

УДК 792.54 Б.Лятош. “Золот.обр.” : 821.161.2-31 І.Франко “Зах.Бер.”

**ЖИТТЯ СЦЕНІЧНОГО ТВОРУ:  
З ІСТОРІЇ ПЕРШОВТІЛЕННЯ  
ОПЕРИ Б. ЛЯТОШИНСЬКОГО “ЗОЛОТИЙ ОБРУЧ”  
ЗА ПОВІСТЮ І. ФРАНКА “ЗАХАР БЕРКУТ”**

**Ганна ВЕСЕЛОВСЬКА**

*Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології  
ім. М. Рильського НАН України,  
відділ мистецтва і народної творчості зарубіжних країн,  
вул. Грушевського, 4, 01001 Київ, Україна,  
тел. 8 044 228 34 54, тел. 8 067 719 93 30, e-mail: aves@myrealbox.com*

Автор розглядає історію сценічних втілень опери Б. Лятошинського “Золотий обруч” за повістю І. Франка “Захар Беркут”, прем’єра якої відбулася 1930 р. одразу в трьох театрах України. Принциповим моментом дослідження стало виявлення соціально-політичного контексту, в якому створювався і функціонував цей твір.

*Ключові слова:* вистава, “Захар Беркут” І. Франка, опера, інтерпретація, соціальний контекст.

Історія сценічних втілень творів Івана Франка охоплює не лише його драматургію, а й спроби інсценізації прозових творів. Правда, сягнути обширів Франкової прози вітчизняний театр ніколи не намагався на найвищому мистецькому рівні, а тому можна назвати лише окремі вдалі театральні втілення його повістей, новел, оповідань. Попри деякі інсценізації Франкової прози, як-от “Борислав сміється” О. Полторацького, “Для домашнього вогнища” Ю. Бобошка та А. Драка, “Ой піду я в Бориславку” Л. Болобана та Л. Предславича у 1950-60-ті рр., прозові та поетичні тексти І. Франка залишилися загалом поза увагою театрів. Причин для цього не бракує: найперше, повістярський хист Івана Франка є мало не ідеальним, і все в його прозі наче пручається тогочасним драматургічним засадам, концентрації часо-простору, сюжетній однолінійності, що не могла виявити смислової багатшаровості. І навіть коли з Франкового імені було нарешті знято знак “революційного демократа”, його прозовий доробок ще залишається затиснутим стереотипами радянського літературознавства і, відтак, не стає об’єктом уваги театрів.

Поза тим, до моменту остаточного присвоєння постаті І. Франка офіційним радянським літературознавством, його проза опосередковано потрапила на сцену українського театру в міжвоєнний період. Йдеться про масштабну оперну інсценізацію історичної повісті “Захар Беркут”, що відбулася на початку 1930-х років одразу в трьох державних театрах України. Контекстуально втілення “Захара Беркута” на сцені як опери пов’язано з грандіозними планами керівників культури й ідеологів мистецтва в УРСР, зумовленими, зокрема, політикою українізації, яку проводив М. Скрипник. У своєрідній серії взірцевих музично-сценічних творів за державними замовленнями мали бути написані опери “Маруся Богуславка” (Р. Глієр); не здійснено, “Лісова пісня” (М. Вериківський), “Самійло Кішка”

(Б. Яновський), “Кармелюк” (В. Костенко), “Захар Беркут” (Б. Лятошинський). Як бачимо, йшлося переважно про історичні сюжети, перейняті духом патріотизму, якими можна було, експлуатуючи національне минуле, скористатися для пропаганди прорадянської агітації та українізації одночасно.

Вибір Франкової історичної повісті “Захар Беркут” для популяризації в радянському середовищі, що на сьогоднішній день здається цілком логічним з урахуванням українських культурно-політичних реалій 1920-х–1930-х рр., насправді є досить дивним. Адже в ці роки в підрадянській Україні практично відсутні п’єси І. Франка на сценах українських театрів: єдину виставу “Украдене щастя” здійснив О. Корольчук на сцені Театру ім. М. Заньковецької в 1923 р., тобто ще тоді, коли театр був недержавною антрепризою і мандрував східними та південними теренами Радянської України. На відміну від Галичини, де з’являються вагомими франкознавчі студії М. Возняка, в підрадянській Україні бачимо лише окремі статті К. Довганя, М. Драй-Хмари, М. Зерова, А. Музички, П. Филиповича.

