

Міністерство освіти і науки України
Національний університет «Києво-Могилянська академія»
Факультет гуманітарних наук
Кафедра культурології

Магістерська робота

освітній ступінь – магістр

на тему: **«КОЛОНІАЛЬНА ПОЛІТИКА В ОПЕРАХ РОСІЙСЬКИХ
КОМПОЗИТОРІВ ХІХ–ХХ СТ. ТА ЇЇ ВПЛИВ НА УКРАЇНСЬКИХ
СУЧАСНИКІВ»**

Виконала: студентка 2-го року навчання,
Спеціальності

034 Культурологія

Гребенюк Катерина Петрівна

Керівник Собуцький М.А., _____

професор, доктор філологічних наук

Рецензент Мина Ж.В. _____

Магістерська робота захищена

з оцінкою _____

Секретар ЕК _____

«___» _____ 20___ р.

Зміст

ВСТУП.....	3
РОЗДІЛ 1. ПОЯВА ТА РОЗВИТОК ПОСТКОЛОНІАЛЬНИХ СТУДІЙ. УКРАЇНСЬКИЙ СТАТУС В РАМКАХ ПОСТКОЛОНІАЛЬНИХ ДОСЛІДЖЕНЬ.	8
1.1. Екскурс в історію досліджень post-colonial studies: основні положення та імена.....	8
1.2. Чому Україна була колонією?	14
1.3. Антиколоніалізм, постколоніалізм, деколоніалізм	24
РОЗДІЛ 2. КОЛОНІАЛІЗМ В ОПЕРАХ РОСІЙСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ ХІХ– ХХ СТОЛІТТЯ	28
1.1. Колоніалізм у коренях формування російської опери	28
2.2. Опери на історико-культурному українському матеріалі.....	33
а) на матеріалі історії Київської Русі	33
б) на матеріалі історії українського козацтва	41
в) на матеріалі літературних творів Миколи Гоголя.....	43
2.3. Радянський вплив на конструювання мітів.....	48
РОЗДІЛ 3. ВПЛИВ КОЛОНІАЛІЗМУ НА ТВОРЧІСТЬ УКРАЇНСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ ХІХ–ХХ СТОЛІТТЯ	55
3.1. Вплив колоніалізму на формування української оперної традиції	55
2.2. Затвердження українського музичного театру: оперна творчість Семена Гулака-Артемовського та Миколи Лисенка	59
3.3. Українська опера під тиском радянської цензури	65
Висновки.....	71
БІБЛІОГРАФІЯ	75
Джерела.....	81

ВСТУП

Колоніалізм супроводжував людство ще фактично із зародків формування перших держав, він видозмінювався відповідно до їхніх потреб та завоювницьких прагнень: від пошуків нових земель, що були б придатними для проживання та ведення сільського господарства, до бажання розширити власні території коштом заморських або ж сусідніх континентальних завоювань із можливістю використання місцевого ресурсу (землі, екзотичних товарів, видобутку благородних металів, людського ресурсу тощо).

Унаслідок Першої та Другої світових війн зростання національно-визвольних рухів у колоніях, а також економічній недоцільності в утриманні великими континентальними імперіями колоній силою, у другій половині XX століття розпочалася епоха деколонізації, результатом якої стало проголошення незалежності держав Африки, Азії, островних та деяких європейських країн. Проте закінчення доби колоніалізму (у більшості країн світу) не нівелювало тієї шкоди, яку він спричинив протягом століть, тож постколоніальні студії в кінці XX століття розпочали процес переосмислення та відрефлексування наслідків колоніального панування.

У цій роботі ми відстоюємо думку про те, що Україна також була жертвою колоніальної політики від навколишніх імперій та мала пройти шлях переосмислення власної ідентичності, історії, культурних надбань після здобуття незалежності в 1991 році. Сучасна російсько-українська війна, що розпочалась у 2014 році, лише підкреслила імперські загарбницькі зазіхання Росії на українські землі, що свідчить про її колоніальний характер, а повномасштабна фаза цієї війни з початку 2022 року остаточно запустила невідворотний процес внутрішньої деколонізації українців.

Культурна колонізація відіграє надзвичайно потужну роль у формуванні образу загарбника та конструюванні колоніальної свідомості жертви. Постколоніальні студії в Україні віднайшли потужний відгук у літературознавчій сфері, як і їхні закордонні колеги, українські науковці на літературних прикладах ілюстрували наслідки колоніального впливу на українських авторів та їхні твори, відстоювали постаті українців, яких вкрала імперська, а згодом радянська влада, деконструювали ті імперські міти та наративи, що досі мають вплив на українську постколоніальну свідомість. На жаль, така широка хвиля переосмислення торкнулася не всіх напрямків мистецтва.

Актуальність роботи пов'язана з потребою постколоніального переосмислення історії українського музичного мистецтва та дослідження колоніального впливу російських композиторів XIX та XX століття на українських сучасників. Новітній погляд на історію російсько-українських музичних взаємин допоможе виокремити ті інструменти, за допомогою яких російський державний імперський апарат викривлював і сприйняття українцями образу поневолювача, і сприйняття власної ідентичності, наслідків чого ми досі позбуваємося.

Першими дослідниками питань у рамках постколоніальних студій були такі науковці як: Е. Саїд^{1,2}; поняття «гібридності», «мімікрії» та «амбівалентності» в постколоніальний дискурс ввів Г. Бгабга^{3,4}; поєднання

¹ Саїд, Едвард В. Орієнталізм / Пер. з англ. В. Шовкун. - К.: Видавництво Соломії Павличко «Основи», 2001. – 511 с.

² Саїд, Едвард. Культура й імперіялізм. / Пер. з англ. — К.: Критика, 2007. — 608 с.

³ Bhabha H. K. Nation and Narration. Psychology Press, 1990. 333 p.

⁴ Бгабга Г. К. Націєрозповідність.

<https://vpered.wordpress.com/2009/02/09/%D0%BD%D0%B0%D1%86%D1%96%D1%94%D1%80%D0%BE%D0%B7%D0%BF%D0%BE%D0%B2%D1%96%D0%B4%D0%BD%D1%96%D1%81%D1%82%D1%8C/>.

URL: <https://vpered.wordpress.com/2009/02/09/націєрозповідність/> (дата звернення: 10.03.2024).

феміністичного та постколоніального дискурсу досліджувала Г.Ч. Співак^{5,6}; про колоніальний характер Російської імперії та Радянського Союзу писала Е. Томпсон⁷.

В українському науковому дискурсі вперше про колоніальний статус України у своїх працях згадав М. Павлишин⁸, дослідниками колоніалізму в Україні є також Т. Гундорова⁹, М. Рябчук¹⁰, Г. Грабович¹¹, М. Шкандрій¹², О. Гнатюк¹³, В. Агеєва¹⁴, Н. Шумило¹⁵, О. Юрчук¹⁶ та багато інших науковців, що так чи інакше використовують постколоніальні студії у своїх дослідженнях про Україну.

⁵ Can the subaltern Speak?, in: Nelson, Cary/Grossberg Lawrence (Ed.): *Marxism and the Interpretation of Culture*, Chicago: Illinois University Press, 1988.

⁶ *A Critique of Post-Colonial Reason: Toward a History of the Vanishing Present*, Harvard University Press, 1999.

⁷ Е.М. Томпсон, Трубадури імперії. Російська література і колоніалізм / Пер. з англ. М. Корчинської, Київ 2008, 368 с.

⁸ М. Павлишин, Козаки в Ямайці: постколоніальні риси в сучасній українській культурі, "Слово і час" 1994, №4-5, с. 65 – 71

⁹ Постколоніальний роман генераційної травми та постколоніальне читання на сході Європи] // Постколоніалізм. Культура. Генерації. Теоретичні РеВізії. Збірник четвертий. За редакцією Т.Гундорова, А.Матусяк. – Київ, Laugus, 2016. – с.26 – 44.

¹⁰ Рябчук М. Постколоніальний синдром. Спостереження. — К.: К.І.С., 2011 – 277 с.

¹¹ Грабович Г. Поет як міфотворець. Семантика символів у творчості Тараса Шевченка. 2-ге випр., авториз. вид. / Перекл. з англ. С. Павличко. – К.: Часопис "Критика", 1998. – 207 с.

¹² Шкандрій М. В обіймах імперії. Російська й українська літератури новітньої / Пер. з англ. Петро Тарашук. — К.: Факт, 2004.

¹³ Гнатюк О. Прощання з імперією: Українські дискусії про ідентичність / Перекл. з польськ. А. Бондар (передм., розд. I–III), М. Боянівської, У. Боянівської, Н. Римської, О. Сливинський (розділи IV–VI); Заг. ред. М. Боянівської; Показчик Т. Цимбала. Український науковий інститут Гарвардського університету; Інститут Критики. – К.: Критика, 2005. – 528 с.

¹⁴ Агеєва В. З лаштунками імперії. Есеї про українсько-російські культурні відносини / Віра Агеєва. – К. : Віхола, 2021. – 360 с. – (Серія «Життя»).

¹⁵ Шумило Н.М. Під знаком національної самобутності / Наталія Микитівна Шумило. – К. : Задруга, 2003. – 354 с.

¹⁶ Юрчук О. У тіні імперії. Українська література у світлі постколоніальної теорії / Олена Юрчук. – К. : «Академія», 2013. – 224 с.

Вплив колоніалізму на музичне мистецтво досліджували Джон Кроєр¹⁷ та Метью Хед¹⁸.

Об'єктом дослідження є явище імперського колоніалізму в постколоніальній теорії.

Предметом дослідження є вплив колоніалізму та його засоби в операх російських та українських композиторів XIX–XX століття.

Мета: дослідити вплив імперського колоніалізму на твори російських композиторів XIX–XX століття та їхній вплив на українських сучасників на прикладі їхньої оперної творчості.

Завдання роботи:

- Описати історію постколоніальних досліджень та основні теоретичні напрацювання дослідників.
- Обґрунтувати колоніальний статус України в межах Російської імперії та Радянського Союзу.
- Описати різницю між антиколоніальним, постколоніальним та деколоніальним підходом до розгляду колоніального минулого.
- Дослідити колоніалізм у коренях формування російської опери.
- Проаналізувати російські опери, що ґрунтуються на історико-культурному українському матеріалі.
- Розглянути радянський вплив на конструювання імперських мітів.
- Проаналізувати вплив колоніалізму на формування української оперної традиції.

¹⁷ Kroier, Johann. "Music, Global History, and Postcoloniality." *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music* 43, no. 1 (2012): 139–86. <http://www.jstor.org/stable/41552766>.

¹⁸ *Musicology on Safari: Orientalism and the Spectre of Postcolonial Theory* Vol. 22, No. 1/2 (Mar. - Jul., 2003), pp. 211-230.

- Дослідити колоніальний аспект в оперній творчості Семена Гулака-Артемовського та Миколи Лисенка.
- Схарактеризувати становище української опери під тиском радянської цензури.

Метод дослідження: компаративний аналіз (прийом зіставної інтерпретації), описовий, аналіз музичного тексту, синтез.

Робота складається зі вступу, трьох розділів, дев'яти підрозділів та висновку.

РОЗДІЛ 1. ПОЯВА ТА РОЗВИТОК ПОСТКОЛОНІАЛЬНИХ СТУДІЙ. УКРАЇНСЬКИЙ СТАТУС В РАМКАХ ПОСТКОЛОНІАЛЬНИХ ДОСЛІДЖЕНЬ.

1.1. Екскурс в історію досліджень post-colonial studies: основні положення та імена

XX століття стало останнім століттям існування більшості великих імперій, що ділили між собою світові території. Відповідно вільними стали й залежні від них колонії. А зі здобуттям незалежностей поширився і термін «постколоніальний», що передовсім хронологічно знаменував період після цього здобуття, звільнення від імперської підпорядкованості. Серед англomовного літературознавства набуло популярності намагання осмислити літературу, що продукувалася в периферійному просторі колишньої Британської імперії. Ці аналізи мали переважно описовий та порівняльний характер, вони зосереджувались на спільних та відмінних рисах імперської та колоніальної культури, цим самим вони насправді не досліджували самотність останньої, а швидше затверджували існування штучно сконструйованої імперської культурної спільності¹⁹.

У 1978 році вийшла книга американського літературознавця Едварда Ваді Саїда «Орієнталізм», що заклала основи того, що ми зараз називаємо постколоніальними студіями. Автор, уродженець Палестини, уводить поняття орієнталізму як дискурсу (на його працю значною мірою вплинула робота Мішеля Фуко «Археологія знання» та «Наглядати й карати», у яких він описує

¹⁹ Павлишин М. Постколоніальна критика і теорія. Слово. Знак. Дискурс. Антологія світової літературно-критичної думки XX століття. Львів: Літопис, 1996. – С. 531.

поняття дискурсу як «сукупності висловлювань, що належать до однієї й тієї ж системи формацій²⁰⁾ західного погляду на Схід. Він пропонує «розглядати (орієнталізм) як знакову систему, яка виражає європейсько-атлантичну владу над Сходом, а не як правдивий дискурс про Схід (яким він претендує бути у своїй академічній або науковій формі)²¹⁾». У «Орієнталізмі» й у своїй пізнішій праці «Культура та імперіалізм» (1975) Е. Саїд порушує питання того, як науковий дискурс, що вибудовували на Заході, трансформувався в імперську інституцію²²⁾, що вже не може дивитися на Схід інакше, ніж через орієнталізм та визначає його лише через свої власні орієнтири й у співвідношенні Свій/Інший і з позиції західного панування. Зокрема в «Культурі та імперіалізмі» він розкриває присутність та співучасть культури в імперських завоюваннях.

Саїд відкрив новий шлях в літературознавстві, що дозволяв розшифровувати та деконструйовувати (значною мірою ці праці послуговувались інструментами постструктуралізму Жака Дерріди) тексти авторів, що належали до метрополій, виявляючи в них прихильність до імперського бачення світу. Завдяки цьому здобули популярність антиколоніальні тексти Франца Фанона, які були написані до Саїда, проте не мали такого визнання раніше — «Чорна шкіра, білі маски» (1952), яка вперше викривала расизм як явище²³⁾, та «Гнані й голодні» (1961), у якій автор осмислює відчуття

²⁰⁾ Фуко М. Археологія знання / Мішель Фуко ; [пер. з фр. В.Шовкун]. – К.: Вид-во Соломії Павличко «Основи», 2003. – С. 108.

²¹⁾ Саїд, Едвард В. Орієнталізм / Пер. з англ. В. Шовкун. - К.: Видавництво Соломії Павличко «Основи», 2001. – С. 18.

