
ФІЛОСОФІЯ, КУЛЬТУРОЛОГІЯ, ПСИХОЛОГІЯ, МИСТЕЦТВОЗНАВСТВО

УДК 78.071.1 (477)

Алла Терещенко

МОДЕРНІСТСЬКІ ЗАСАДИ НАЦІОНАЛЬНОГО СТИЛЕУТВОРЕННЯ В ТВОРЧОСТІ КОМПОЗИТОРІВ ЗАХОДУ ТА СХОДУ УКРАЇНИ: СПІЛЬНА МОВА ТА РЕГІОНАЛЬНІ ДІАЛЕКТИ

У статті розглянуто становлення в умовах перших десятиліть минулого століття нових векторів кантатно-ораторіальної творчості. На прикладах аналізу вокально-інструментальних творів видатних композиторів України, ще розділеної кордонами різних імперських держав – Заходу («Українське весілля» В. Барвінського, сл. народні) та Сходу («Зима» Л.Ревуцького, перша частина циклу «Щороку», сл. О. Олеся), визначено інноваційні засади творчих процесів, що утверджували, в річищі потужного прояву в мистецтві національної ідеології, концепти європейського модернізму.

Ключові слова: кантатно-ораторіальна творчість, модернізм, неофольклоризм, В. Барвінський, Л. Ревуцький.

Заявлена в назві статті проблема є вельми масштабною, тому й потребує уточнення параметрів її висвітлення. В центрі уваги – постаті двох знакових для української культури композиторів – Левка Ревуцького та Василя Барвінського, на творчості яких, періоду перших десятиліть минулого століття, виразно позначилися ознаки модернізму.

У колі спостережень – два твори великої вокально-інструментальної форми, написані ще зовсім молодими композиторами майже синхронно, однак в розмежованих, на той час, державними кордонами країнах Заходу та Сходу України: в Галичині – «Українське весілля» В. Барвінського та Наддніпрянщині – вокально-симфонічний цикл «Щороку» Л. Ревуцького, зокрема його перша частина «Зима», остаточно завершена і оркестрована автором. Оскільки розгляд цих композицій спрямовано на виявлення спільного та специфічного, насамперед про те, що поєднує ці твори та їх авторів.

По-перше, названі композиції були створені в річищі стильових прикмет часу, визначеного в мистецтвознавчій літературі як *fin de siècle*, у вирі найрізноманітніших проявів європейської стилістики. Обидві мають не лише історичне значення, презентуючи дивовижний музичний феномен українського модернізму – поміркованого відгалуження авангарду, що кілька десятиліть поспіль в нашій культурі переслідувався, викорінювався, або просто замовчувався, але й значну художньо-мистецьку вартісність. Саме в цьому річищі, поряд із іншими стильовими орієнтирами, відбувалося формування такого помітного спрямування як неофольклоризм, що у загальноєвропейському контексті особливо переконливо увиразнювали такі метри, як Ігор Стравинський та Бела Барток¹.

Зазначимо, що неофольклоризм у незалежних державах Європи, залишаючись оберегом національного, мав дещо інші виміри. Виступаючи складовою багатовимірною стильового спектру модернізму, що альтернативно змінив усталену модель романтизму, це стильове відгалуження знаходить нові естетичні та стильові вектори, гранично оновлює музичну мову та композиційні структури, при цьому, фольк (народне) – як початковий імпульс образного змісту, поступається авангардному композиторському втіленню цього змісту. Натомість, формування базової парадигми неофольклоризму в українській музиці відбувалося в річищі помітної активізації ідеології національного відродження і було щільно пов'язано з соціокультурною ситуацією як на Сході, так і на Заході країни. Його провідну тенденцію склала усталена романтизмів тенденція звернення до специфічних ознак фольклору, як засобу музичної національної самоіндифікації, а модернізацію визначило інноваційне композиторське опрацювання цих ознак. До того ж, утвердження модернізму в українському мистецтві мало ще одну відмінність. Залучення до власної творчості європейського досвіду відбувалося у «прискореному темпі» його опанування, «вписування самих себе у європейський музичний контекст». На цьому наго-

¹ Ігор Стравинський – композитор українського походження, до Першої світової війни жив у власному маєтку на Волині (в Усти-Лузі), його творчість була добре знаною в Україні. Натомість Бела Барток підтримував дружні і творчі стосунки більшою мірою із митцями Львова, зокрема, з відомим фольклористом, академіком Ф. Колесою та його сином, композитором і диригентом М. Колесою.