Найвірогідніше, ініціатива звернутися до тексту повісті “Захар Беркут” належала лібретистові Якову Мамонтову, відомому українському драматургові, вихованому на високих національних літературних зразках. Крім того, Я. Мамонтов по-справжньому опікувався розвитком нової української опери, проблемам якої присвятив кілька гострих публікацій в харківських часописах.

Текст повісті, якому автор надавав цілком конкретного національно-патріотичного звучання, властивого естетиці пізнього романтизму, за задумом Я. Мамонтова, мав почати через півстоліття після написання нове активне функціонування в принципово іншому контексті. На його думку, “героїчна боротьба тухольської громади своїм емоційним змістом цілком співзвучна героїчним змаганням пролетаріату. [...] Не слід забувати, що революційне мистецтво не обмежене (щодо вибору сюжету) ні часом, ні простором, а співзвучність нашій добі зумовлюється не сюжетом як таким, а відповідною інтерпретацією його. Хронологічно далекий сюжет може звучати як найближча сучасність, коли подається за нашим настановленням та нашою метою. Я певен, що робітничий глядач виноситиме з “Золотого обруча” саме ту бадьору, вольову зарядку, що так потрібна йому в його сьогоднішній боротьбі за соціалізм”, – пояснював Я. Мамонтов [4, с. 18].

Відповідно до завдань нової української опери лібретист Я. Мамонтов і композитор Б. Лятошинський “дещо змінили фабулу літературного першоджерела... У їх версії один з основних героїв повісті, Максим, гине у важкій битві з поневолювачами. Додатково введено народно-символічний образ ворожки-провісниці Маври, – як уособлення сумних народних дум, страждань і печалі. Її постать знадобилась, аби надати музиці більшій “романтичній епічності”, наблизити виразовий комплекс до специфіки давньої (ще дохристиянської) обрядовості, котра довгий час панувала в побуті й віруваннях українських горян і якою прийнята вся повість І. Франка” [2, с. 6].

Те, що здається сьогодні парадоксальним – зближення потреб пролетарського глядача і психологізованого романтичного письма І. Франка – мало певне підґрунтя. В обох випадках йшлося про соціальну утопію, окреслену більшовиками й начебто втілену тухольцями в минулому. Тухольська громада, її устрій, функціонування, способи самоорганізації – це омріяна Франкова утопія, яку він зреалізував у жанрі історичної повісті як письменник і виносив як ідеолог та діючий політик. Для мрійника Я. Мамонтова, публіцистика й мистецька критика якого рясніє утопічними проектами, в оперній реалізації “Захара Беркута” обидві Франкові утопії наче з’єднувалися, починали існувати в одному метафоричному часо-просторі сцени.

Метафора соціальної мегаутопії для Я. Мамонтова стала квінтесенцією образного рішення майбутньої вистави: за його задумом опера мала називатися не “Захар Беркут”,

а “Золотий обруч”. На місці імені головного героя з’являлося словосполучення, витворене із двох сакралізованих понять – золото (найдорожче, найцінніше) й обруч (коло – оберт, замкнений простір – внутрішній світ). Втім, такої соціальної утопії, створеної на національному матеріалі, радянські ідеологи не регламентували, й практично нічого із того, що планував Яків Мамонтов, не здійснилося.

Дещо інакше виглядає творчий задум композитора, який, певною мірою, сприйняв історичний матеріал повісті як міфологічний, співвіднівши його з легендарними переказами про давніх германців, чий епос був сюжето- і смислоутворюючим в операх Р. Вагнера. Мужність, героїзм, відданість батьківщині, народові, всеперемагаюча любов – ці моральні імперативи й протилежні їм людські якості, як-от: ницість, хтивість, зрадництво стали програмними тематичними імпульсами музики Б. Лятошинського. Виходячи з цього, композитор створював оперу, подібну за своїми структурно-композиційними характеристиками до творів Вагнера. Як писала свого часу М. Загайкевич, “у побудові образної системи твору Лятошинський спирався на принцип лейтмотивізму – наснаження оркестрової партії виразними темами-символами та їх активним розвитком. Лейттеми використані композитором широко і різноманітно: для характеристик окремих персонажів, почуттів, явищ” [5, с. 7]. Вагнерівські інтонаційно-мелодичні інтенції відчутні були також безпосередньо в музичному матеріалі.