²²⁾ Для уникнення суперечностей ми одразу хочемо зазначити, що терміни «імперіалізм» та «колоніалізм» насправді дуже близькі за значенням, можна сказати, що одне витікає з другого. Суттєвою різницею між ними можна назвати те, що імперіалістична політика не завжди передбачає собою створення колоній, а деколи стосується радше політичних та ідеологічних інтересів розширення впливу імперії. Тож в подальшому дослідженні, коли ми використовуємо термін «імперіалізм» — маємо на увазі ті випадки, коли включена колоніальна складова цього поняття.

²³⁾ Frantz Fanon, Black Skin, White Masks, New York: Grove Press, 2008, 206 p.

колоніального тиску суспільними класами та наслідки цього — від «колоніальної ментальності» до фізичного насильства²⁴.

Есей «Чи може підпорядковане промовляти?» (1988) за авторством Гаятрі Чакраворті Співак поєднує у собі постколоніальний дискурс із феміністичним, а також використовує для дослідження психоаналіз (зокрема психоаналіз З. Фрейда), що дозволило розширити рамки постколоніальних методів. Щоби відповісти на питання, що винесене в назві есею, Співак робить висновок, що підпорядкована (адже Співак пише про присутність/відсутність саме жінок) не може промовляти сама за себе, за неї як правило «промовляють» інші — художники, літератори, митці. Тож єдиний механізм, який залишається в жінки (і відповідно колонізованого) для самовираження — це мовчання²⁵.

Особливу роль у постколоніальних дослідженнях займає постать Гомі Бгабга — американського дослідника індійського походження, чий роботи «Нація та нарація» (1990), «Місцезнаходження культури» (1993), «Космополітизм» (2000) стали засадничими для сучасного осмислення феномену постколоніалізму. У своїх роботах він визначив ключові поняття, що мають місце в постколоніальній теорії, а саме: *гібридність*, *мімікрія*²⁶, *амбівалентність*. Важливу роль у його дослідженнях посідає поняття «*гібридної ідентичності*». Бгабга висловлює думку про мобільність культурних меж, що тягне за собою можливість перебування у стані «поза межами». Суб'єкт може відчувати свою належність до двох чи більше різних культур, проте по-справжньому не належати

²⁴ Франц Фанон. Гнані і голодні. — Київ: «Вперед», 2016. — 227 с.

²⁵ Can the subaltern Speak?, in: Nelson, Cary/Grossberg Lawrence (Ed.): Marxism and the Interpretation of Culture, Chicago: Illinois University Press, 1988.

²⁶ Мімікрія (англ. mimicry, з давньогр. mimeisthai — «імітувати») — підлаштування та наслідування колонізованого до культури колонізатора з девіантною різницею (яка також є амбівалентним і субверсивним процесом).

до жодної з них, цей стан автор називає «*unhomeliness*²⁷». Саме це «межове відчуття» і є гібридною ідентичністю, яка певною мірою визначає характер сучасної культури.

Важливою для цього дослідження є робота Еви М. Томпсон «Трубадури імперії. Російська література і колоніалізм» (2000). Авторка, опираючись на досвід та напрацювання попередників у постколоніальному аналізі, досліджує російську літературу з погляду колоніалізму, що є надзвичайно цінним напрацюванням, адже довгий час дослідники не звертали увагу на імперії, що мали континентальні колонії. У своєму дослідженні вона послідовно розбирає твори російських літераторів, вказуючи на імперські наративи, які вони просували. До прикладу, світлий образ російської аристократії у «Війні і мирі» Л. Толстого, орієнталізм та зображення гвалтувальника в «Герої нашого часу» М. Лермонтова, репрезентація військових, жертвовного образу російської людини тощо²⁸. Зважаючи на те, що Томпсон вказала на ті специфічні риси російського колоніалізму, які раніше не розглядалися та не бралися до уваги, її послідовник Олександр Ф'ют пропонує нову модель розгляду умовної постколоніальної мапи світу: не дихотомія «Перший Світ – Третій Світ», а «Перший Світ – Другий Світ», яка мала б застосовуватися до континентальних колоній²⁹. Проте зважаючи на особливість як і кожної імперії, так і кожної колонії, на нашу думку, постколоніальна теорія потребує поняттєвого збагачення, що дало б змогу краще описувати кожен випадок, не викидаючи його з дискурсу через застарілі упередження.

²⁷ Bhabha, Homi K. The location of culture. Routledge, 2012. – С. 9.

²⁸ Е.М. Томпсон, Трубадури імперії. Російська література і колоніалізм / Пер. з англ. М. Корчинської, Київ 2008, 368 с.

²⁹ Ф'ют О. Зустрічі з Іншим / Олександр Ф'ют / Перекл. з польської Ярослав Поліщук. – Х. : Акта, 2009. – 268 с.

Першим, хто застосував поняття постколоніалізму щодо української позиції саме в українському науковому дискурсі був Марко Павлишин³⁰. У своєму есеї «Козаки в Ямайці: постколоніальні риси в сучасній українській культурі» він розглядає риси культурного колоніалізму та співвідносить їх із процесами, які відбувалися в Російській імперії та Радянському Союзі та аналізує українську літературу з антиколоніального та постколоніального погляду (автор розрізняє ці два поняття, рахуючи відлік переходу від антиколоніального до постколоніального з моменту здобуття Україною незалежності). Марко Павлишин вважає антиколоніалізм не менш монологічним та ідеологізованим, аніж сам колоніалізм. На його думку, це «часто підсвідоме бажання далі говорити від імені влади — хоч, правда, влади нової та іншої³¹», і на відміну від нього постколоніалізм виходить із бінарної опозиції «імперський центр — колоніальна периферія», а звертає увагу на інші сфери й аспекти життя та нерідко дозволяє собі іронію, певну несерйозність. Як приклад таких робіт автор називає діяльність постмодерного угруповання «Бу-ба-бу» (Юрій Андрухович, Віктор Неборак, Олександр Ірванець), феміністичну поезію Ірини Жиленко, Любови Голоти та Теодосії Зарівної, і літературну та культурну критику Соломії Павличко, Тамари Гундорової та Віри Агеевої, гендерну критику Оксани Забужко, Ніли Зборовської.

Таке визначення постколоніалізму спричинило дискусію серед українських літературознавців. Григорій Сивокінь у своїй статті «“Постколоніалізм” в сучасній українській літературі: симптоми, тенденції, явища» (2003) пов’язує поняття постколоніалізму з процесом усталення традиції, адже, на його думку, Павлишин заперечує її (традицію). Тамара Гундорова своєю

³⁰ М. Павлишин, Козаки в Ямайці: постколоніальні риси в сучасній українській культурі, “Слово і час” 1994, №4-5, с. 65 – 71.

³¹ Там само. – С. 67.

чергою зауважила, що сакралізація минулого може зашкодити відкритості культури і її здатності адаптації до сучасного³². Проте найбільшим опонентом Марка Павлишина все ж можна вважати Петра Іванишина. У монографії «Національно-екзистенціальна інтерпретація (основні теоретичні та прагматичні аспекти)» (2005) він відмовляється приймати дихотомію «національний антиколоніалізм/постмодерний постколоніалізм», адже таке тлумачення «не поборює, а інтегрує у своїй теорії та практиці імперіалістичні концепти³³» з тих причин, що не має націозахисної функції. З цього твердження він пропонує новий термін — «націологічний постколоніалізм», проте його засади та визначення насправді мало чим відрізняються від поняття «національного антиколоніалізму» Павлишина й скоріше просто відкидають один елемент дихотомії, але залишають інший.

Серед авторів, що досліджували постколоніальні студії слід неодмінно згадати Григорія Грабовича, що за допомогою психоаналізу та постколоніальної критики розбирав постать Тараса Шевченка в книзі «Поет як міфотворець. Семантика символів у творчості Тараса Шевченка³⁴»; Мирослава Шкандрія, який детально розбирає російський імперський дискурс та його вплив на українську літературу в книзі «В обіймах імперії. Література й імперський дискурс від наполеонівської до постколоніальної доби³⁵». Також знаковими стали праці Миколи Рябчука «Постколоніальний синдром: спостереження» (2011), що присвячена висвітленню процесу емансипації української нації; Наталії Шумило

³² Гундорова Т. Транзитна культура. Симптоми постколоніальної травми: статті та есеї / Тамара Гундорова. – К. : Грані-Т, 2013. – 548 с. (Серія «De profundis»).

³³ Іванишин П.В. Національно-екзистенціальна інтерпретація (основні теоретичні та прагматичні аспекти) : Монографія / Петро Васильович Іванишин. – Дрогобич : Видавнича фірма «Відродження», 2005. – С. 69

³⁴ Грабович Г. Поет як міфотворець. Семантика символів у творчості Тараса Шевченка. 2-ге випр., авториз. вид. / Перекл. з англ. С. Павличко. – К.: Часопис "Критика", 1998. – 207 с.

³⁵ Шкандрій М. В обіймах імперії. Російська й українська літератури новітньої / Пер. з англ. Петро Тарашук. — К.: Факт, 2004.

«Під знаком національної самобутності³⁶» (2003); Олени Юрчук «У тіні імперії. Українська література у світлі постколоніальної теорії³⁷» (2013) та Віри Агеєвої «За лаштунками імперії» (2021).

Слід зазначити, що постколоніальні студії не знайшли відгуку у великої кількості послідовників, попри їхню неабияку актуальність. Проте навіть серед них є багато представників літературної сфери, що намагаються охопити ширший контекст, проте помітно бракує дослідників і з інших галузей. Зокрема прагненням розширити постколоніальні студії та знайти серед них місце для музичного мистецтва і покликане наше дослідження.

1.2. Чому Україна була колонією?

Твердження про те, що Україна була колонією, а Російська імперія (згодом і Радянський союз) — метрополією не є одностайними в українському науковому дискурсі. Тож для того, щоби чітко окреслити наше місце в системі координат цього обговорення, пропонуємо нижче розглянути твердження науковців, що мають різні позиції стосовно цього питання.

Проте спершу слід почати з термінів. Якщо звернутися до словників задля тлумачення терміну «колонія», ми отримаємо таке визначення:

*«Колонія (лат. *colonia* — поселення людей далеко від дому) — 1) залежні території, що знаходяться під прямим контролем та управлінням метрополій;*

³⁶ Шумило Н.М. Під знаком національної самобутності / Наталія Микитівна Шумило. — К.: Задруга, 2003. — 354 с.

³⁷ Юрчук О. У тіні імперії. Українська література у світлі постколоніальної теорії / Олена Юрчук. — К.: «Академія», 2013. — 224 с.

2) поселення, географічно віддалене від місцевості/держави, вихідцями з якої воно засноване³⁸».

І якщо друге визначення відсилає нас до коренів цього терміну, коли зразковою ілюстрацією колоній класичного періоду були грецькі поселення, то перше краще окреслює те, що ми закладаємо в поняття колоній зразка XIX століття (найбільший розквіт колоніальної політики, коли найвпливовіші імперії фактично поділили між собою решту світу). Відповідно до колоній застосовувалась особлива імперська політика — колоніалізм, визначення якого словник пояснює так:

«Колоніалізм (від колонія) — політика держав із поширення безпосереднього територіального контролю на інші держави та території. У процесі поширення колоніального контролю встановлюються нерівноправні відносини між колонізатором (метрополією) та суспільними групами й державними утвореннями, на які поширюється контроль (колоніями)³⁹».

Для того, аби визначити чи була політика Російської імперії колоніальною, слід звернутися до ознак колоніальності, серед яких виділяють:

- меншовартість або ж колоніальна ментальність, за якої колонізована країна відчуває свою нижчість відносно колонізатора, як правило країна-завойовник і нав'язує це відчуття, а також свою «месіанську культуроносну функцію»⁴⁰;
- понижене становище мешканців колонізованих територій (що включає утиски, репресії, геноцид);
- нетерпимість та пониження людей, що належать до інших рас;

³⁸ В. Константинов. Колонія // Політична енциклопедія. Редкол.: Ю. Левенець (голова), Ю. Шаповал (заст. голови) та ін. — К.: Парламентське видавництво, 2011. — С. 344

³⁹ Там само. — С.343

⁴⁰ Троян С. Орієнталізм і постколоніальний дискурс у контексті "постмодерністського виклику" / С. Троян // Міжнародні зв'язки України: наукові пошуки і знахідки. - 2015. - Вип. 24. - С. 349.

- відсунення національних інтересів колонії на другий план;
- наявність травм та посттравм, що пов'язані з насильницькими діями колонізатора (уперше на травматичній природі колоніалізму наголосив Франц Фанон, що розглядав тілесні та ментальні розлади і як симптоми враження колоніалізмом, але водночас і як засоби лікування, що свідчать про адаптацію організму до утисків⁴¹. Серед травм можна ще виокремити трансгенераційні, травми пам'яті, а також комплекс неповноцінності порівняно з «вищою культурою», представники якої є загарбниками);
- існування колонізованої культури всередині «імперської» культури (зокрема Григорій Грабович указує на перебування української літератури «всередині» російського культурного дискурсу, а також на те, що завдяки розвиткові вона змогла відокремитись і затвердити повноцінне диференційоване існування як національної літератури⁴²);

Тож серед наведених вище ознак ми чітко можемо розпізнати ті, що були в українській історії, культурі та досі відбиваються на українській ментальності. Проблема меншовартости стосується як широкого контексту: переконання в абсолютній вищості культурних, політичних, економічних, наукових досягнень як у Росії, так і у світі, невизнання своєї спроможности продукувати щось тієї ж якості та цінності, покладання на думку інших, навіть стосовно внутрішньополітичних питань. Але це стосується також і вузького: накладання почуття сорому через сільське походження, намагання надати українській мові маргінального статусу.

⁴¹ Гундорова Т. Постколоніальний роман генераційної травми та постколоніальне читання на сході Європи. *Постколоніалізм. Генерації. Культура*. 4-те вид. Київ, 2014. С. 30.

⁴² Грабович Г. До історії української літератури: Дослідження, есе, полеміка. — К., 1997. — С. 47.