лошує О. Козаренко, роблячи висновки, що «етноцентризм українського модерну, романтичний «акцент» в естетичному пережитті дійсності зумовили поміркований (у сенсі новацій) характер української музичної продукції першої третини ХХ століття, особливо виразний на тлі екстрем західноєвропейського музичного модерну» [1, с. 134, 146–147].

По друге, і це мабуть є головним в тогочасній строкатій стильовій ситуації української музичної культури, обидва твори увиразнює національний почерк. Вже в романтизмі ХІХ ст. в музичному мистецтві західноєвропейських країн, зокрема й України, звернення до етнотрадиції – прадавньої історії, образів, звичаїв, обрядовості, форм та семантики народної творчості були ефективним засобом впливу на суспільну свідомість. Національний аспект продовжує бути особливо важливим для гуртування української спільноти, що невдовзі, об'єднавши зусилля всіх регіонів, рішуче виявила своє прагнення до незалежності і самостійності. Українська ідея на зламі епох не втрачає динаміки, інспіровані нею імпульси майже до кінця 20-х років активно живила культурні запиту суспільства, а прагнення до автентичності, що розумілося як орієнтація на прадавні джерела та більш наближену до нашого часу народну культуру, забезпечувало, по обидві сторони Збруча, самобутність і неповторність творів.

Врешті, обох митців еднає високий рівень і різносторонність професійного вишколу¹. До того ж, обидва були не лише композиторами, але й концертуючими піаністами, науковцями, критиками, педагогами, суспільними діячами і, в умовах буремної та непередбачуваної епохи, представляли авангард української духовної еліти.

Спільні ознаки еднають не лише творчість, але й долі композиторів. Протягом значного часу, з різних причин, в основному ідеологічних, зазначені твори були позбавлені виконавської практики та вилучені з наукового обігу, значна частина нот творчої спадщини втрачена, а її геніальних авторів, у різний спосіб, морально і фізично переслідували жорстокі реалії радянської дійсності².

Зосереджуючись на суто творчих процесах, свідомо оминаємо, підтвержені в науковій літературі численними фактами, щирі й приязні стосунки композиторів, спільні художньо-естетичні настанови в оцінках музичної творчості³.

Імпульсом для творчості обох композиторів стала тогочасна виконавська практика – могутній сплеск хорового руху, значне посилення його соціальних функцій. За цих умов, по обидві сторони Збруча, лідером у жанровому просторі, здатним найбільш переконливо виразити національну ідею в контексті нового мистецького світосприйняття реалій, стає мобільна масштабно розгорнута хорова форма, що, поряд із прагненням до подальшого розвитку національних засад, демонструвала перманентні впливи естетичних пошуків тогочасної західноєвропейської культури.

Інтерес до автентики представників молодшої генерації українських композиторів того часу, як східного, так і західного регіонів країни, увиразнювався у різних естетичних вимірах її сприйняття, що значно розширювало виражальний спектр – від підкреслено автентичного цитування до художніх метафор, прихованих алюзій, символів, інтуїтивно-чуттєвих рефлексій тощо. У літературі та мистецтві прикметним стає акцент пантеїзму світосприйняття, відтворення гармонічної єдності людини з природним довкіллям, міфологічних уявлень тощо. Ці ознаки знаходили особливо переконливе втілення у тогочасній українській поезії: П. Тичини, М. Вороного, О. Олесья, на західноукраїнських теренах – Б.-І. Антонича, Б. Лепкого та інших. Оскільки константною жанровою ознакою творів, що розглядаються є вербальність, у В. Барвінського – це народно-пісенна основа, у Л. Ревуцького – авторська поезія – їх ознаки суттєво позначилося на

¹ Л. Ревуцький був учнем Р. Глієра (народженого в Україні представника Московської школи) і послідовником лисенкової школи, В. Барвінський – навчався у Львові у відомого піаніста Вілема Курца та в Лейпцігу, у чеського композитора Вітезслава Новака, учня Антоніна Дворжака.