Проте, виходячи з численних відгуків на три постанови в Києві, Одесі та Харкові, надії ні Б. Лятошинського, ні Я. Мамонтова на успішну сценічну долю “Золотого обруча” не виправдалися. Різні й, водночас, взаємозумовлені складові оперного твору та його сценічної інтерпретації не були поєднані єдиними естетичними параметрами й перебували в конфронтації. Лібрето Я. Мамонтов створював за зразком класичної “старої” опери ХІХ ст.; музика була позначена новаторством і тяжіла до експресіонізму; режисерські рішення в Києві та Харкові нагадували монументальні інтерпретації опер Р. Вагнера. Мистецький загал не сприйняв новаторського за своїми стилістичними характеристиками музичного матеріалу Б. Лятошинського, не зрозумів глядач і постановочних прийомів оперної режисури В. Манзія, М. Фореггера, сценографічних експериментів І. Назарова, О. Хвостенка-Хвостова й А. Петрицького.

У усіх трьох театрах, де була поставлена опера Б. Лятошинського, вона йшла під різними назвами: “Захар Беркут” – в Одесі, “Беркути” – в Києві та “Золотий обруч” – у Харкові. Заразом, радянська критика не схвалила наближення давньоукраїнського історичного матеріалу до соціалістичної дійсності, між двома утопіями не відбулося бажаного єднання, причини чого дописувачі вбачали в недоліках лібрето. “Опера “Захар Беркут” за твором Ів. Франка подає нам тяжку сторінку з життя Галичини, – писав один із критиків, – коли на Русь напала Золота Орда Чингіс-Хана. Через усю оперу проходить кохання простого “смерда” Максима Беркута до доньки боярина Мирослави. Це кохання кінчається смертю Максима. Всю ж соціальну суть Франкового твору лібретист затушував цим коханням. Нам дуже дивно, чому НКО (Народний комісаріат освіти – Г. В.) замовив композиторові Лятошинському написати музику до такого сюжету, що жодної соціальної вартості не має. Режисер Манзія (йдеться про київську виставу – Г. В.) всіляко домагався якогось соціального загострення цієї опери, щоб звести кохання на другий план і більше випнути боротьбу за землю громади і князя. Але ми вважаємо, що з також бажаною заміною непотрібного кохання – клясовою боротьбою – йому не пощастило” [3, с. 8].

Вочевидь Яків Мамонтов як лібретист просто не зміг повністю переакцентувати твір Івана Франка, перевести зміст твору в необхідну замовникові площину соціального протистояння, зробити щось на зразок соціально-політичного памфлету. Численним

критикам опери там бракувало класової боротьби. А можливості для її відтворення, зазначалось у публікаціях, були, бо треба було наголосити “на боротьбі вільної людності тухольців проти боярина, початок експлуатації, позаекономічної експлуатації, що через багато часу призвела до нової економічної експлуатації, повинні були акцентувати творці опери. Причина їхньої безсумнівної помилки полягає в тім, що вони не зрозуміли основного моменту марксівського мистецтвознавства, що для нового змісту потрібна нова форма. Вони хотіли вкласти можливий революційний зміст, момент первісної класової боротьби в рамці заяложеного оперового канону, де обов’язково одну дію моляться богу, золотому чи іншому обручеві, одну дію смерд кохає боярську дочку, одну дію ворожка передбачає смерть і одну дію переповнюють геройські, дійсно “оперові” вчинки всіх героїв разом” [14, с. 319].

Всеукраїнська прем’єра опери Б. Лятошинського “Золотий обруч” відбулася в Одесі 26 березня 1930 р. Режисером виступив С. Бутовський, диригентом – С. Столерман, а сценографом І. Назаров. Борис Лятошинський надзвичайно болісно сприймав усі перипетії, пов’язані з процесом сценічного втілення свого твору в Одесі. У листі до Р. Глієра він писав: “Режисер непоганий. Він досить точно в усьому розібрався, і якщо я не згоден з ним в окремих деталях, то загальний характер і стиль постановки, як на мене, вірний. Біда лише в тому, що йому на кожному кроці вставляють палиці в колеса. Він українець (Бутовський), у театрі є сильна російська партія. Диригент Столерман поставився добросовісно до своєї роботи, але оскільки йому надали порівняно мало репетицій, то в оркестровій частині немає тонкої художньої обробки. Декорації порівняно хороші, але у всякому разі могли б бути і набагато сильніші та яскравіші. Є в них якась одноманітність. Що стосується артистів, то вони всі по можливості дали все, що могли, і проти них я нічого не можу сказати” [8, с. 179].