Марко Павлишин у своїй передмові до блоку постколоніальної критики в «Антології світової літературно-критичної думки» вказує на культурний колоніалізм як на один зі складників колоніальної політики, що передбачає комплекс культурних заходів, які спрямовані на підтримку та посилення влади гегемонії⁴³. До засобів культурного колоніалізму він відносить:

- надання максимальної культурної цінності колонізаторському культурному продуктові й, відповідно, приписування меншої вартості колоніальному;
- привласнення метрополією культурних здобутків, які визнані «світом» (зокрема історичних мітів, постатей митців та їхніх здобутків, музейних цінностей тощо);
- «створення опозицій “універсальне/місцеве”, “загальнолюдське/партикулярне, зокрема — етнографічне”, “модерне, прогресивне, динамічне, перспективне/відстале, учорашнє, позаісторичне”, “ефективне, відповідальне/дитяче, не здатне до самоуправління”⁴⁴» (варто врахувати, що перша частина кожної з пар несе позитивну характеристику та є властивістю метрополії, а інша — негативна — є атрибутом колонії);

Як доповнення до визначення культурного колоніалізму автор зазначає, що він «послугується системою відповідних мітів і реалізується в законодавстві, у діях державного апарату, в освіті і науці (зокрема історіографії), у популярній і високій культурі⁴⁵». Тобто він є послідовним та всюдипроникним інструментом для піднесення ролі метрополії та заниження ролі колонії та її внеску у світову культурну спадщину. Усе це використовувалося проти

⁴³ Павлишин М. Постколоніальна критика і теорія. *Слово. Знак. Дискурс. Антологія світової літературно-критичної думки ХХ століття*. Львів: Літопис, 1996. – С. 531.

⁴⁴ Там само. – С. 533.

⁴⁵ Там само. – С. 533.

української культури, починаючи від привласнення постатей (Бортнянського, Веделя, Березовського, Рєпіна (Ріпина), Малевича, Гоголя, цілої плеяди українських авангардистів та безлічі інших імен), історії (привласнення історії українських земель починаючи від Київської Русі, міт про Київ як «колиску трьох братніх народів», міт «Москва – третій Рим», міт про вітчизняну війну та знецінення внеску Великої Британії та союзників і т.д.), закінчуючи послідовним просуванням російського культурного продукту як в український, так і у світовий простір, у тому числі завдяки українським талантам та українській народній культурі, що маркувалася як російська.

Попри всі ці ознаки, багато дослідників все ще не вважають, що Україна була колонією Російської імперії, а згодом Радянського Союзу. Більшість постколоніальних дослідників упускають російський імперський колоніальний характер, адже за словами Е. Томпсон він був «невидимим» з декількох причин⁴⁶.

По-перше, колонії здебільшого сприймаються як щось віддалене від метрополії, адже колонії більшості західних країн-колонізаторок знаходилися здебільшого на інших континентах. Російська імперія ж помалу колонізувала територію навколо себе, поглинаючи та поступово намагаючись перетворити сусідні етноси на російський, а «насильницьке перетворення Російської імперії в Радянський Союз ще більше замаскувало колоніальну природу держави⁴⁷».

Другою причиною несприйняття Е. Томпсон називає лінгвістичну плутанину з термінами *Русь* та *Росія*. Звісно, плутанину не в буквальному сенсі, адже зміна назви з *Московського царства* на *Російську імперію* була усвідомленим кроком задля привласнення спадщини Київської Русі та подальшого ототожнення *росіян* із *руси́нами*. Саме такої прикрої помилки

⁴⁶ Томпсон Е. М. Трубадури імперії. *Ізборник*. URL: <http://litopys.org.ua/thompson/tom03.htm> (дата звернення: 27.03.2024).

⁴⁷ Там само.

перекладу Русі як «Russia» (Росія) і допускаються американські науковці у своїх дослідженнях.

Третя ж причина полягає в помітній відсталості Російської імперії на фоні її приєднаних колоній. Якщо класичні імперії разом з владою приносили до завойованих земель «культуру» та «знання», то захоплені Московією території (такі як Польща, Балтійські провінції, Україна, Фінляндія, Грузія) мали вищий культурний розвиток, ніж їхні поневолювачі й фактично постачали цей культурний продукт до метрополії, поповнюючи її культурний багаж. Не останню роль зіграли українці також і в поширенні знання, а також побудові самого державного апарату та ідеологічної концепції Російської імперії (від середини XVII століття, фактично після Переяславської угоди 1654 року, з Києва до Москви та Петербургу приїжджали художники, романісти, вчені, богослови, значна кількість яких були вихідцями з Києво-Могилянської академії; вони завозили книги, відкривали монастирі та навчальні заклади, у яких самі ж і викладали, певною мірою вони стали інтелектуальним прошарком Московського царства, тобто безпосередньо вклались у культурну та ідейну розбудову імперії⁴⁸).

Проте не лише іноземні науковці не вбачають у російській політиці колоніального зерна, українські дослідники також не усталені в єдиній думці. Уперше питання колоніальної політики Росії стосовно України підняв на сторінках журналу «Більшовик України» у 1928 році Михайло Волобуєв⁴⁹. Мирослав Шкандрій у своїй роботі «В обіймах імперії» серед аргументів, які використовують, щоби заперечити український статус колонії, називає фактично ті ж причини, які були перераховані вище, а саме: територіальну близькість,

⁴⁸ Агеєва В. З лаштунками імперії. Есеї про українсько-російські культурні відносини / Віра Агеєва. – К. : Віхола, 2021. – 360 с. – (Серія «Життя»). - С. 14-15.

⁴⁹ Волобуєв М. До проблеми української економіки // *Більшовик України*. Політико-економічний журнал ЦК КП(б)У. Державне видавництво України, 1928. № 2. – С. 46-72.

залучення української еліти в лоно імперії, відносну заможність населення на українських землях, а також брак яскраво вираженої расової дискримінації⁵⁰. Проте сам автор не поділяє цієї позиції та вказує на те, що досягненням колоніальної та постколоніальної критики власне є вміння бачити спільні риси в певних явищах та мати змогу брати до уваги те, що раніше не розглядалось у колоніальних контекстах. Також він додає, що постколоніальні студії⁵¹ за останній час розширили сферу своїх досліджень, включивши до розгляду такі регіони як Ірландія, Шотландія, Північна Америка та інші, що раніше не входили до «класичного» переліку колонізованих територій Африки, Азії та держав Карибського басейну⁵², а також «пошук зв'язків із такими сферами досліджень, як мультикультуралізм, жіночі студії та вивчення позицій підлеглого⁵³». Він поділяє думку Григорія Грабовича про те, що ті репресії та утиски, що зазнавала українська культура від державного імперського апарату мають найближчу аналогію саме в колоніалізмі⁵⁴ (привласнювання імен, заборона української мови, арешт культурних діячів та інше). Не варто забувати також і про фактичні свідчення геноциду українського народу, політичних репресій, у тому числі депортацій, та утисків будь-якої патріотичної діяльності.

⁵⁰ Шкандрій М. В обіймах імперії. Російська й українська літератури новітньої / Пер. з англ. Петро Тарашук. — К.: Факт, 2004. — С.16.

⁵¹ Тут варто зазначити, що самі постколоніальні студії та їхні представники часто підлягають критиці, адже здебільшого вони використовують для аналізу саме мови колонізаторів і загалом здебільшого є представниками привілейованих верств суспільства, що здебільшого покладаються на старі філософські та матеріальні здобутки імперій. Зокрема Марко Павлишин у статті «Постколоніальна критика і теорія» пише про те, що фактично про «третій світ» досі пише «перший світ», і, відповідно, Захід досі пише сам про себе. У цьому може полягати проблема небажання Заходу бачити інший колоніалізм: російський, китайський, австро-угорський, японський тощо.

⁵² Там само. — С. 18.

⁵³ Там само. — С.18.

⁵⁴ Там само. — С. 17.

Микола Рябчук у книзі «Постколоніальний синдром. Спостереження⁵⁵» вказує на те, що відмінність між колонізатором та поневоленим, яку в колонізованих країнах Африки, Азії та Америки відігравав расовий аспект, в Україні втілювався у мовно-культурному середовищі. Українська мова вважалася «сільською», «колгоспною», і задля того, аби досягти успіху в будь-якій сфері, потрібно було послуговуватися «вищою» мовою — російською. Степан Величенко у своїй статті «Чи була Україна російською колонією? Деякі зауваження щодо поняття колоніалізм» вважає, що «немає підстав відмовляти підкореним країнам, як-от Кореї, Ірландії чи Україні, у визначенні “колоніальні”, адже наукова дефініція терміна, яка включає усі (а не лише наявні в заморських володіннях європейських імперій) типи залежності/панування, фактично пасує і до них⁵⁶». Ярослав Грицак та Юрій Шаповал у спільній статті «Чи була Україна російською колонією?» називають Російську імперію «неправильною» імперією, а, відповідно, Україну — «неправильною» колонією⁵⁷. Причини цього здебільшого збігаються з тими, що наводить Ева Томпсон у «Трубадурах імперії», а саме: близькість, відсталість центру, висока частка українців серед еліти та на керівних посадах і в Російській імперії, і згодом в Радянському Союзі. Тож дослідники пропонують перефразувати питання на «до якої міри Україна була колонією, а до якої не була?»⁵⁸. Тімоті Снайдер також розглядає історію України через призму колоніалізму, а також наголошує на тому, що російсько-українська війна, що триває з 2014 року, має імперіалістичний та

⁵⁵ Рябчук М. Постколоніальний синдром. Спостереження. — К.: К.І.С., 2011. — 277 с.

⁵⁶ Величенко С. Чи була Україна російською колонією? Деякі зауваження щодо поняття колоніалізм. URL: https://uamoderna.com/images/archiv/14/15_UM_14_Dyskusii_Velychenko.pdf (дата звернення: 02.04.2024).

⁵⁷ Грицак Я., Шаповал Ю. Чи була Україна російською колонією?. *Україна модерна*. URL: <https://uamoderna.com/history/chy-bula-ukraina-rosiyskoii-koloniiei/> (дата звернення: 02.04.2024).

⁵⁸ Там само.

колонізаторський характер⁵⁹. Окрім імен науковців, наведених вище, які поділяють думку про те, що українські землі починаючи від XVII були колонізованими, слід додати імена таких дослідників та літераторів як Тамара Гундорова⁶⁰, Соломія Павличко, Оксана Забужко, Ніла Зборовська, Ольга Гнатюк, які також послуговуються інструментами колоніальних студій у своїх роботах.

Попри цю низку переконливих аргументів, деякі науковці не погоджуються з такою позицією. До прикладу, філософ Андрій Баумейстер заперечує колоніальний статус України саме через те, що українці брали участь у розбудові імперії⁶¹, а Наталя Яковенко до цього аргументу додає те, що усвідомлення себе як «нації-жертви», по-перше, посилює почуття меншовартості, «а по-друге, це є неправдою, бо українці цілком давали собі раду й під “колоніальним гнітом”, над яким так уболівають підручники⁶²».

Своєю чергою ми б хотіли прояснити деякі моменти у нашій позиції. Безперечно факт того, що українські землі знаходилися в безпосередній близькості до російських не слугує для нас достатнім аргументом для відкидання статусу колонії, тому що ми маємо не лише приклад Російської імперії, а й Австро-Угорської імперії, яка таким самим чином колонізувала землі навколо себе. Деякі дослідники пропонують розрізняти заморські колонії від континентальних, що слушно, адже кожна імперія має власні стратегії для

⁵⁹ Бендас К. Тімоті Снайдер: Війна Росії проти України - це колоніальна війна. *LRT.lt*. URL: <https://www.lrt.lt/ua/novini/1263/2128428/timoti-snaider-viina-rosiyi-proti-ukrayini-tse-kolonial-na-viina> (дата звернення: 02.04.2024).

⁶⁰ Гундорова Т. Транзитна культура. Симптоми постколоніальної травми: статті та есеї / Тамара Гундорова. – К. : Грані-Т, 2013. – 548 с. (Серія «De profundis»).

⁶¹ В'ятрович В. Снайдер і колоніалізм. *Укрінформ*. URL: <https://www.ukrinform.ua/rubric-society/3631450-snajder-i-kolonializm.html> (дата звернення: 02.04.2024).

⁶² Трегуб Г. Наталя Яковенко: «В Україні діяла не “советская власть”, а “радянська влада”». *Історична правда*. URL: <https://www.istpravda.com.ua/articles/4edaa6d60e8d0/> (дата звернення: 02.04.2024).

загарбання та утримання завойованих земель. Загалом, якщо зважити критику постколоніальних студій, було б доречно не триматися за старі визначення, а досліджувати різні прояви колоніальності, навіть якщо вони вибиваються з загальноприйнятої парадигми. Приклад України слугує скоріше ілюстрацією небажання західних та українських дослідників розширювати межі колоніальних студій, а також тим, як послідовна російська пропаганда намагається стерти Росію зі списку держав-поневолювачів, маскуючи все під «братній дискурс».

Щодо того, що українці самі брали участь у розбудові імперії: увесь освітній ресурс йшов на збагачення метрополії, що насправді мало чим відрізняється від експлуатації економічного чи природного ресурсу. Не варто відкидати той факт, що філософи, богослови, митці не могли з такою ж успішністю побудувати кар'єру в Малоросії, відповідно вони були потрібні як джерело культурного збагачення, яке використала і поглинула імперія. Паралельно з тим як українці працювали на державний апарат Російської імперії, а згодом і радянського Союзу активно, відбувався процес *колоніального стирання*, завдяки якому Росія намагалася знищити за допомогою сукупності процесів існування такої держави як Україна (Малоросія). До цих процесів належать: фізичний вплив, впровадження цензури, заборона української мови, вільне створення поширення знання лише мовою колонізатора, примусова асиміляція та численні маніпуляції та привласнення культурних надбань. Фізичний вплив здійснюється в тому числі за допомогою масових вбивств, репресій, депортацій та будь-якого фізичного тиску. Для українців також є характерним механізм подвійного стирання (замовчування заподіяних злочинів, наприклад, факту Голодомору).

1.3. Антиколоніалізм, постколоніалізм, деколоніалізм

«Антиколоніальний», «постколоніальний» і «деколоніальний» — терміни, які дослідники використовували тільки в певних сферах. До них належать політична та економічна історія. Вони допомагали окреслювати явища та процеси, що відбувалися в заокеанських колоніях європейських імперій. Зазвичай мешканці цих суспільств відрізнялися расово та зазнавали експлуатації. Останніми десятиліттями ці терміни почали вживати також у галузях літературознавства і культурології задля аналізу комплексу психологічних та культурних тисків, що зазнали жертви імперської політики, а також задля аналізу шляхів боротьби за відстоювання своєї ментальної та культурної самости.