² В. Барвінського, тоді ректора Львівської державної консерваторії, разом із дружиною, дочкою І. Пулія, було заслано на 10 років на каторгу до Мордовії, а його творчу спадщину було знищено. Л. Ревуцький болісно пережив родинну трагедію – жорстоке вбивство улюбленого старшого брата та його дружини агентами НКВС, що занадто рано призупинило його творчу діяльність. Значна частина нот Л. Ревуцького згоріла під час війни. Про це див.: Кузик В. Дмитро Ревуцький. Репресований посмертно. Ще раз про «міфотворчість радянських істориків // СЛОВО Просвіти. – 2006. – Ч15. – 13–19 квітня.

³ Докладно про це див. в розвідках Б. Фільца. Левко Ревуцький і митці Галичини (с.49–58) та В. Грабовського. Василь Барвінський в колі Ревуцьких (с.82–88). // Українське мистецтвознавство: матеріали, дослідження, рецензії / зб. наукових праць ІМФЕ НАН України, №15. (упорядник В. Кузик). – К., 2015.

пісенно-інтонаційній, ладо-гармонічній, метро-ритмічній, тембрально-фонічній виражальності творів.

У річищі пошуків синтезу національної традиції та ознак модерної стилістики, де, поряд із неонародництвом, увиразнювалися прикмети символізму, імпресіонізму, сецесії, експресіонізму тощо, задумує «Українське весілля» В. Барвінський, залучаючи до виражальності тематизм обрядових пісень галицького краю, позначених особливо виразним місцевим діалектом та Л. Ревуцький, звертаючись до творчості Т. Шевченка (кантата «Хустина») та напрочуд популярної в ті роки модерністської поезії Олександра Олеся, зокрема його поеми «Щороку», у якій, за Т. Гундоровою, «основа світовідчуження, з характерним апокаліптичним протиставленням тлінного минулого і безкінечного», реалізується «в тонкій духовно-дисгармонійній і водночас рухливо-змінній архітектоніці, ... в пантеїстичному універсумі голосів природи, людини та історії» [2, с. 14].

Щодо підходів до вирішення наскрізного розвитку драматургічних засад великої вокально-інструментальної форми, що забезпечують її цілісність, то В. Барвінський спрямовує драматургічний розвиток двох частинного циклу «Українське весілля», за жанровим визначенням автора «музично-етнографічні картини», до сценічно-театральної специфіки [3]. До порівняння, задумана як чотирьох частинний цикл композиція «Щороку» Л. Ревуцького, відтворює жанровий нахил також до оперно-театральної специфіки, із значним акцентом симфонічно-оркестрових засобів, «на кшталт хорової опери», – зазначає В. Кузик [5, с. 32].

Натомість, генеза присутніх у цих творах ознак неофольклоризму має певні відмінності. Так у В. Барвінського ці ознаки визначилися ще під час празьких студій в класі професора Вітеслава Новака, який послідовно, однак при цьому, дуже тактовно й обережно «підштовхував» свого студента до модерного опрацювання національних джерел. Як згадує композитор у своїх Замітках, – «Новак заставив мене студіювати українські народні пісні і гармонізувати їх не з точно випрацьованим голосоведенням, а тільки, так сказати б, «підмальовувати гармонічне тло» [4, с. 136–174]. Саме неофольклористичне спрямування творчості композитора особливо переконливо доводить розпочата у Празі масштабна, розгорнута, в двох частинах вокально-симфонічна композиція «Українське весілля», остаточно завершена у Львові в 1917 році. Базисною основою твору стала пісенно-поетична творчість весільного обряду, чи не найбагатшого, за жанровими витоками, народного дійства, що органічно поєднало хоровий і сольний спів, інструменталізм, моменти театральності, хореографії, символіку народно-ужиткового мистецтва.