Власне одеська критика обережно й неоднозначно поставилась до вистави. “Великий інтерес являє собою постава нової опери Лятошинського – “Захар Беркут”, – відзначав рецензент. – Але сюжет запозичено з далекого історичного минулого, лібрето написано невміло, а модернізована музика надто складна для масового глядача. Крім того, постава була дуже громіздким конструктивом. Проте для української оперової сцени постава цього твору є велика театральна подія” [13, с. 16].

Конструктивом критик називав щось на зразок монументальної багаторівневої піраміди, яка містилася в центрі сцени на тлі величезних геометричних малюнків на кількох завісах, що перекривали одна одну наче гігантські прапори. Геометризований і абстрактний розпис завіс, з намальованими на деяких з них великими знаками-ієрогліфами, мав водночас означувати гори і створювати масштабне, насичене містикою тло. Певною мірою таке просторове рішення й особливим чином організовані масові сцени, в яких тухольці нагадували персонажів з “Кільця нібелунгів”, було спорідненим з естетикою експресіонізму, з тим, що можна було побачити у фільмах німецького режисера Фріца Ланга.

У Києві ж “Беркути” (під такою назвою тут була поставлена опера, щоб у глядача не виникли асоціації з наступною прем’єрою балету Д. Шостаковича “Золота доба”) відкривали новий сезон 1930/1931 рр. Сценограф О. Хвостенко-Хвостов розташував на сцені пологі пандуси-півкола, що водночас формували образ простору Тухольської долини, оточеної горами, його замкненості, обмеженості – й величі, передавали символіку магічного золотого обруча й відповідали експресіоністсько-конструктивістським вимогам театру першої третини ХХ ст. З іншого боку, в цій постанові була присутня історична конкретика, зокрема в костюмах, перуках, гримах і пластиці.

Як зазначав з цього приводу Ю. Станішевський, “кожна розгорнута масова композиція, кожна скульптурно виразна й органічна мізансцена, кожна пластична чи декоративна деталь – все це живилося емоційно-філософським змістом і героїко-романтичними настроями

талановитої музичної драматургії. ... Сміливо поєднавши побутові й архітектурні деталі стародавнього гуцульського селища з умовною конструкцією, що заповняла сцену і своїми різкими контурами на тлі бездонної блакиті нагадувала круті карпатські схили, художник майстерно переплів у єдиному декораційно-образному розв'язанні елементи колоритної етнографії з найновішими досягненнями тогочасної театральної техніки. А розшиті барвистими гуцульськими орнаментами, театралізовано-достовірні костюми ефектно виділялися на тлі колористичної гами гірських картин. І якщо в декораційно-художньому рішенні реалістичні побутові деталі цікаво злилися з символічними сценічними формами, то в режисурі спектаклю принципи життєво правдивої індивідуалізації героїв органічно поєдналися з узагальненою масштабністю композицій та переосмисленими прийомами “єдиного руху” і пластичної поліфонії” [11, с. 235-236].

Утім, попри очевидність значних творчих здобутків київської постановочної групи, в місцевій пресі розпочалася надзвичайно гостра полеміка щодо вистави. Мистецькі питання в дискусії тісно перепліталися з питаннями політичними та соціальними. Навіть більше, в цьому випадку маємо показовий приклад критики критикою, оскільки перші, професійні, відгуки не задовольнили офіційних ідеологів і викликали, на догоду владі, заперечення фахових оцінок з боку інших дописувачів.