Суть терміну «антиколоніальний» полягає у відстороненні та відчуженні від імперських наративів. Це може проявлятися у вигляді опору насадженим стереотипам, які шкодять та принижують поневолені групи людей. Антиколоніальні рухи випробовують імперії на міцність та виступають проти їхньої політики⁶³.

Своєю чергою термін «постколоніальний» позначає наступний етап у процесі емансипації колонії від метрополії. Суть цього поняття полягає в руйнуванні «усталеного» порядку, який ґрунтується на залежності бінарних позицій, наприклад: «центр — периферія», «імперія — колонія», «висока культура — народна культура». Класичним прикладом постколоніальної поведінки може слугувати деконструкція імперських наративів і використання комічних засобів (часто в такому випадку висміюється сам спосіб донесення цих наративів, що дає змогу змістити фокус та розширити контекст). За допомогою

⁶³ Томпсон Е. М. Трубадури імперії. *Ізборник*. URL: <http://litopys.org.ua/thompson/tom03.htm> (дата звернення: 27.03.2024).

цього імперський спосіб мислення критикується, але в дещо м'якшій формі, якщо порівнювати з антиколоніалізмом. Прикладами комічних засобів є іронія та пародія. Вони нерідко використовують у мистецтві, зокрема в літературі. Варто заважити, що постколоніальна поведінка забезпечує необхідні передумови, аби звільнитися від заангажованості насадженого метрополією способу мислення та випрацювати власний, незалежний⁶⁴. Микола Рябчук у своїй книзі «Постколоніальний синдром. Спостереження» порівнює стосунки України з її найближчими сусідами — Польщею та Росією (до початку російсько-української війни 2014 року) та описує перші як польську «неприятнь», а другі як російську «любов». Характерним є те, що «неприятнь» надає українцям суб'єктності та відчуття рівності з тими, з ким у них є певні конфлікти — ці стосунки відбуваються у *реальності*, у той час, як стосунки з Росією є *віртуальними*, зі сконструйованим образом України як «вічно «поющую и пляшущую Малороссию», позбавлену надмірної інтелектуальності й власного політичного хребта⁶⁵».

Що стосується «деколоніального», то цим терміном позначають очищення та формування нової свідомості колонізованих від накиннутих імперських стереотипів та упереджень. Це етап постає вирішальним у формуванні національної ідентичності. Заново досліджується та переосмислюється власна історія, культура та мова. Також, завдяки відсутності думки «вищого» відроджуються стерті та формуються нові культурні та мовні коди. Характерною особливістю цього процесу є те, що стара імперська ментальність не може прийняти цих зрушень, вони для неї є незрозумілими та тими, що дезорієнтують.

⁶⁴ Рябчук М. Постколоніальний синдром. Спостереження. — К.: К.I.C., 2012. — С. 13.

⁶⁵ Там само. — С. 9.

«Антиколоніальний», «постколоніальний» і «деколоніальний» являють собою різні історичні періоди розвитку суспільства. Якщо взяти до розгляду сучасний український контекст, то антиколоніальним етапом можна вважати весь той масив критичних політичних та культурних текстів, що створювались минулими генераціями. Постколоніальний етап — епоха після відновлення незалежності та розпаду Радянського союзу в 1991 році. «“Рекреації” (1991) та “Московіада” (1993) Юрія Андруховича стали текстами, що засвідчили настання постколоніального моменту в українській літературі». Декolonізація ж відбувається саме зараз. Початком цього процесу можна вважати реакцію українського суспільства на повномасштабне вторгнення Росії, яке почалося 24 лютого 2022 року. Саме це створило той поштовх, який змусив українських митців й інтелектуалів (і загалом значну частину суспільства) розпочати переосмислення власної ідентичності та створення власної свідомості. Повноцінний перехід культурних діячів на українську мову, звернення до української історії та культури, а відповідно до цього збільшення кількості українських видань та попиту на український контент у цілому, засвідчили новий етап конструювання нової деколонізованої української ідентичності.

«Антиколоніальний», «постколоніальний» і «деколоніальний» позначають різні типи мислення, що необов'язково розділені часовими проміжками. Якщо антиколоніальний тип мислення явно зосереджений на запереченні та відмові від імперського наративу, то з вирізненням двох інших деколи виникають труднощі. Один зі способів їхнього розрізнення пропонує Світлана Бедарева, яка вважає, що постколоніальне та деколоніальне відображають два різні етапи намагання виплутатися з тенет імперського. Постколоніальне переосмислює наслідки колоніалізму, тоді як деколоніальне завершує процес розбирання колоніального наративу.

Постколоніальний аналіз, що хронологічно та логічно розташований після антиколоніального, дає змогу переосмислити травматичне колоніальне минуле, ще раз поглянути на механізми впливу та заподіяну шкоду, проте вже з вільної позиції — це ретроспективний стан. На відміну від нього деколоніальне спрямоване в майбутнє, не озирається на минуле та прагне продукувати нові наративи, які не стосуються колонізатора, що характеризуються самостійністю та перспективою. Це дослідження перебуває у постколоніальній площині, адже на нашу думку, для того щоби перейти до деколоніальності необхідний попередній аналіз, якого так і не було повноцінно здійснено в теорії музичного мистецтва, на відміну від літератури, у якій ми маємо значний багаж антиколоніальних, постколоніальних і навіть деколоніальних робіт. Цей аналіз дає нам насамперед змогу прояснити інструменти впливу загарбника на наше сприйняття та деконструювати насаджені наративи задля того, щоб надалі мати стійке та визначене підґрунтя для продукування нових. Механізм простого заперечення або ж кенселінгу російської культури має радше антиколоніальний характер, ми ж прагнемо розібратись, як саме російська музична культура завдавала (і завдає) шкоди нашому сприйняттю імперії та самих себе, а також як саме вона працювала на державний апарат, чим створювала потрібні йому повідомлення, адже завдяки розумінню і можна убезпечити себе від колоніального майбутнього.

РОЗДІЛ 2. КОЛОНІАЛІЗМ В ОПЕРАХ РОСІЙСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ XIX–XX СТОЛІТТЯ

Довгий час російське музичне мистецтво (власне як і літературне) перебувало у світовій та українській критиці в абсолютній недоторканності. Наратив про те, що будь-що російське може зрозуміти та критикувати лише росіянин, призвів до того, що в період розквіту постколоніальної критики ми не маємо численних досліджень про Росію.

З переходом до практичного розділу ми хотіли б зауважити, що це дослідження не ставить перед собою за мету оцінювати якість чи професійність творів російських композиторів з-поміж інших. Першочергово нашою ціллю є пошук та деконструювання імперських (і відповідно колоніальних) наративів у межах постколоніальних студій.

1.1. Колоніалізм у коренях формування російської опери

Міхаїл Глінка відіграє надзвичайно важливу роль для історії російського музичного мистецтва. Саме в його постать є втіленням образу основоположника російської класичної музики. Він досяг європейського рівня звучання та зміг помістити Російську імперію на музичну карту світу XIX століття.

Формування його імперських поглядів збіглося із двома важливими подіями в політичній історії Російської імперії, що вплинули не лише на нього, а й на ціле покоління митців та державників, що згодом створили ідеологічний образ імперії.

Першою з цих подій є французько-російська війна 1812 року (у російській історіографії — *Отечественная война 1812 года*, у французькій історіографії — *Російська кампанія 1812 року*), що, як ми зазначили раніше, надзвичайно сильно

вплинула на творчість багатьох російських митців, а саме на їхнє прагнення показати могутній супротив та сконструювати образ Росії як жертви (хоча згідно з історичними даними Росія провокувала початок військової кампанії). У ті ж часи стає популярним образ Івана Сусаніна, який нібито поклав своє життя за життя царя і подальшу долю Московії (аналогійним є штучне конструювання образу Александра Невського напередодні та під час Другої світової війни). Другою причиною є вихід у 1816–1829 роках 12-томної праці Ніколая Карамзіна — «Історії держави Російської» (рос. *История государства Российского*), що описує російську історію від часів скіфів і давніх слов'ян до правління Івана Грозного та Смутного часу. Глінка та його літературний колега — Александр Пушкін — були дуже добре ознайомлені з цією працею та поділяли погляд автора, про що свідчать референси в їхніх творах: імена героїв, трактування історії Київської Русі як складової частини історії Московської держави, сприйняття монархії як основи, за яку тримається народ та без якої не може існувати, боротьба з народоправством тощо.

Мирослав Шкандрій у книзі «В обіймах імперії» так говорить про значення цього 12-томника: «Карамзін — це приклад культурного діяча, що взявся пояснювати й легітимувати приєднання та колонізацію поневолених народів в ім'я збереження могутньої держави⁶⁶».

Опера «Іван Сусанін» (спочатку «Життя за царя») поставлена в 1836 році на лібрето барона Єгора Розена. Вона, як би не намагалися російські музичні критики вивести її в ранг тих, що описують і прославляють народ з його героїчністю та жертовністю, наскрізь монархічна та пронизана оспівуванням царя та роздумами про те, що без царя неможлива Московія. Не дивно, що цар Ніколай I навіть подарував Глінці діамантовий перстень за неї. Абсолютному

⁶⁶ Шкандрій М. В обіймах імперії. Російська й українська літератури новітньої / Пер. з англ. Петро Тарашук. — К.: Факт, 2004. — С. 34.

сумніву піддається сама історія, покладена в основу лібрето, адже в момент описаних подій дуже сумнівним є можливість перебування польських військ на Московії (адже царевич був обраний в 1613 році, а Річ Посполита відступила у 1612 році). Цікавим є те, що в самому лібрето доволі рідко використовується термін Московія, а частіше Русь (хоча в період дії опери московити ще не ототожнювали свою історію з історією Київської Русі).

Буквально з першої дії ми можемо бачити хор чоловіків, що співають: *«Страху не страшусь, Смерті не боюсь, Ляжу за царя, за Русь!»⁶⁷*. У цьому ж номері ми бачимо прославляння Міхаїла Фьодоровіча, якого тільки обрали на царювання: *«Хто сонечком блищить? Хто сонечком горить? Міхаїл Фьодоровіч! Він у нас знов! Ми за нього, як темний ліс! А сонечком світить він з небес!»*.



Фрагмент із клавіру опери «Життя за царя» (вид. 1885 рік)

Наративом необхідності та священності постаті царя пронизана вся опера, адже головний герой буквально помирає через те, що прагне вберегти щойно обраного монарха. Тут виразно прослідковується образ жертвності російського народу, який потім також будуть успішно використовувати інші російські митці (зокрема Толстой у «Війні і мирі»):

«Сильним зображенням різних елементів російського і польського — Глінка встиг згладити основні недоліки лібрето і вдихнути в окремі обличчя надзвичайно оригінальне, російське життя. Особливо в Сусаніні представив він нам живий

⁶⁷ Тут і надалі ми будемо використовувати авторський переклад текстів.

образ православного сина “святої Русі”, який охоче жертвує своїм життям за царя⁶⁸».

Парадокс полягає у тому, що цей образ спокійно співіснує з образом могутньої та непереможної держави, адже таким способом творці імперського міту прагнуть отримати співчуття до простої російської людини (та проминають той факт, що вони самі обирають жертвувати й роблять це не задля якогось вищого блага, а задля того, щоби нові колонізаторські загарбання принесли їм багатше життя⁶⁹). Закінчується опера грандіозним «восхваленням» постаті царя в кінцевому хорі «Слава», де акцентують на безсмерті царського роду та його богообраності.



С. 367⁷⁰

В опері «Руслан і Людмила» 1842 року ми бачимо абсолютно апропрійовану історію держави Київської Русі, на теренах якої зараз знаходиться

⁶⁸ Стасов В.В. «Жизнь за царя» в Праге. *Lib.ru: «Классика»*. URL:

http://az.lib.ru/s/stasow_w_w/text_1866_zhizn_zh_tzarya_v_prage.shtml (дата звернення: 10.03.2024)

⁶⁹ Томпсон Е. М. Трубадури імперії. *Ізборник*. URL: <http://litopys.org.ua/thompson/tom03.htm> (дата звернення: 27.03.2024).

⁷⁰ Глинка М. "Жизнь за царя": клавир. Москва, 1885. – С. 367.

сучасна Україна. Ідею опери Глінка взяв з однойменного твору Пушкіна «Руслан і Людмила» (1820), з яким вони навіть планували працювати над постановкою, проте Пушкін раптово помер, тому автором лібрето став В. Широков.

Дія відбувається в Київській Русі, у місті Києві, що неодноразово підкреслюється в опері (лише постать князя Володимира замінено на князя Святозара). Ми неодноразово зустрічаємо згадки Дніпра, власне, Києва, а також літературних героїв тих часів: Бояна, витязів, давньоруських божеств тощо. Проте Глінка подає це як казково-феєричне місце й час, що дає йому можливість розмити історію Київської Русі та Московії, злити їх в одне ціле. Згодом цю ж традицію продовжить Римській-Корсаков у «Садку» та «Снігурочці», а також інші композитори, що обирали сетингом часи Київської Русі.

Опера пронизана ще й орієнталістським образом Сходу, що знаходить своє втілення в персонажеві Ратміра, хозарського князя. Людмила, коли звертається до нього використовує стереотипи про східний побут, пов'язані з гаремами, постійними сексуальними втіхами, розміреним лінивим життям та споживанням вина:

ЛЮДМ. Ludm. (обращаясь къ Ратмиру) (*sich zu Ratmir wendend*)

Подъ ро - кош - нымъ не - бомъ ю - га Си - ро -
Wo die Luf - te .e wig blau - en, Steht dein

- ть - етъ твой га - ремъ. 'Воз - вра - тись! тво - я мо -
Ha - ret nun ver - waist... Keh - re heim wo ul - ler

- дру - га Съ ла - кой они метъ бран - ный шлемъ.
Frau - en Schön - ste dich will - kom - men heisst.

С. 53⁷¹

⁷¹ Глінка М. "Руслан и Людмила" : клavier. Москва, 1881. – С. 53.

Для опису залицяльників Людмили обрано різні стратегії: якщо основною характеристикою витязя Фарлафа є те, що він надзвичайно боязкий та підступний у своїх способах досягнення мети, то основною характеристикою Ратміра стало те, що заради повної башти з дівчатами, які пропонують йому секс, він готовий відмовитися від цілі врятувати Людмилу та оженитися з нею:



С. 179⁷²

Аналіз цих опер дозволяє побачити ті інструменти, якими згодом будуть послуговуватися російські композитори у своїх творах, та які є частиною однієї великої російської державної пропаганди. Якщо до М. Глінки спроби транслявати імперські наративи в музичних операх виглядали доволі прямолінійно та відверто не дотягували до повноцінного звання національної опери, то Глінка й композитори після нього змогли підняти оперу до того рівня якості, культурного й ідеологічного впливу, який до того мали тільки інші види мистецтва. Відповідно, музичне мистецтво з середини XIX століття успішно посіло своє вагомe місце в переліку культурних інституцій, що транслювали імперську візію.