Зберігаючи канонічну послідовність перебігу традиційної весільної церемонії, зокрема її початкового, особливо важливого епізоду запрошення коровайниць (перша частина твору) та ритуал випікання короваю (друга частина), композитор акцентує увагу не стільки на відтворенні змістовних моментів обряду, скільки на особистісній, емоційній рефлексії їх сприйняття. «Дві музично-етнографічні картини є цілком свободним опрацюванням декількох пісень (із виданого ще за царської Росії, мабуть, в Одесі збірника українських народних пісень «Українське весілля» (видавцем мабуть був Єдлічка), з метою передати «настрої» українських весільних пісень у дещо ширше розроблених формах», – пише композитор у згадуваних Замітках.

Зміст першої частини – автор визначає її як «вокально-інструментальна прелюдія» – змальовує початок обряду, коли за традицією, батьки наречених, запрошують для випікання весільного короваю щасливих у шлюбі жінок – коровайниць.

У другій частині циклу (тричастинна форма скерцо) контрастно співставляються різнохарактерні епізоди – святковий, пісенно-танцювальний, жартівливий («Помела, дружбонько, помела...») та сумно-печальний, драматично забарвлений епізод «Зійшов місяць, зійшов ясний...» (у своїх «Замітках» автор визначає його як «вокально-сольний квартет»), де використано інтонації традиційних в українському весільному обряді тужливих сирітських пісень, що посилюють відчуття смутку, розпачу. Подібне контрастне співставлення тематизму привносить до радісної пісенно-танцювальної образно-емоційної палітри нову драматичну барву, активізує дієвість драматургічного розвитку, що, врешті, й увиразнює театральньо-видовищний аспект твору.

Звертаючись до традиційно синкретичного народно-обрядового жанру, композитор залучає до виражальності семантично усталений виражальний комплекс весільно-обрядового пісенного фольклору. Однак, при цьому, демонструє значний обсяг фольклорних зацікавлень, органічно поєднує ознаки національного різнохарактерного мелодизму – властиві обрядовому

дійству архаїчні і більш пізні народно-пісенні поспівки, регіональні особливості різних пісенних варіантів, що побутували на Галичині. Ці ознаки органічно асимілюються з новітніми засадами музики пізньоромантичної орієнтації, засвоєними ще під час навчання в Празі. Акцентується увага на новій манері відтворення музично-поетичного, мовно-речитативного інтонування, ускладнюється ладо-гармонічна складова хорової та оркестрової звучності (в першій редакції – двох фортепіано), композитор вільно оперує варіативним та поліфонічним розвитком тематизму, суттєво збагачує метро-ритмічну організацію матеріалу. Подібна світоглядна позиція молодого В. Барвінського підтверджує справедливості характеристики композитора, як «своєрідного «предтечі» українського модерну в музиці» [6, с. 190].

Деяко інший підхід до формальних і жанрово-стильових ознак виявляє створена у 1923 році вокально-симфонічна композиція Л. Ревуцького «Зима». Її смислові комплекси актуалізують симультанна взаємодія матеріального і духовного, а картинність зображувального ряду метафорично відтворює як природні явища та особистісні чуттєві прояви їх сприйняття, так і психологізм осмислення людського буття. У контрастних епізодах цього твору композитор прагнув втілити романтично-символічну образність, у різний спосіб визначену пантеїстичним сприйняттям явищ природи, настроїв та уявлень, пов'язаних із перебігом річного коловороту.

Пізньоромантичні ознаки твору, зокрема, не без впливу вагнерівських оперних засад та інструменталізму К. Дебюссі, ускладненість гармонічних засобів, гранична насиченість оркестрової фактури, значний діапазон контрастної динаміки та тембральної палітри, приховуючи внутрішній контраст, посилюють напругу, драматичну експресію, стимулюють розвиток тематизму. А в ліричному контексті – привносять до музичного висловлювання модерний флер, розмитість чітких контурів, своєрідне музичне сфумато - сприйняття реалій ніби крізь заткане морозним інеем віконне скло, що породжує аналогії з естетичними вимірами творчості французьких імпресіоністів.