Першим виступив постійний рецензент “Пролетарської правди” Я. Юрмас, вмістивши на шпальтах газети розлогу й цілком схвальну статтю. “Вокальні партії здебільшого написані в стилі драматизованого речитативу: тільки окремі монологи та хорові пісні мають пісенний склад. Як видно, автор поставив собі завдання дати музику, що була б органічною складовою частиною сценічної дії. [...] Режисер Манзій опрацював оперу в тому монументальному плані, в якому написано й самий твір: величність рухів, сумарна колективність їх влучно підкреслює монументальність того епосу” [16]. Досить позитивно оцінив музичний матеріал і В. Івановський, почавши з того, що музика “яскраво ілюструє класову боротьбу. Опера розпочинається яскравою і сильною увертюрою, побудованою на трьох мотивах, що характеризують три моменти: золотий обруч (символ вільності й незалежності тухольців), любов Максима й Мирослави, смерть Максима. У подальшому показано [...] ще десять музичних характеристик (лейтмотивів). Така кількість лейтмотивів, що супроводжують героїв, а також ілюструють окремі моменти драми, не лише не розпилює музичне ціле, а навпаки, сплітаючись і повторюючись кілька разів протягом опери, поєднує її окремі частини в єдине ціле, надаючи певну монументальність музичній формі” [7].

Однак далі почалося відверте цькування спектаклю: чи не третину обсягу одного із чисел “Радянського мистецтва” було присвячено “Беркутам”, сторінки журналу рясніли фотографіями з вистави В. Манзія та О. Хвостенка-Хвостова й негативними відгуками, кількість яких зростала в геометричній прогресії і, зрештою, виявилась критичною. Рецензенти закидали “Беркутам” переважно відсутність справжнього революційного змісту, а Юрмасові – брак чіткої виваженої позиції. Його лаконічний опис сценографії О. Хвостенка-Хвостова, у якій використовувалося обертальне коло, що своєю формою влучно підкреслювало форму золотого обруча, став предметом іронії. Те, що здавалося Юрмасові точним і влучним, а саме зображення золотого обруча ще й на прапорі тухольців, рецензентові київського журналу “Радянське мистецтво” видавалося зайвим. “Невдале оформлення опери. Режисура заявляє, що стиль опери конструктивний. Це знов помилка. [...] Оформлення “Беркутів” не конструктивне, а символістичне. Хіба дозволяє конструктивізм нічим не виправдане спускання другого золотого обруча з неба (одного було мало?), щоб більше підкреслити, що головне в опері – це той самий (кому потрібний?) золотий обруч. Хіба конструктивізм дозволяє ці мало кому зрозумілі гори, що їх виконано цілком символістично? Символізм нам не потрібний. Це є хіба оформлення” [15, с. 7]. Через місяць опера була

знята з репертуару й більше не поновлювалася в Києві протягом майже шістдесяти років.

У Харкові “Золотий обруч” з’явився останнім, у жовтні 1930 р., в режисурі М. Фореггера (диригент А. Маргулян, художник А. Петрицький) під своєю оригінальною назвою. Затримка з прем’єрою на столичній сцені сталася через те, що в приміщенні Харківського оперного театру навесні 1930 р. відбувався процес СВУ – гучна політична справа, яку розглядали публічно; було засуджено близько 45 представників української інтелігенції та видатних діячів культури, і про справу іронічно й болісно перешіптувалися: “Опера СВУ, музика ДПУ (Державне політичне управління, пізніше НКВС – Г. В.)”.

Зрештою, і харківська вистава “Золотого обруча” одразу після прем’єри була визнана невдалою, хоча її рецензенти не вдавалися до таких поверхових закидів, як-то відсутність соціального й класового змісту. “Однією з причин невдачі цієї постанови є тональна музика витонченого занепадницького та містичного характеру, незрозуміла та чужа для радянського глядача, – пояснював кореспондент журналу “Мистецька трибуна”. – Але вина невдачі цієї опери не лише композитора, але й режисера, який, захопившись розв’язанням проблем абстрактних формалістичних досягнень, поглибив помилки композитора, ввівши елементи містики та занепадництва до самої вистави. Внаслідок цього опера за своїм загальним ритмом вийшла надзвичайно далекою від сучасних темпів реконструктивної доби, і її було знято з шести вистав” [6, с. 18].

Спостереження різних дослідників переконують, що саме режисура М. Фореггера була позначена певними мистецькими відкриттями. “Особлива увага приділялась ретельній ритмо-пластичній розробці багатопланових і поліфонічних масових сцен. Тут режисер широко звернувся до “єдиного руху”, але, спираючись на емоційно піднесену диригентську інтерпретацію А. Маргуляна, відтворив у розгорнутих пластичних композиціях не стільки ритмічну структуру, скільки образний лад музики композитора. В режисерській роботі М. Фореггера модний формальний прийом – “єдиний рух” набув повного ідейно-емоційного змісту, внутрішньої музикальності і став промовистим засобом розкриття незборимої єдності Тухольської громади” [11, с. 232].