2.2. Оперы на історико-культурному українському матеріалі

а) на матеріалі історії Київської Русі

⁷² Там само. – С. 179.

Як ми вже зазначали вище, на так звану російську культурну інтелігенцію XIX століття значний вплив справила 12-томна робота «Історія держави російської» Н. Карамзіна. Історія Київської Русі вабила своєю давністю та напівфантастичністю, що давало змогу російським письменникам і композиторам створювати міти на тему середньовічної держави й активно вписувати їх в імперський контекст. Казкові формулювання «в сиву давнину», «билинний час» дозволяли розмивати часові рамки, для того, аби помістити історію в напівказковий сетинг. Завдяки цьому композитори могли вести культурну політику апропріації не агресивно, а поступово приводити російського глядача до думки, що їм потрібно приймати цю частину історії як власну. Тобто цим вони ввели її в тогочасний культурний дискурс.

Першими операми доглінкинського періоду, що використовували цей історичний період стали твори А. Вертінського, серед яких є опери «Вадим, або Пробудження 12 сплячих дів», а також найвідоміша робота автора — опера «Аскольдова могила» (що вийшла за пару років до прем'єри глінкинської «Руслана і Людмили» у 1835 році). У ній автор ще використовує номерний формат оповіді: речитативи між номерами, що не дає змоги віднести її до числа форматно довершених опер. У передмові до радянського перевидання клавіру 1963 року редактори зазначають: «Напівлегендарне життя Київської русі приваблює композитора тим, що в ній, згідно з розповсюдженим тоді поглядам, втілилися *національні риси російського народу* в усій його самотності, яких не торкнулася європейська цивілізація⁷³.»

Дія опери відбувається в Києві, ми бачимо численні згадки Дніпра, Аскольдової могили, постатей Аскольда й Діра, а також їхніх нащадків. Задля ефекту ще більшої казковості в сюжет введена також чарівниця (як і в «Руслані і Людмилі» згодом).

⁷³ Верстовский А. "Аскольдова могила": клавир. Москва, 1963. – С. 5.

Аналогічно до першоджерела М. Загоскіна, лібрето пронизане «восхвалянням» монархічної влади, а особливу роль відводиться дихотомії християнської та язичницької віри з акцентом на неправильності останньої:

«Бідолашні кияни!

Доки ви будете в сліпоті вашій

величати богами бездушних бовванів?

Сьогодні ви станете весь день гнівити Господа,

а ми, християни, всю ніч благатимемо його,

нехай просвітить він душі ваші світлом істинної віри!

О, чи доживемо ми колись до того часу,

коли наша батьківщина, наш великий Київ

оголоситься святими піснями на честь істинного Бога?»⁷⁴

Опера, як вже було зазначено вище, музично й композиційно не дотягує до тих оперних зразків, які заведено вважати за класичні, проте вона ілюструє надзвичайну зацикленість російського колоніалізму на релігійній та монархічній складових. У фіналі, коли лиходій, на ім'я Невідомий, топиться в Дніпрі, Всеслав учергове відмовляється від повстання проти князя, за що одразу ж отримує винагороду — дозвіл одружитися з християнкою Надією. І на закінчення опери ми звісно бачимо хор, що возвеличує Бога та просить його про збереження царя та держави:

«Він великий — йому й слава;

пошле він віри світло

на потомство Святослава,

та зберігати його завіт

стане Руська/Російська держава (Русская держава)

⁷⁴ Верстовский А. Аскольдова могила. *Либретто опер*. URL: <https://libretto-oper.ru/verstovsky/askoldova-mogila> (дата звернення: 14.03.2024).

*Врятуй, Господи, своїх людей;
бережи царя, бережи державу;
хай не настане наш лиходій
на руський/російський (русский) меч, на нашу славу!⁷⁵»*

Наступними, хто після А. Вертінського та М. Глінки, почали активно використовувати історію Київської Русі у своїх творах були представники композиторської спілки «*Могучая кучка*», проте ми вважаємо, що найбільш репрезентативною для аналізу є опера Александра Бородіна «Князь Ігор».

Бородін захотів покласти в основу лібрето одну з найвідоміших пам'яток давньоруської літератури — «Слово о полку Ігоревім». І якщо до нього композитори зазвичай користувалися фантастичними засобами задля розмивання місця й часу подій, то Бородін напряду захотів втілити першоджерело та навіть сам писав лібрето до опери. Завдяки тому, що ми маємо за основу конкретний твір, необхідною постає потреба проаналізувати ті логічні та історичні відмінності, які автор переробив у лібрето, а згодом і втілив у постановці.

Варто зазначити, нерідко траплялося таке, що «*Могучая кучка*» завершувала працю над музичними творами один одного через смерть композитора. Наприклад, оперу «Борис Годунов» Модеста Мусоргського закінчував Ніколай Рімській-Корсаков, а оперу «Хованщина» взагалі намагалися відтворити зі знайдених шматків, фактично створюючи новий продукт. Ця ж доля чекала й на оперу «Князь Ігор» Александра Бородіна. Роботу над масштабним твором він розпочав ще в 1860-х роках, але у 1887 році він помер, не завершивши його. Н. Рімській-Корсаков та А. Глазунов по пам'яті та ескізах дописали увертюру, третій акт, а Рімській-Корсаков завершив інструментування оркестрових партій.

⁷⁵ Там само.

Одна з основних відмінностей, яку одразу можна помітити під час порівняння першоджерела та лібрето, це те, що в тексті опери використано надзвичайно багато християнських мотивів. Почати можна зі вступу, де є такі рядки, які відсилають до християнського Бога Отця: «Подай вам Бог перемогу над ворогами! Гой!⁷⁶», або ж: «Бог допоможе вам! Бог допоможе! Да допоможе Бог Господь!⁷⁷». Затемнення сонця, яке бачить Ігорове військо, також пов'язують із Богом: «Ох, то знамення Боже, князь! Нам Боже знамення від Бога, До добра чи ні, дізнаємося ми⁷⁸». У тексті «Слова про похід Ігоревів» (в перекладі М. Рильського) ми не спостерігаємо такої насиченості християнськими образами. Скоріше автор-сучасник послуговувався згадками язичницьких богів: «Се вітри, внуки Стрибогові⁷⁹» (23 ст.) «Гинули внуки Даждьбогові» (27 ст.) «Встала тоді обида В силах Даждьбожого внука» (31 ст.). Історично, звісно, християнство було впроваджене князем Володимиром в 988 році, проте дослідники вважають, що завдяки повісті ми можемо висунути тезу про наявність у Київській Русі XII століття ідеологічного синкретизму⁸⁰. Про це свідчить як і вищезазначені образи дохристиянських богів, так і активна роль сил природи у творі (попереджувальне затемнення, радість, коли Ігоря звільняють із полону). Саме до сил природи звертається і Ярославна: «О Дніпре-Славуто!» (61) «Сонце світле, трисвітле!» (63) (дослідники «Слова» висловлюють здогад про те, що в цьому образі закладено три лики східнослов'янського бога Сонця — Купала, Ярила та Даждьбога⁸¹). До

⁷⁶ Бородин А. Князь Игорь *Либретто опер*. URL: <https://libretto—oper.ru/borodin/knyaz—igor> (дата звернення: 25.03.2024).

⁷⁷ Там само.

⁷⁸ Там само.

⁷⁹ Слово про полку Ігоревім. К: Дніпро, 1970.

⁸⁰ Моця О. П., Кулаков С. «Слово о полку Ігоревім» і світогляд Русів у XII ст. *DSpace Repository : Electronic Kyiv-Mohyla Academy Institutional Repository*. URL: <https://ekmair.ukma.edu.ua/server/api/core/bitstreams/9139bcb5-ce25-4414-a93e-7b4a1cd19f78/content> (дата звернення: 04.05.2024).

⁸¹ Там само.

сил природи звертається також і сам Ігор: «О Донець-ріко!» (67). З християнських вірувань у повісті можна зустріти хіба що образ Софії та церковних дзвонів: «Йому в місті Полоцьку Дзвонили дзвони до заутрені У святій Софії раннім-рано, А вже в Києві він чув той дзвін⁸²».

На підтвердження співіснування християнських та дохристиянських вірувань Є. Анічков наводить також ще одну давньоруську літературна пам'ятку — «Слово некоего Христюбца...⁸³» (дата створення не пізніше XII століття). У ній автор розповідає про вірування та побут давньоруського народу й описує їх так: «И вероуютъ въ Пероуна, и въ Хърса и въ Сима, и въ Рыла, и въ Мокошь, и въ вилы, их же числомъ тридесяте сестрениць, глаголють оканънии и неведгласи, и мнятъ богинями, и тако кладоутъ имъ требы и — коровай имъ молять — коуры режють; и огневы молять же ся, зовуще его сварожичемъ⁸⁴».

В опері ми цього не бачимо. Щобільше, віра пов'язується в набагато ширший наратив, який досі використовують росіяни в сучасній пропаганді: пов'язання образів батьківщини, віри та монарха в одне ціле, за що варто воювати. Наприклад, у цих рядках: «Йдем ми з надією на Бога. За віру, за Русь, за народ», «Бог перемогу вам дасть. Йдем за праве ми діло, За віру, Батьківщину (Родину), за Русь!». Тобто віра стає однією з причин прагнення завоювати половецьке князівство, чого ми, звісно, не бачимо в оригіналі.



⁸² Слово про полку Ігоревім. К: Дніпро, 1970.— С. 54.

⁸³ Моця О. П., Кулаков С. «Слово о полку Ігоревім» і світогляд Русів у XII ст. *DSPACE Repository : Electronic Kyiv-Mohyla Academy Institutional Repository*. URL: <https://ekmair.ukma.edu.ua/server/api/core/bitstreams/9139bcb5-ce25-4414-a93e-7b4a1cd19f78/content> (дата звернення: 04.05.2024).

⁸⁴ Там само.

С. 11⁸⁵

Тут варто зазначити, що така тріада образів часто зустрічалася в російській літературі та була заохочена царем Ніколаєм I (що правив з 1825 по 1855 рік), адже він вірив у те, що всі війни, які веде Росія, відбуваються в ім'я Господа та єдиної правдивої віри. Мирослав Шкандрій про цей феномен пише так:

*«Тема хрестового походу «Святой Руси» на чолі з істинним «русским Богом» стала утверджуватись на початку XIX ст. разом із контрапунктною темою марності опору малих народів. **Православ'я, самодержавство і народність** — три офіційні принципи, що їх 1833 р. вперше проголосив граф Уваров, — злилися в містичну концепцію російської унікальності, і їх використовували для виправдання глобальної історичної місії Росії⁸⁶».*

Другою помітною відмінністю є введення другорядних персонажів, а саме Владіміра Галіцького (в українській історіографії Володимирко Володарович — перший князь об'єднаного Галицького князівства), а також персонажів, задуманих як комічне відображення народу — Єрошку та Скулу. Владімір Галіцький був зображений як тиранічний та жорстокий князь, що прагне лише пиячити та розважатися. Користуючись тим, що військо Ігоря зазнало поразки, а в народі переважають занепадницькі настрої, він фактично висуває намір правити в Путивлі, а під час свого перебування там ображає і Ярославну, і весь дівочий гарем, викравши й збездичивши дівчину звідти. Очевидно цей персонаж був введений для того, щоб відтінити образ князя Ігоря та ще більше підкреслити його «благородний» дух.

⁸⁵ Бородин А. "Князь Игорь" : клavier. Москва, 1903. — С.11.

⁸⁶ Шкандрій М. В обіймах імперії. Російська й українська літератури новітньої / Пер. з англ. Петро Тарашук. — К.: Факт, 2004. — С.36.

Друга дія, котра відбувається в половецькому полоні, може слугувати прекрасним прикладом орієнталізму. Він утілюється в образах самих половців, а саме в зображенні їхнього побуту. Не дивно, що дух цього племені передали переважно жіночими піснями та танцями, адже погляди орієнталістів як правило сексистський.

Половецькі жінки в цій дії зображені як «послужливі», турботливі, звабливі, як ті, хто вважають за потрібне «обслуговувати» навіть полонених чоловіків: «Ми від вас образи В полоні не знаєм, Бачим ласку, бачим милість. Дай, Господь, здоров'я, Красні дівиці, Вам за ласку, за привіт. Червоненькій квіточці, Ханській дочці красній Многі літа дай Господь!».

Квінтесенцією усього уявлення про половецький побут та гендерну розрізненість є сцена половецьких «плясок». Цікавим є той факт, що російський композитор зображає половців як Інших, хоча якщо поглянути на карту половецьких поселень — ми можемо відзначити, що якраз більшість цих земель розташовувалися на території сучасної Росії та Казахстану(меншою мірою — на територіях України, Болгарії та Молдови).

Хор половчанок утілює вже знайомий нам звабливий образ східної (територіально відносно Русі) жінки, що прагне любови та насолоди: «Скоро ніч Недалекий Час кохання, Солодкий час», «Там, під спекотним небом, Пестощами повітря повне, Там під говір моря Дрімають гори у хмарах». На противагу цьому ми бачимо танці половецьких чоловіків, що зображені грізними, войовничими та в дечому жорстокими.

Цікаво наголосити на тому, що в загальний хор половців Бородін увів дуже російський наратив «славних дідів»: «Славою дідам рівний хан наш, Хан, хан, Кончак! Славою дідам рівний він, Грізний хан, хан Кончак!».

Сам композитор стверджував, що значною мірою орієнтувався на «Руслана та Людмилу» Глінки та прагнув написати епічну російську оперу.

Російські музикознавці були в захваті від постановки й самого задуму, адже Бородін постарався втілити на оперній сцені всі ті пропагандистські «цінності», до яких так тягнулася імперія:

«Засновуючись, подібно «Бориса Годунова» і «Хованищні» на передачі істинних історичних подій з російського національного минулого. «Князь Ігор» є однією з найчудовіших історико-драматичних опер «могутньої купки», в яких відобразилася демократична віра в народ і гаряче схиляння перед його величчю, силою і незламною героїчною стійкістю⁸⁷».

Особливо іронічною звучить теза про народ, адже більш промонархічної опери годі й шукати.