Хоча за жанровими ознаками «Зима» наближується до ліричної кантати-поєми, її композиційна структура представляє форму рондо-сонати, де головна тема – сповнена радісним подивом хорова заставка («Снігу, ой снігу якого!»). Надалі, ця тема в загальній будові композиції виконує ще й функцію рондального рефрену, тричі проведеного в основній тональності. Натомість, побічна тема представлена епізодом соло мецо-сопрано («Наче тут паслися гуси») [2]. До того ж, фрагменти із сольною звучністю (solo мецо-сопрано з хором та solo тенора) в загальній будові твору виконують функцію двох розгорнутих епізодів і найбільш переконливо увиразнюють театралізовані ознаки його драматургії.

Намічені в рефрені символічні асоціації зимової природи з реаліями сільського життя (вкриті снігом «гори, степи і долини», що нагадують «свитку з найбільшої вовни») продовжуються в першому сольному-хоровому епізоді (Мено тосо), де зимові пейзажі сприймаються то як «білий гусячий пух», то як «хвилі вишневого цвіту». Врешті, в цьому таки символічному ряду, вирізняється майже реалістичне, унаочнене відтворення образу-персонажу дівчини-багатирки», яка «всюди розкидала рядна й полотна», – випраний, вибілений шлюбний посаг.

Образ молоді селянської дівчини стає центром всієї композиції, оскільки певною мірою, символічно персоніфікується з узагальненням образу Зими. «Зима – богатирка свавільна і горда»... Мороз – ніби парубок, який «в'ється, ... стискує руки, і в щоки цілує», – коментує поетичний задум О. Олеся О. Кушнірук [7, с. 107]. Метафоричність поєднання в художньому образі-персонажі життєвої реальності та символічного узагальнення, відтворює пряма мова дівчини-багатирки, проте, композитор озвучує її не сольним, а хоровим співом: основна тема звучить спочатку в партіях перших та других сопрано, на тлі протяжних вигуків «Гей!» у інших хорових голосах (ланцюгове дихання – басів, альтів тенорів, на квінтовій опорі Es), а в подальшому розвитку – вона викладена щільними акордами поділених div. всіх хорових партій.

Сюжетний розвиток образу пов'язаний також із сутністю веснянкової обрядовості, що символізує пробудження життєдайних сил землі та початок подружнього життя, як продовження людського роду. Поступове насичення хорової звучності увиразнює прикмети життєво-реалістичного, експресивного образу працелюбної сільської дівчини. В кульмінації його розвитку проступають ще й певні ознаки еротичності (дівчина мріє про чуттєве кохання – парубочі обійми, поцілунки). Напруженість, екзальтацію почуттів героїні підкреслюють висока теситура хорового унісону сопрано і тенорів, експресивну звучність якого підсилює оркестр – акцентовані, на динаміці ff септакорд малотерцової будови та наступні хроматизовані вертикалі оркестрового tutti.

У другому епізоді – *Piu tranquillo* (соло тенора), що контрастує із попереднім, зимовий пейзаж змальовує не реальна картинність, властива естетиці пантеїзму, а трансформований образ природи, символічно відтворений у її «зимових снах». Крихка грань реального та фантастичного єднає світ людини та природи, якій сняться «прозоре море», «дно його яснозелене», «хвилі чи хмари над ним», «ночі в серпанках сріблястих», «зорь тихосіяні лампади» тощо. Психологічний підтекст цих снів-спогадів символізує мрію, чекання, надію на радісні зміни не лише у часовому колообігу, але й в людському житті. Реальний час також визначає образ-алегорія тенорового соло: ірреальний мірошник «сіє крізь хмари муку», засипає землю снігом. У тематизмі цього епізоду відверто відчутні імпресіоністичні рефлексії: образи сну втілюють стишена звучність, баркарольні фігурації оркестру, насичені хроматикою вишукані гармонічні комплекси, складні політональні поєднання, хроматичні зсуви секвенцій тощо.