А як зазначив О. Чепалов, дослідник творчості М. Фореггера, “музичний стиль опери, підкреслено ораторіальний, який нагадує неспішні й урочисті опери Вагнера, визначив і характер постановочного рішення. Петрицький і Фореггер розміщували хор на сходинах конструктивістських декорацій, створюючи майже архітектурну композицію, яка одночасно нагадувала похмурі скелясті гори” [12, с. 131]. Втім, саме сценічне оформлення А. Петрицького, на думку деяких рецензентів, було чи не найбільшою вадою спектаклю: “Він (А.Петрицький – Г. В.) дав цікаве оформлення, але виконав його в сірих та темних кольорах. Глядач взагалі звик, що Петрицький, так би мовити, грає фарбами, і був в деякій мірі розчарований” [10, с. 17].

Поза тим, що харківська вистава створювалася в найбільш політизованій атмосфері, в її оцінці більшою мірою спрацьовували естетичні чинники, і це засвідчує зміну мистецьких орієнтирів у цілому: від авангардного театру до театру “зрозумілих життєвих” форм, театру соцреалістичної стилістики. Адже саме на початку 1930-х років у театральній практиці СРСР розпочалося формування нового “імперського стилю”, одним із найяскравіших виявів якого було функціонування на радянській сцені оперного й балетного жанрів. Зрештою, “імперській опері” не потрібні були ні класовий пролетарський зміст, ні авангардний експеримент, оскільки її вимогам цілком відповідали такі класичні твори з російської історії, як “Князь Ігор” О. Бородіна чи “Борис Годунов” М. Мусоргського.

Не встигнувши визріти, українська нова опера, фундаментом створення якої мали стати визначні епізоди з національної історії, передчасно припинила своє існування. І справжнім

заручником цієї ситуації виявився прозовий текст І.Франка, точніше – його подальше функціонування в мистецько-суспільних реаліях і, зокрема, на вітчизняній сцені. Контекст радянського мистецтва, у якому почав “жити” текст Франка, доти, власне, не відомий загаломі Наддніпрянської України (майже кожна з рецензій на виставу розпочиналася переказом змісту – *Г.В.*), був винятково політизованим, а саме мистецтво – своєрідним дзеркалом, знаком радянського часу. Як зазначав Я. Мукаржовський, вивчаючи мистецтво, “необхідно розглядати художній твір як знак, що складається із чуттєвого символу, витвореного митцем, із “значення” (= естетичному об’єкту), що перебуває в колективній свідомості, та із ставлення до означуваного предмету, що тяжіє до суспільного контексту суспільних явищ” [9, с. 84-85].

Опера “Золотий обруч” Б. Лятошинського, що в опосередкованому вигляді представляла текст Франка, повинна була стати знаком успішного колективного громадського життя, втіленого в символіці золотого обруча. Але мистецька контекстуалізація першотексту в радянських реаліях 1930-х років позбавила його самостійності й, відповідно, естетичної цінності, реанімувати яку могло лише нове успішне життя мистецького твору.

Здійснене на останній хвилі “політичної відлиги”, у 1970 р., нове втілення “Золотого обруча” Б. Лятошинського на сцені Львівського театру опери і балету ім. І. Франка (тепер ім. С. Крушельницької), яке відбулося через сорок років після прем’єри в Одесі, має всі підстави й до сьогодні вважатися найкращим. Вистава, яку здійснили видатні майстри музичної режисури – Д. Смолич, диригент Ю. Луців – та художник Є. Лисик, вже після смерті композитора, у 1971 р., була удостоєна Державної премії ім. Т. Шевченка.