б) на матеріалі історії українського козацтва

Доба українського козацтва, безумовно, приваблювала своїм романтичним образом не одне покоління європейських, українських та російських митців. Проте для російського політичного дискурсу цей образ також ніс у собі загрозу, адже козаки втілювали собою дух непокори та непередбачуваності. Особливо проблемною для наших сусідів, безперечно, є постать Івана Мазепи, якого вони охрестили зрадником та якому досі проголошують анафему.

Чайковській зацікавився історією гетьмана Мазепи після прочитання поеми Пушкіна «Полтава». Головною її темою є протиставлення образу Петра І українського гетьмана — Івана Мазепи. Звісно, Пушкін як співець імперії не оминув згоди написати свою версію цієї історії. На відміну від байронівського

⁸⁷ Келдиш Ю. Русские композиторы второй половины XIX века. Москва: Советский композитор, 1960. – С. 51.

«Мазепи», який зображений молодим, сповненим життя та кохання, відважним та благородним героєм, пушкінський Мазепа німецький, старий та суцільно негативний персонаж.

Чайковській перейняв цей образ, проте зосередився на відносинах Івана Мазепи та Марії (у реальності Мотрі) — його похресниці, що за легендами певний час була його коханкою. За сюжетом опери гетьман закохується в молоду дівчину і наперекір її батькам забирає з дому. Як наслідок цього її тато, Василь Кочубей, намагається розповісти Петру I про зраду Мазепи, проте його самого страчують. З першої ж дії ми відчуваємо згущення негативних емоцій навколо Мазепи, у його сторону летять погрози від родичів дівчини та, складається такий ефект, що й від усього народу: «У руках московських катів, У крові, при марних запереченнях, На дибі корчачись, у випробуваннях, Ти проклянеш і день, і годину, Коли ти дочку хрестив у нас. Лиходію, ти проклянеш і день, і годину...⁸⁸». В останній дії ми бачимо його під час відступу, розбитого та зневіреного, що підкреслено його речитативом: «Він гетьманом кличе мене. Був гетьман! А зараз... Втікач бездомний, проклятий людьми зрадник! Одного дня повалений я в порох Граю нагоди, божевіллям короля!⁸⁹».

Прикметною є також і репрезентація козаків у опері. Сердюків зображено як сліпих виконавців гетьманського слова, безликий та безіменний натовп, готовий будь-якої миті взяти зброю. У сцені страти ми бачимо п'яного козака, якому байдуже на те, що відбувається на площі: «То що ж? Чого б не танцювати, не співати мені? Панам, бач, голови рубатимуть, А мені то що? Хай чорт візьме їхні душі!⁹⁰».

⁸⁸ Чайковский П. «Мазепа». Москва: «Музика», 1982. – С. 34.

⁸⁹ Там само.

⁹⁰ Там само.

Отже, опера Чайковського хоч здебільшого й зосереджується на ліричних образах Івана, Марії та Андрія, проте зображує той образ гетьмана, у якому зацікавлена російська імперська пропаганда — у старій, німецькій та неоднозначній персоні, якій не має діла до людських страждань, і яка зацікавлена лише у своїх інтересах. Існує припущення, що він отримав замовлення від державних органів на створення цієї опери, на що вказує його бажання забрати собі лібрето в іншого композитора та те, що робота над нею виявилася надзвичайно складним завданням для нього, проте це залишається лише припущенням⁹¹ (принаймні той гонорар, на який він розраховував, йому не виплатили, бо опера мала три, а не чотири дії).

в) на матеріалі літературних творів Миколи Гоголя

Зважаючи на величезну кількість опер, що написані за мотивами повістей Миколи Гоголя, не може не виникнути питання: а чим саме його творчість так приваблювала композиторів?

Перш за все, як ми вже зазначали вище, у XIX столітті надзвичайно популярним стало звернення до історії, зібрання народної творчості, особливу увагу приділяли культурі й історії українських земель, адже активно просувалася ідея того, що вся ця спадщина спільна (особливо якщо врахувати трактування Переяславської угоди як *возз'єднання* братніх народів).

⁹¹ Морєва, Є. (2022). Концепт художнього образу Мазепи у створенні європейського та імперсько-російського міфів в музичному мистецтві. *Fine Art and Culture Studies*, 247, URL: <https://doi.org/10.32782/facs-2022-2-6>

Гадаємо, не останню роль відіграла так звана «роз'єднана душа» Миколи Гоголя⁹², що своєю імперською частиною давала змогу нібито легітимізувати таке часте звернення до автора, паралельно ще більше зараховуючи його до списку творців саме Російської імперії. Неодноразово Гоголю намагалися приписати тут старших літературних наставників задля того, аби показати підвалини російської традиції у його творчості, проте ці спроби були відверто невдалими, адже самотність Гоголя занадто вибивалася з імперського літературного канону⁹³. Тоді чому ж ми не маємо такої кількості оперних постановок на російські сюжети Гоголя?

По-перше, літературознавці вказують на те, що об'єктивно українські сюжети у Гоголя виходили значно краще. У них відчувається і культурний колорит, і багаті на вигадку сюжети, але перш за все відчувалася прихильність самого автора до Малоросії та її людей. Російські ж сюжети на думку російської критики розповідали про «маленьку людину» (хоча Дмитро Чижевський вбачає у творчості Гоголя значно ширшу ідею — сковородинський мотив марности мирських захоплень, що йде від «Всякого місту звичай і права», а також проблему релігії, що турбувала автора⁹⁴) та не характеризувалися тією розкішністю образів та багатством фольклору, як українські.

По-друге, російські критики не надто глибоко трактували повісті автора, тож мотив «вечно пляшущей вечно поющей» Малоросії лише грав на руку конструюванню образу як ми зараз його називаємо «шароварної» України. До того ж самі постановки викидали всю ту етнографічну довідку, яку в текстах по

⁹² За лаштунками імперії. Есеї про українсько-російські культурні відносини / Віра Агеева. – К. : Віхола, 2021. – 360 с. (Серія «Життя») — С. 55

⁹³ Там само. – С. 63

⁹⁴ Там само. – С. 62

собі залишив Гоголь, та змальовували карикатурний образ, який очима імперців сприймався як просто веселе невігядливе змалювання малороського побуту.

На повість Миколи Гоголя «Ніч перед Різдом», що входить до циклу «Вечори на хуторі біля Диканьки», що певно наряду з «Тарасом Бульбою» є найвпізнаванішим твором автора, поставлено цілих три опери, одну з яких написав Микола Лисенко (1872), а дві інших належать перу російських композиторів — Петру Чайковському («Черевички», 1887) та Ніколаю Рімському-Корсакову («Ніч перед Різдом», 1895).

Серед російських першою за хронологією є опера Петра Чайковського. Вона означає себе як коміко-фантастична. Указівка на це є одразу в підзаголовкові, яку побачимо, щойно розгорнувши її партитуру⁹⁵.

Суттєво помітною різницею є те, що Гоголь, коли описував звичаї, географію, традиції, побут малоросів, не відділяє себе від української спільноти та проводить межу між «нами» (українцями) та «ними» (росіянами). При чому письменник не надає українцям нижчого місця в ієрархії — навпаки, москалі виступають об'єктом страху та певної зневаги, що дає змогу прослідкувати мотив «іншування москаля», котрий яскраво виражений в українській літературі: «якщо десь замішалося чортovinня, то очікуй стільки проку, скільки від голодного москаля⁹⁶». «Прокляті кацапи, як я пізніше дізнався, їдять навіть щі з тараканами⁹⁷». Звісно, Гоголь іронічний і стосовно «свого племені», проте яскраво виражений сентимент перетворює цей дещо комічний опис в усмішку, а не насмішку.

⁹⁵ Чайковский П. Черевички. [www.operalib.eu. URL: http://www.operalib.eu/zpdf/stivaletti.pdf](http://www.operalib.eu/zpdf/stivaletti.pdf) (дата звернення: 25.05.2024). — С. 1

⁹⁶ Там само. — С. 60

⁹⁷ Там само. — с. 61

Що в «Черевичках» Чайковського, що в «Ночі перед Різдвом» Рімського-Корсакова ми не зустрічаємо цієї роздвоєності та іншування, скоріше ми дивимося на замальовку такої собі провінційної неосвіченої колонії, життя якої переплітається з магічними подіями. Тільки якщо в Чайковського все повернуто у більш комічний бік, то Рімській-Корсаков вирішив написати оперу в характерній для себе казково-фантастичній манері. Проте слід відзначити, що останній все ж проробив значно ретельнішу роботу з українським фольклором, ніж його попередник, залучивши до опери такі колядки як «Колядую, колядую, ковбасу носом чую», «Святий вечір, добрий вечір», «Ой, ой коляда колядиця моя». Ілюстративним є епізод того, що на початку опери, як і сам Гоголь у тексті, Рімській-Корсаков вводить пояснення феномену коляди, що вказує на чужорідність елемента для культури композитора.

Образ царського двору зображений у всій його пишноті та багатстві, чим власне не дуже вирізняється від першоджерела. Ми так само бачимо хвалебний хор, розкішні покої, козаків на службі. Лише в «Черевичках» цариця була замінена на постать Світлішого, який додав градусу імперського пафосу завдяки декламації хвалебних віршів, що підносять воєнні досягнення імперії:

*«Ах, коли щасливий жереб наш,
у боях всюди перші,
До слави каже шлях нам перст
Російські (росские) Мінерви!
Ах, коли щасливий жереб наш,
у боях всюди перші,
До слави каже шлях нам перст
Російські (росские) Мінерви!
Немає для воїнства перепон,
якщо всіма шанований*

*На ворога його веде
вождь безстрашний⁹⁸».*

У «Ночі перед Різдвом» усе ж сцена в царських покоях зображена з меншим розмахом, адже працює над конструюванням дещо іншого образу — благодушної цариці, яка вражена простотою Вакули та з «барського плеча» дарує йому черевички. Цим самим нам намагаються показати «великодушність» імперії, її поблажливе ставлення до своїх підданих. Цей ефект підкріплюється хором придворних дам, котрі прославляють такий «щедрий жест»:

*«Простодушність - запорука цінна
Серця щирого кохання,
Простодушність - дорогоцінний
Дар небесного батька.
Дар інший - великодушність -
Є дорожчий дар творця,
Нашої славної цариці
Прикраса вінця».*

В опері Чайковського цей момент показаний зовсім інакше. Композитор все ж робить акцент та величі імперії, жест подарунка виглядає зневажливим, простота Вакулиного питання тут постає скоріше як провінційна дурнуватість або ж диковинна неотесаність: «Мені подобається така простота! Нехай вони у нас повеселяться. Когось, не Мирославу княжну, так милу Темиру вмовте потанцювати російською; вони за це вам потанцюють козачка!⁹⁹».

Тож ми бачимо перед собою дві опери, покладені на один сюжет, що хоч і відрізняються між собою тоном та забарвленням оповіді, проте назагал вони

⁹⁸ Чайковский П. Черевички. www.operalib.eu. URL: <http://www.operalib.eu/zpdf/stivaletti.pdf> (дата звернення: 25.05.2024). — С. 41

⁹⁹ Там само — С. 41

просувають одну й ту ж ідею — ілюстрація дещо відсталого, сміховинного малоросійського села та величної, освіченої та вишуканої імперської держави, що хоч у різний спосіб і завдяки різним інструментам, але прославляється композиторами.

2.3. Радянський вплив на конструювання мітів.

Щоб проілюструвати ознаки колоніалізму в радянській опері, ми б хотіли розглянути оперні зразки творчості суперечливої постаті Сергея Прокоф'єва. Зважаючи на його українське походження деякі українські музикознавці намагаються довести тезу про те, що ми маємо вважати його своїм. Аргументами, що вони наводять для підтвердження своєї думки, є: 1) те, що він народився в маєтку Сонцівка Бахмутського повіту (сучасна Донецька область); 2) те, що він звертався до української тематики у своїх творах (опера «Семен Котко», «Скіфська сюїта», балет «На Дніпрі» та інші). Звісно, можна довго сперечатися, коли ми говоримо про вихідців з України, котрі більшу частину свого життя жили та творили в Російській імперії, а потім Радянському Союзу, проте випадок Прокоф'єва більше нагадує «булгаківський», аніж «гоголівський» сценарій. Так, не можна заперечувати його походження, проте варто звернути увагу й на те, як він сам себе ідентифікує. У своєму щоденнику він так пише про прагнення повернутися до Росії:

«Повітря чужини не збуджує в мені натхнення, тому що я росіянин і немає нічого шкідливішого для людини, ніж жити в заслання, перебувати в духовному кліматі, який не відповідає його расі. Я маю знову поринути в атмосферу моєї батьківщини, я маю знову бачити справжню зиму та весну, я

маю чути російську мову, розмовляти з людьми, близькими мені. І це дасть мені те, чого так тут не вистачає, бо їхні пісні — мої пісні¹⁰⁰».

У щоденнику він також згадував про своє визнання радянським вождем: «Сталін був на моєму концерті, коли я грав у Москві, і потім, не без гордості, сказав “наш Прокоф'єв”. Чудово: до Росії можна їхати спокійно!¹⁰¹». У записах за 1933 рік можна зустріти коротку замітку про Голодомор в Україні, проте композитора, очевидно, у той момент більше хвилювало оснащення потягу, аніж трагедія його батьківщини:

«Зранку Харків проспали. У Лозовій та на наступних станціях помітний голод в Україні, просять хліба, є жалюгідні та виснажені обличчя. Вагон-ресторан із запасами з Москви, годують задовільно. У поїзді «Вагон культури та відпочинку» на кшталт американських observation car, зі зручними кріслами, шахами (я виграв дві партії), майданчиком позаду та кінематографом¹⁰²».

Що стосується аргументу про українську тематику у творчості: у попередніх підпунктах ми мали змогу переконатися, що українська тематика була у творчості багатьох російських композиторів, не лише вихідців з України. Тож, зважаючи на вищезазначені причини, вважаємо цілком доцільним розглядати його саме в російському блоці нашого дослідження, адже Прокоф'єв не вважав себе українцем та писав про Україну радше з російського колоніального погляду. Підтвердженням цієї тези може слугувати й найбільший

¹⁰⁰ Нестьев И. В. Прокофьев С. С. // Музыкальная энциклопедия / Гол. ред. Ю. В. Келдыш. — М. : Советская энциклопедия. Советский композитор, 1978. — Т. 4. — С. 367

¹⁰¹ Прожито. Корпус.