Початкову фразу останнього проведення хорового рефрену повторює оркестрове tutti, його акорди звучать могутньо, *markatissimo*, на *ff* (головна кульмінація всього твору). Однак напруга інструментальної звучності поступово згасає. Стишені звуки хору на тлі прозорих оркестрових тремоло і поступово затухаючої динаміки (до *ppp*), узгоджуючись із поетичною образністю («в білих снігах потонули гори, степи і долини») завершують композицію майже реальним відчуттям тиші застиглою зимового пейзажу.

Розпочате в 1914 році «Українське весілля» Василя Барвінського у завершеній авторській редакції вперше було виконано у Львові в 1917 році. Після прем'єри твір більше не виконувався. Вповні завершена у 1923 році вокально-симфонічна композиція «Зима» Левка Ревуцького, зміст і характер якої увиразнює художній задум задуманого циклу «Щороку», вперше прозвучала в Києві та Чернігові вже в другій половині минулого століття¹.

Вокально-симфонічні твори В. Барвінського та Л. Ревуцького довгий час не могли вповні реалізуватися, однак, пошуки композиторами суголосної добі модернізму інноваційної семантики, відчутно намітили в українській музиці вектор подальшого розвитку модерністського спрямування, що, на жаль, на кілька десятиліть перервали жорстокі реалії радянської дійсності.

1. Козаренко О. Феномен української національної музичної мови / О. Козаренко. – Львів, 2000. – 286 с.
2. Гамкало І. Миттєві спілкування з композитором / І. Гамкало // Українське мистецтвознавство: матеріали, дослідження, рецензії : зб. наукових праць ІМФЕ НАН України, №15. / упорядник В. Кузик). – К., 2015. – С. 62–70.
3. Гундорова Т. Історія української літератури. XX ст., у двох книгах / Т. Гундорова, ред. В. Дончик. – Кн.1. – К., 1994. – 781 с.
4. Барвінський В. Коментований список творів (замітки композитора). // Василь Барвінський. З музично-письменницької спадщини. Дослідження, публіцистика, листи / упорядник В. Грабовський. – Дрогобич, 2004. – 256 с.
5. Кузик В. Лев Миколайович Ревуцький / В. Кузик. – К., 2011 – 89 с.
6. Кияновська Л. Стильова еволюція галицької музичної культури ХІХ–ХХ ст. / Л. Кияновська. – Тернопіль, 2000. – 340 с.
7. Кушнірук О. Левко Ревуцький та імпресіонізм / О. Кушнірук // Українське мистецтвознавство: матеріали, дослідження, рецензії : зб. наукових праць ІМФЕ НАН України, №15 / упорядник В. Кузик. – К., 2015 – С.106–115.

В статтє рассмотрено становление в условиях первых десятилетий прошлого столетия новых векторов развития кантатно-ораториального творчества. На примерах анализа вокально-инструментальных произведений композиторов Украины, ещё разделённой границами разных имперских государств – Запада («Українське весілля» В. Барвинского, сл. народные) и Востока («Зима», первая часть цикла «Щороку», сл. О. Олеся), обозначены инновационные принципы творческих процессов, утверждающие, в русле мощного проявления в искусстве национальной идеологии, концепты европейского модернизма.

Ключевые слова: кантатно-ораториальное творчество, модернизм, неофольклоризм, В. Барвинский, Л. Ревуцкий.

¹ Виконання першої частини циклу «Зима» відбулося завдяки неабияким зусиллям відомих композиторів В. Кирейка та В. Степурка – учнів і послідовників Л. Ревуцького. Тоді ж було здійснено фондовий запис твору. Про це докладніше в ст. В. Кузик. Виконання творів Левка Ревуцького у програмах фестивалей Національної спілки композиторів України. // Вище згадана зб.: Українське мистецтвознавство. №15, с.169–174.

This article deals with the incipience of new vectors in cantata-oratorio art during the first decades of previous century. The innovational features of art processes are defined as the analysis of vocal and instrumental pieces of prominent Ukrainian composers, that were separated by two empires – Western conference (Vasyl Barvinskyi's «Ukrainian wedding», that is combined with folk text) and Eastern conference (L. Revutskyi's «Winter», the first part of «Every year» cycle, words by O.Oles). With help of these features, the concepts of European modernism have been established, as the strong display of national ideology.