На відміну від першовтілення твору, де постановчі прагнення режисури, сценографічні експерименти художників-авангардистів, музичний матеріал і текст лібрето не завжди узгоджувалися, у випадку постави цієї другої редакції “Золотого обруча” Б. Лятошинського, було знайдено щасливе врівноваження усіх названих компонентів. Зокрема, дописувач московського журналу “Советская музыка” К. Абуллаєв надзвичайно високо оцінив музично-сценографічне поєднання у спектаклі. “Лисик тонко музичний і сучасний у найкращому сенсі цього слова, – зазначав він. – Саме із музики виростає скупий, лапідарний і точний зображальний образ вистави. Лисик якнайменше прагне до конкретизації, до гри деталей. Він мислить образами – символами, тому що ними оперує і музика Лятошинського” [1, с. 38].

На жаль, подібної вдалої музично-сценографічно-режисерської взаємодії не відбулося в останній поставі опери Б. Лятошинського за твором І. Франка у Київському театрі опери і балету ім. Т. Шевченка в 1989 р. У рецензентів були цілком справедливі претензії до режисури (постановник Д. Гнатюк) і до оркестру (диригент В. Кожухар), а особливо до сценографії (художник К. Сікорський) [2, с. 8-9].

- 
1. Абуллаєв К. Жизненность традиций // Советская музыка. – 1979. – № 3. – С. 36-39.
  2. Гордійчук М. “Золотий обруч” // Музыка. – 1990. – №2. – С. 6-9.
  3. Д.Ш.Невдала спроба // Радянське мистецтво. – 1930. – № 19. – С. 8.
  4. Драматург Я. Мамонтов про “Золотий Обруч” // Мистецька трибуна. – 1930. – № 16. – С. 18.
  5. Загайкевич М. Вдруге – через 40 років // Музыка. – 1970. – № 5. – С. 7-9.
  6. Зубравський В. За реконструкцію оперового мистецтва // Мистецька трибуна. – 1931. – № 12. – С. 18-19.
  7. Ивановский В. Культура и искусство. “Беркуты” (“Золотой обруч”) Б. Лятошинского // Киевский пролетарий. – 1930. – 9 окт.
  8. Лятошинський Б. Епістолярна спадщина. Т.1. Борис Лятошинський – Рейнгольд Глієр. Листи (1914–1956). – К., 2002. – 768 с.

9. Мукаржовский Я. Искусство как семиологический факт // Чешская и словацкая эстетика XIX–XX вв.: В 2-х тт. – М.: Искусство, 1985. – Т. 2. – С. 81-89.
10. Сіманцев Б. Зимовий сезон почався (Від харківського кореспондента) // Радянське мистецтво. – 1930. – № 19. – С. 17-18.
11. Станішевський Ю.О. Режисура в українському радянському оперному театрі. – К.: Наукова думка, 1973. – 277 с.
12. Чепалов А. Судьба переселенника, или Новые странствия Фракасса. – Х., 2001. – 188 с.
13. Шумський І. Підсумки зимового сезону // Радянське мистецтво. – 1930. – № 14. – С. 16.
14. Ю.М. [Юмаров] Розмова в фойє. Початок театрального сезону // Глобус. – 1930. – № 20. – С. 319-320.
15. Юмаров Не опанували форму // Радянське мистецтво. – 1930. – № 19. – С. 7.
16. Юрмас Я. “Беркути” (“Золотий обруч”) на сцені Київської опери // Пролетарська правда. – 1930. – 8 жовт.

**THE LIFE OF A STAGE WORK:  
ABOUT THE FIRST NIGHTS OF THE OPERA  
“GOLDEN RING” BY B. LIATOSHYN’S’KY  
BASED ON IVAN FRANKO’S NOVEL “ZAKHAR BERKUT”**

**Hanna VESELOVS’KA**

*M.T. Rylskyj Study of Art, Folklore and Ethnology Institute  
National Academy of Science of Ukraine  
Department of Art and Folk Arts of Foreign Countries  
M.Hrushevskiy St,4,01001 Kyiv, Ukraine*

*8 044 228 34 54, tel.8 067 719 93 30, e-mail: aves@myrealbox.com*

The article traces the history of stage interpretations of the opera “Golden Ring” which was written by Borys Liatoshyn’s’kyi based on the novel “Zakhar Berkut” by Ivan Franko and was staged for the first time in three theatres across Ukraine in 1930. Great attention is paid to socio-political context, in which this opera was created and was functioning at the time.

*Key words:* performance, “Zakhar Berkut” by Ivan Franko, opera, interpretation, social context.

Стаття надійшла до редколегії 04.10.2005  
Прийнята до друку 06.03.2006