URL: [https://corpus.prozhito.org/notes?diaries=\[179\]&diaryTypes=\[1\]&offset=3125](https://corpus.prozhito.org/notes?diaries=[179]&diaryTypes=[1]&offset=3125) (дата звернення: 01.05.2024).

¹⁰² Прожито. Корпус.

URL: [https://corpus.prozhito.org/notes?diaries=\[179\]&diaryTypes=\[1\]&offset=3500](https://corpus.prozhito.org/notes?diaries=[179]&diaryTypes=[1]&offset=3500) (дата звернення: 17.04.2024).

твір автора — опера «Війна і мир» (1946), дія якої в тому числі відбувається на українських колонізованих землях (герой Льва Толстого П'єр Безухов має такі статки в також через те, що після другого поділу Польщі Єкатеріна II подарувала його батькові землі з кріпаками, більшість яких була біля Києва¹⁰³).

Першоджерело, роман Льва Толстого «Війна і мир», було написане в період зміцнення та поширення Російської імперії коштом приєднання Казахстану, Узбекистану, Туркменістану та князівства Сванетії. Православна церква посилила свій внаслідок ліквідації свого «суперника» — католицької церкви східного обряду, скасували кріпацтво, кількість населення швидко зростало. Загалом російське суспільство на той час вже переросло погляди, які представляв Карамзін, а за ним і Пушкін у своїх творах, воно потребувало нової візії, нового національного образу, у якому можна було б втілити новий імперський образ, що працював би з оновленим суспільством¹⁰⁴.

Ця нова візія втілилась у «Війні і мир» — епічному творі, що зумів повному сконструювати імперський образ, успішний та настільки «приємний», що перекивав собою справжнє колоніальне обличчя держави: «Цей роман створив настільки привабливий образ Росії як країни, де відсутні серйозні правопорушення, і з такою кількістю видатних громадян, які діяли в “реальній” історії, що, по суті, не можна було навіть думати про якусь його серйозну критику¹⁰⁵».

Оперу «Війна і мир» Сергій Прокоф'єв створював під час Другої світової війни, саме тоді, коли радянська влада вимагала творів, які б змогли підняти патріотичний дух та показати велич Радянського Союзу (а саме Росії, адже будь-

¹⁰³ Ева Томпсон. Трубадури імперії: Російська література і колоніалізм. — К., 2006. — С. 142-177.

URL: <http://litopys.org.ua/thompson/tom05.htm> (дата звернення: 01.05.2024).

¹⁰⁴ Там само

¹⁰⁵ Там само.

яка патріотична опера іншої країни, що входила до складу СРСР, сприймалася як буржуазно-націоналістична, якщо не містила в собі численних згадок про метрополію та її велич). На початку війни у 1939 році Прокоф'єв вже писав твір з подібною вимогою — кантату «Александр Невскій», що слугувала музичним супроводом до однойменного фільму С. Ейзенштейна.

Сама постать Александра Невского надзвичайно цікава з погляду конструювання російського міту, адже кожне покоління пропагандистів надавало йому ті характеристики, які були потрібні в певний момент. Це слугує прекрасною ілюстрацією того, як працює імперія зі своєю історією, а згодом розповсюджує за допомогою культурного продукту, тож коротко розглянемо ці метаморфози:

- Уперше його «використали», прозвавши «Невскім» через 150 років від самої битви, коли відбувалося протистояння Новгороду (а пізніше Московського царства) зі Швецією за балтійське узбережжя, тож важливо було наголосити, що він зробив це саме на берегах Неви¹⁰⁶;
- Його канонізували в 1547 році — саме тоді, коли Іван Грозний проголосив себе московським царем. Оскільки Невскій є фактично родоначальником московських Рюриковичів (його син був першим московським князем), важливо було наголосити саме на цьому;
- За часів Петра I, а особливо після завоювання узбережжя Балтійського побережжя, його змальовували прихильником руху до Європи; коли Росія звернула з цього шляху, його почали

¹⁰⁶ Шурхало Д. Олександр Невський: київський князь, який напевно не бачив Києва. *Радіо Свобода*.

URL: <https://www.radiosvoboda.org/a/oleksandr-nevsky-rosiyska-tserkva/31257825.html> (дата звернення: 20.05.2024).

зображувати як першого євразійця, що відмовився від Європи на користь Азії та власного шляху¹⁰⁷;

- Під час Першої світової війни його історія згодилася для того, аби вказати на одвічне протистояння слов'ян і німців;

Проте наймасштабнішою роботою пропаганди все ж стала спільна робота Ейзенштейна та Прокоф'єва, адже саме тоді цей образ був закарбований у радянському просторі та став культовим, тож композитору не вперше доводилося мати справу з патріотичною культурною пропагандою. Їхня успішна співпраця сприяла пізнішій роботі над ще одним проєктом (знову пропагандистським) — фільмом 1942 року «Іван Грозний», процес створення якого пильно контролював сам Іосіф Сталін.

Проте повернімося до «Війни і миру». Ема Томпсон проаналізувала літературне першоджерело й підсумувала його значення для російської та світової спільноти наступними словами:

«Цей роман надає закінченого вигляду портретові російської нації, яку створив імперський успіх. Він став таким переконливим посередником між російською колоніальною практикою і її образом у власних очах як могутньої і такої, на яку багато покладено, нації-держави, що розглядається як канонічна версія російської історії не лише для росіян, а й для читачів усього світу»¹⁰⁸.

Сергей Прокоф'єв також підсилив цей ефект, коли створив однойменну оперу, адже в часи її написання він хоч і повернувся до Росії, проте досі залишився одним із найвідоміших російських і загалом світових композиторів, твори якого часто виконували в музичних театрах у різних куточках світу (перше виконання «Війни і мир» закордоном — 1953 рік, Флоренція).

¹⁰⁷ Ева Томпсон. Трубадури імперії: Російська література і колоніалізм. — К., 2006. — С. 142-177.

URL: <http://litopys.org.ua/thompson/tom05.htm> (дата звернення: 01.05.2024).

¹⁰⁸ Там само.

Опера «Війна і мир» починається пафосним епіграфом, який виконує хор. Він також одразу хоче змалювати нам образ незламного та грізного російського опору:

«Велика наша земля.

Не порахувати синів відважних на теренах її.

Величезна наша мати-Росія.

Достаток ресурсів її вже чимало вартують тим,

Хто на життя її зазіхав.

Але наша Батьківщина не вставала ще

На весь свій грізний велетенський (исполинский) зріст.

І горе чекає на ворога

В час, коли встане вона.

Загибель люта чекає на нього.

Велика наша Росія,

Рідна російська земля¹⁰⁹».

У зображенні подій та характеристиці персонажів Прокоф'єв не надто відступає від тексту Толстого, тож ми бачимо таку ж суміш правдивих і вигаданих історичних подій, викривлене й жалюгідне зображення Наполеона, що постає зарозумілим, огидним головнокомандувачем, котрий сприймає росіян за дикунів (до речі, Прокоф'єв у лібрето ототожнює саме росіян, а не українців зі скіфами). Кутузов навпаки змальований хоробрим, мудрим, упевнений у собі воєначальником, який виступає у ролі батьківської фігури для солдатів. У промовах він звертається до своїх підданих із повагою, а вони зі свого боку йдуть із його іменем на вустах в атаку: «Веде Кутузов нас, веде рідний батько, За правду

¹⁰⁹ Прокоф'єв С. С. "Війна і мир" опера в тринадцяти картинах. 53 с. URL: https://classic-online.ru/uploads/000_notes/9100/9053.pdf (дата звернення: 01.05.2024) — С.4.

він веде вперед Російський наш народ, Веде фельдмаршал наше військо. Браття, всі за ним, За святу Русь постоїмо!¹¹⁰».

У цьому місці доречно було б згадати про роль військових у російському мистецтві. Ема Томпсон, проаналізувавши цей аспект, говорить про те, що їхня кількість настільки велика, а роль настільки вагома, що «якби з п'єс Чехова та романів і повістей Достоевського і Толстого усунути героїв з військовими титулами, їх сюжет розвалився б¹¹¹». Це не дивно, якщо врахувати ту кількість військових завоювань, які здійснила Росія. Російський військовий часто постає перед нами в образі освіченої людини з глибокими думками. Ми спостерігаємо за його внутрішньою рефлексією, хоча насправді мали б звертати увагу на воєнні злочини, які він чинить. Такий образ зокрема втілює Ц. Кюї у своїй опері «Кавказький полонений», яка розповідає про російського військового, якого захопили в полон на Кавказі. У нього закохується кавказька жінка, котра не звертає уваги на ті смерті, які він спричинив, на те, що він загарбник, який прийшов захоплювати її і її народ. В імперському баченні представниця нації, яку захоплюють може лише закохатися та по-своєму захоплюватися російським військовим, а не прагнути помститися їм за заподіяну шкоду.

«Війна і мир» має величезний пласт імперських мітів, колоніального бачення та конструйованих образів російської нації, що працюють як на внутрішню пропаганду (Сталін під час свого правління певною мірою наслідував механізми імперської пропаганди, саме тому дозволялося показувати, здавалося б, ворожий буржуазний образ російської інтелігенції), так і на зовнішню. Така масштабна та вдало сконструйована репрезентація Росії досі заважає світові забути цей нав'язаний приємний образ та нарешті побачити істинне обличчя імперії та об'єктивно оцінити її політику.

¹¹⁰ Там само — С. 31

¹¹¹ Там само.

РОЗДІЛ 3. ВПЛИВ КОЛОНІАЛІЗМУ НА ТВОРЧІСТЬ УКРАЇНСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ ХІХ–ХХ СТОЛІТТЯ

3.1. Вплив колоніалізму на формування української оперної традиції

Українська оперна традиція розпочала своє формування, опираючись на європейські музичні зразки (зокрема італійські), що виникли на початку XVI століття. Російська музика значно відставала у своєму розвитку й від українських композиторів, і тим паче від європейських (формування російської оперної традиції відбувалося лише у XIX столітті, коли європейська вже була у своєму розквіті). Передусім це зумовлено низьким рівнем освіченості серед еліт, а також відсутністю протягом довгого часу багатоголосої культури церковного співу, яка в інших країнах стала потужним підґрунтям для формування світської музики. На території України процес «обмирщення» культової музики мав свої корені ще в XVI столітті, утворивши в XVII столітті відчутну течію під впливом української та польської знаті. Проте розквіт явища переходу та поява значних творів та композиторів припав саме на XVIII століття¹¹².

У наслідок того, що українські землі перебували під владою Російської імперії, талановитим композиторам у пошуках кар'єрного зростання та визнання доводилося працювати при дворі російських імператорів. Така ж доля чекала й

¹¹² Історія української музики : в 6 т. / редкол.: М. М. Гордійчук (голова) [та ін.] ; АН УРСР, Ін—т мистецтвознавства, фольклористики та етнології імені М. Т. Рильського. — Київ : Наук. думка, 1989 — 1992. Т. 1 : Від найдавніших часів до середини XIX ст. / [авт. тому: Л. Б. Архімович, М. К. Боровик, Т. П. Булат та ін.] ; редкол. тому: М. М. Гордійчук (відп. ред.) [та ін.]. — 1989. — 446, [1] с. : іл. — С. 194

обдарованих співаків та виконавців, яких відбирали до складу Придворної співацької капели в Петербурзі, хорів найбільших монастирів Росії, а також відсиляли за кордон у церкви тих міст, які захопила Російська імперія¹¹³. Найвідомішими композиторами вихідцями з України XVIII століття були Максим Березовський, Артемій Ведель та Дмитро Бортнянський.

Найвідоміші представники російської музичної критики XIX століття, а саме Г. Ларош, А. Серов та В. Стасов, у своїх роботах зазвичай побічно згадували їхні постаті, завважували їхній вплив, однак активно не приписували до російської традиції. Проте з початку XX століття музичні критики починають активно досліджувати їхню творчість (найбільше фокусуються на Бортнянському) та повномірно вводити в російський музичний канон. Зокрема Б. Асаф'єв пише статтю «Про дослідження російської музики XVIII століття і двох опер Бортнянського¹¹⁴», а також перелічує в одному ряді з російськими композиторами-попередниками Глінки, наголошуючи на їхній «російськості» у книзі «Російська музика¹¹⁵». Г. Келдиш і собі, коли оформлював «Музичний енциклопедичний словник», у статті про Бортнянського та Березовського пише про те, що вони російські композитори, а їхні камерно-інструментальні твори стали першими зразками російської великої циклічної форми¹¹⁶ (лише А. Ведель записаний як українець).

Ці композитори заклали фундамент для подальшої музичної творчості, спираючись на західні зразки була створена опера «Демофонт» Максима

¹¹³ Там само. С.195

¹¹⁴ Асаф'єв, Б. В. Об исследовании русской музыки XVIII века и двух операх Бортнянского / Б. В. Асаф'єв. — Москва : Директ-Медиа, 2008. — 50 с.

¹¹⁵ Asaf'ev, Boris Vladimirovich., Orlova, Elena. Русская музыка: XIX и начало XX века. Россия: Muzyka, Leningradskoe otd—nie, 1979 — С. 7.

¹¹⁶ Энциклопедический музыкальный словарь. Ред. Келдыш Г.В. М.: 1959. — С. 66, 79, 98.

Березовського, «Алкід» і «Квінт Фабій», «Син-суперник» Дмитра Бортнянського та найвідоміша його опера — «Сокіл».

Дуже далекою родичкою української опери можна назвати п'єсу Івана Котляревського «Наталка-Полтавка» (1819), яку сам автор називав «оперою малоросійською¹¹⁷», адже музична складова в ній чергується з розмовними епізодами, відіграючи активну роль у сюжеті (такий принцип побудови твору властивий багатьом типам тогочасних п'єс, зокрема водевілю, комічній опері та зінгшпілю¹¹⁸). Якщо «Наталку-Полтавку» можна назвати «родоначальницею жанру діалогічної народно-побутової опери¹¹⁹», то «Москаль-чарівник» (1819) є еталонним зразком українського водевілю¹²⁰.

Переважаю в українських музичних театрах ставилися італійські або ж російські опери (останні часто мали українську фольклорну складову). Відсутність власне українських опер зумовлювалася передусім жорсткою цензурою та відсутністю можливості професійної музичної підготовки.