Keyword: cantata-oratorio art, modernism, neufolklorism, W. Barwinskyi, L. Revutskyi.

УДК 792.54 (477)

Олена Немкович

ДЕЯКІ КОНЦЕПТУАЛЬНІ ПІДХОДИ ДО ОСМИСЛЕННЯ ПРОБЛЕМИ ПЕРІОДИЗАЦІЇ ІСТОРІЇ КИЇВСЬКОГО ОПЕРНОГО ТЕАТРУ¹

Стаття присвячена концептуальним підходам до осмислення періодизації історії Київського оперного театру, який у другій половині 1920-х рр. почав розкриватись як сформоване в основних рисах щодо фахових засад, видової та національної специфіки українське мистецьке явище. Усвідомлення історичної масштабності вказаного явища визначає принциповість більш об'ємного й комплексно-цілісного підходу до наукового осмислення його хронологічного обсягу – розгляду цього театру як конкретного осередку й водночас одного з визначних явищ української культури.

Ключові слова: Київський оперний театр, історія, періодизація, концептуальні підходи.

Оперний театр для будь-якої національної культури – це одне зі свідчень її зрілості. Не випадково театральне мистецтво в різних його формах відіграло істотну роль у європейському націєтворчому процесі XIX ст., у тому числі у становленні української культури як суб'єкта світового культурного простору. Пізніше, коли в Україні сформувалася власна оперна культура, оперні театри, насамперед столичний, ставали одними з її своєрідних візиток під час репрезентації досягнень національного мистецтва за межами України. Попри гостру, часом справедливу критику, що подеколи звучала на адресу Київського оперного театру в пресі, він був на попередніх історичних етапах і залишається дотепер провідним центром оперно-балетної культури України. В умовах сучасної жорсткої конкуренції театрального ринку він є також одним із помітних осередків театрального мистецтва у світі, що викликає зацікавлення імпресаріо різних країн. Зважаючи на вищезазначене, природно, що мистецтво названого театру впродовж його тривалої історії було постійним предметом уваги в численних друкованих і рукописних матеріалах критико-публіцистичного, мемуарного, епістолярного та ін. характеру, а в останні десятиліття привертає також увагу музикознавців-науковців, аналізується, зокрема, в дисертаційних дослідженнях. Поміж авторів, публікації яких мають найбільше значення для осмислення історії цього визначного мистецького осередку української культури, варто назвати насамперед двох українських театрознавців-корифеїв. Це – Ю. Станішевський і Р. Пилипчук. Перший, як ніхто інший, знав Київський оперний театр «із середини», відчував кожну деталь театрального процесу всім своїм єством, володів колосальним фактичним матеріалом, здійснив видатний внесок у вивчення історії названого театру. Праці другого, зокрема унікальні джерелознавчі дослідження, присвячені українському класичному театрові XIX ст., мають істотне значення й для осмислення того періоду формування в Києві оперної культури. Адже, як відомо, національне оперне виконавство на перших порах формувалось у лоні національного музично-драматичного театру, тобто в синкретичній єдності з драматичним мистецтвом.

У сукупності праць різних дослідників сучасного й минулих поколінь, численних публікаціях у періодичних виданнях вимальовується досить чіткий погляд на те, як Київський міський театр, що відкрився 1805 (за даними театрознавчих досліджень Р. Пилипчука [30] і Ю. Станішевського [40]) або 1807 (за даними досліджень із архітектури [44]) року, став спочатку російським оперним, а потім, власне, українським оперним. Так, до середини 19 ст. Київ здобув славу театрального міста, отже, в його культурній громадськості було сформовано потребу в театральному мистецтві, зокрема оперному й балетному. Адже в репертуарі діючих у першій половині XIX ст. у Київському міському театрі антреприз і багатьох гастролуючих труп поряд із драматичними й музично-драматичними творами були також опери й балети. Не випадково, коли Т. Борковський, який 1959–64 орендував нововідкритий (споруду старого, дерев'яного, театру, було знесено 1851 р. через її аварійний стан) міський театр, став включати до репертуару переважно драматичні твори, громадськість почала

¹ Цією статтею відкриваємо цикл за означеною темою.