Петро Сокальський може слугувати прикладом українського композитора, що намагався наслідувати зразкам російської класичної опери — він писав свої твори російською мовою на українські сюжети: «Мазепа» (1859) за поемою «Полтава» Пушкіна, «Майська ніч» (1863), за повістю Миколи Гоголя,

¹¹⁷ Історія української музики : в 6 т. / редкол.: М. М. Гордійчук (голова) [та ін.] ; АН УРСР, Ін-т мистецтвознавства, фольклористики та етнології імені М. Т. Рильського. - Київ : Наук. думка, 1989 - 1992. Т. 1 : Від найдавніших часів до середини XIX ст. / [авт. тому: Л. Б. Архімович, М. К. Боровик, Т. П. Булат та ін.] ; редкол. тому: М. М. Гордійчук (відп. ред.) [та ін.]. - 1989. - 446, [1] с. : іл. - С. 266.

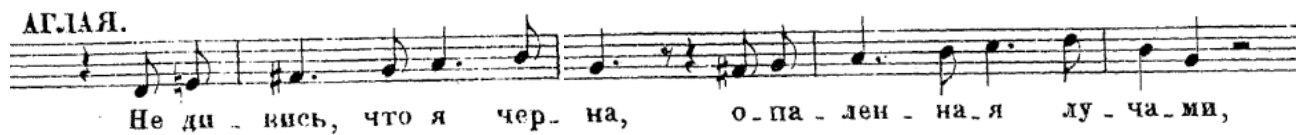
¹¹⁸ Там само. - С. 266.

¹¹⁹ Там само. - С. 268.

¹²⁰ «Водевіль (від франц. vaudeville) — жанр музичного театру; легка комедійна одноактна вистава з музикою, куплетами, танцями. Водевіль притаманні: анекдотична ситуація в основі сюжету, нагромадження випадковостей, переодягання, фарс, трюки, дотепні діалоги, словесні каламбури, танці, куплети, моралізаторський фінал»

Водевіль. *Енциклопедія Сучасної України*. URL: <https://esu.com.ua/article-27311> (дата звернення: 04.03.2024).

«Облога Дубна» (1878) за «Тарасом Бульбою». Відповідно, у його творах ми можемо побачити повторення імперських наративів, перенесені з літературних та музичних творів тогочасних російських сучасників: зображення історії українських земель як частини російської історії, орієнталізм у зображенні татарки Аглаї (служниці панночки з «Облоги Дубна», викривлене зображення українських історичних постатей, зокрема Мазепи. Сокальський надає їй таку зовнішню характеристику:



С. 13¹²¹

У пісні Аглаї, за допомогою якої вона розважає панночку, втілюється образ східної татарської «жінки, створеної для любови», яка мусить причарувати та обслужити чоловіка:



С. 13¹²²

Хоч Петро Сокальський і використовує українські образи та сюжети, проте його творчість скоріше потрібно розглядати як втілення або ж імітацію російської оперної традиції (доволі спрощену), аніж затвердження нової української. А повноцінне затвердження української оперної традиції слід розглядати з опери «Запорожець за Дунаєм» Семена Гулака-Артемовського,

¹²¹ Сокальський П. Осада Дубно опера в чотирьох діях з прологом : лібрето і музика. Петербург. 444 с., С. 13

¹²² Там само

котрий уперше вивів українську мову на оперну сцену (якщо не рахувати народних пісень, які могли звучати мовою оригіналу у творах інших композиторів).

2.2. Затвердження українського музичного театру: оперна творчість Семена Гулака-Артемовського та Миколи Лисенка

Семен Гулак-Артемовський був одним із вихідців Київської бурси, чий талант сподобався Міхаїлу Глінці. Він забрав молодого співака із собою до Петербурга. До того Гулак-Артемовський навчався в Київському повітовому духовому училищі, де заслужив славу надзвичайно талановитого співака, але лінивого учня. Таку характеристику йому дали зважаючи на те, що він надавав перевагу вивченню духовних концертів Веделя і Березовського, ніж відвідуванню уроків¹²³. Після навчання в Глінки в Петербурзі його відправляють до Парижа, а згодом і до Італії на навчання коштом мецената П. Демідова. Після цього Семен Гулак-Артемовський повернувся до Петербурга, де відпрацював 22 роки оперним співаком на найбільших тогочасних постановках імперії.

1862 року виходить перша повноцінна українськомовна (адже спочатку їх писали латинською, а згодом російською) опера — «Запорожець за Дунаєм», яку критики спершу сприйняли неоднозначно. Вони вказували на значний італійський вплив і порівнювали з оперою Моцарта «Викрадення із сераю¹²⁴», проте важко не зазначити наскільки вона пов'язана з українським пісенним

¹²³ Кауфман, Леонід Сергійович. Семен Гулак-Артемовський / Л. Кауфман. — Київ: Музична Україна, 1973. — С.

¹²⁴ Там само. — С. 26

фольклором. Надзвичайно цінним є те, що більшість із цих мотивів не були скопійовані з народної творчості, а продукувалися або ретельно опрацьовувалися самим автором, проте вони мають надзвичайно органічний вигляд та довершені ладово (у сенсі народного звучання).

Проте навіть такий потужний фольклорний багаж не дає змогу закрити очі на те, які саме образи були втілені в постановці. Перебуваючи в тісному контакті з багатьма тогочасними російськими композиторами та критиками, Семен Гулак-Артемівський, очевидно, не оминув тих імперських наративів, які просувала тогочасна російська опера, література та історія. Від ситуації Гоголя з розділенням національної душі та приписування до російського канону його врятувала, мабуть, лише мова твору, адже, по суті, ми бачимо такі ж образи українців, що продукував і Микола Васильович — хоч і з великою любов'ю, проте комічні та провінційні.

Іван Карась — хрестоматійний образ старого запорожця, що любить випити, поспівати та загуляти до пізньої ночі. Одарка — не менш хрестоматійна дружина, що постійно сварить свого чоловіка за випивку та витівки, проте терпить і кожен раз пробачає. Такий образ української жінки ніби й вказує на її запальний характер та здатність за себе постояти, проте все ж виявляє її підпорядкованість патріархату. Їхня пара закладає комедійну та народну складову опери, не дарма в їхньому виконанні ми чуємо найбільшу кількість перероблених народних пісень.



С. 49¹²⁵

Названа дочка Карася Оксана, що сумує за козаком Андрієм, своїм коханим, утілює метафоричний образ України. Змушена жити не на рідній землі, вона тужить за Україною та прагне якнайшвидше дістатися до рідних берегів. Таке ототожнення країни до жіночого образу, яке ми ще не раз побачимо в українських операх (зокрема у творчості Миколи Лисенка) насправді ховає за собою імперську практику *колоніальності гендеру*¹²⁶. Здебільшого носії колоніальної свідомості сприймають жіночу постать як символ певної слабкості, чуттєвості, тож коли вони переносять цей образ на завойовану країну, то перш за все вказують на свої сильні позиції щодо неї та в сексистському уявленні легалізують своє прагнення захопити та підкорити її.

С. 19¹²⁷

До речі, цікавим нюансом тогочасної оперної сцени було те, що композитор не міг зробити українськомовним персонажа османського султана, тож він єдиний, хто говорить російською (яким би абсурдним з погляду культури це рішення не було). Річ у тім, що представники влади за правилами того часу не

¹²⁵ Гулак-Артемівський С. "Запорожець за Дунаєм" комічна опера на 3 дії : клавір. Київ : Мистецтво, 1954. 206 с.

¹²⁶ Coloniality of gender - uk – Ukrainian Decolonial Glossary. *Ukrainian Decolonial Glossary*. URL: <https://decolonialglossary.com.ua/coloniality-of-gender-uk> (date of access: 01.05.2024).

¹²⁷ Там само.

могли говорити «мужицькою» мовою¹²⁸, що ще раз підтверджує маргіналізований статус української мови того часу та вказує на те, як персонажів цієї опери могла сприймати тогочасна публіка.

Опера має утопічно щасливий фінал, коли султан, наляканий можливим повстанням, надає всім дозвіл на те, щоби повернутися на батьківщину та відпускає пійманих Андрія та Оксану. Не дивно, що саме Одарці та Оксані надали роль виконавиці фінальної пісні «Там за тихим, за Дунаєм», що розповідає про любов до України та швидке повернення додому, адже, як ми зазначали вище, у фіналі, у збірному жіночому образі, метафорично ми ніби чуємо голос самої батьківщини, що прагне зустріти свій народ:



С. 156¹²⁹

На відміну від Семена Гулака-Артемовського, що походив не з бідної, проте й не з багатой родини священника, Миколу Віталійовича Лисенка можна сміливо назвати представником української інтелігенції та аристократії, адже він походив із давнього, славетного та заможного роду Лисенків, що коренями своїми походили з козацької старшини. Ця сім'я була добрими приятелями культурних представників інших шляхетних родів — Драгоманових, Старицьких, Косачів.

¹²⁸ Там само. – С. 28

¹²⁹ Там само.

Тож навчання фортепіано, яке розпочалося змалку, привело Миколу Віталійовича до Лейпцизької консерваторії, де відзначали неабиякий талант молодого композитора. Захоплення фольклором та збирання народних пісень надзвичайно розширило фортепіанний репертуар Лисенка, що імпровізував на тему або ж виконував аранжування під час своїх виконавських гастролей. Європейська публіка тепло сприйняла ці народні пісні в інтерпретації піаніста та композитора: «Особливо ж сподобались українські пісні, дотепно аранжовані (Лисенком) для фортепіано... Пан Лисенко готує до друку цілу збірку українських пісень, бажаємо йому швидко знайти видавця, бо ці пісні справді збагатять слов'янську літературу¹³⁰».

Згодом він вступає до Петербурзької консерваторії, клас «спеціального інструментування» Н. Рімського-Корсакова. Через Рімського-Корсакова він знайомиться з іншими представниками «Могучей кучки», а також величезною кількістю музикантів, що на той час являли собою російське музично-мистецьке коло, і попри те, що йому запропонували високу посаду диригента приватної опери з перспективою потрапити до царської опери, Лисенко відмовився та повернувся до Києва.

Твори Гоголя (ті, що були написані на українському матеріалі) надзвичайно приваблювали композитора, на їхній основі він написав так звану «гоголівську трилогію»: опери «Різдвяна ніч» (1874), «Утоплена» (1883, за повістю «Майська ніч») та, звісно, оперу «Тарас Бульба».

Опера «Тарас Бульба» безперечно є найбільшим і за розміром, і за значенням творчим здобутком композитора до якого, насправду, він боявся підступитись¹³¹. Автором лібрето став сам Михайло Старицький, проте ні

¹³⁰ Коляда І., Коляда Ю., Вергун С. "Знамениті українці" Микола Лисенко : книга. Харків : Фоліо, 2018. 125 с. – С. 29

¹³¹ Там само. – С. 64

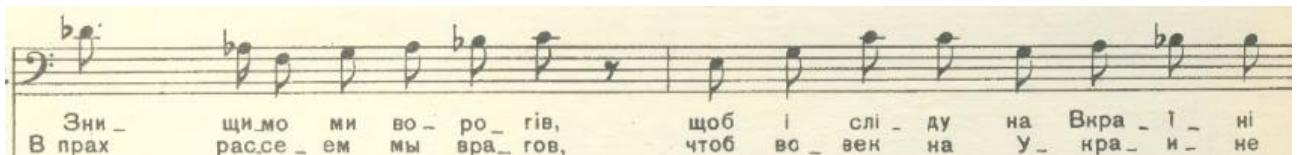
композитору, ні лібретисту так і не довелося побачити свій твір на сцені (прем'єра відбулася 1924 року в Харкові, коли, на жаль, цих митців уже не було серед живих).

Безперечно цікавим фактом з історії створення цієї опери є те, що Петро Чайковський під час зустрічей з Лисенком пропонував свою допомогу у втіленні «Тараса Бульби» на сцені імператорського театру, проте за тієї умови, що вона буде звучати російською. Зважаючи на наш попередній розділ та аналіз того, з якою неналежністю Чайковський зазвичай зображував українських персонажів та українську історію, ми можемо лише подякувати Миколі Віталійовичу за те, що він відмовився.

Микола Лисенко виявився обережним утілювачем оригінального тексту Миколи Гоголя, вони з Михайлом Старицьким працювали десять років над створенням опери, що передала б той епічний розмах, який заклав у своєму творі Микола Гоголь. На прикладі цієї опери можна легко побачити, чим відрізняється український погляд на власну історію від російського, що намагається накинути своє імперське бачення на історичні процеси України.

У першій дії Лисенко вводить образ сліпого кобзаря, що оплакує трагічну долю своєї країни в думі «Ой не чорна то хмара над Вкраїною стала». Ми одразу розуміємо ставлення авторів до української історії та те, що ми спостерігаємо всі події не з позиції спостерігача (як у творах російських композиторів), а з середини, безпосередньо від самих українців.

На відміну від першоджерела опера закінчується на моменті смерті Андрія (ми чуємо лише заклик іти на Дубно, проте не саму битву):





С. 336¹³²

Цим самим автори роблять акцент на головній проблематиці опери: тяжкого вибору між захистом Батьківщини та своїх рідних, але втратою коханої; здобуттям власного щастя, проте зреченням від рідних.

Поляки зображені як жорстокі поневолювачі, що своїми утисками та підступним вбивством гетьмана викликали гнів козаків та прагнення помсти, проте загальний рівень антипольськості, який ми бачимо в повісті Гоголя, значно знижений¹³³. Сцени Андрія з Марильцею глибоко ліричні та позбавлені зовнішнього засудження, самі поляки зображені не так карикатурно, як у оригіналі. Їхнє музичне оформлення являє собою католицький хорал, а також польські національні танці — мазурка та полонез. Не можна не провести тут паралелі з «Іваном Сусаніним» Міхаїла Глінки, адже Микола Лисенко безперечно і бачив, і в дечому надихався тими інструментами для ілюстрації польського народу, які були в російського композитора.

3.3. Українська опера під тиском радянської цензури

Період радянської окупації надзвичайно важко позначився на розвитку української опери. Загалом до музичної сцени була прикута особлива увага влади. Під час політики коренізації це сприяло залученню талановитих

¹³² Лисенко М. "Тарас Бульба" історична опера на п'ять дій, сім картин. Київ : Мистецтво, 1964. 348 с.

¹³³ Українська опера радянської доби: чи можливе перепрочитання?. *Світова музична класика - українською!*. URL: <https://musicinukrainian.wordpress.com/2020/08/06/soviet-opera/> (дата звернення: 09.02.2024).

українських літераторів до перекладів європейських та російських опер на українську мову, відповідно зріс і відсоток рідної мови в музичних театрах. Разом із тим активно переписувалися ті опери XIX століття, які ідейно не підходили радянським реаліям¹³⁴. Зокрема такої участі не оминула й опера «Тарас Бульба» Миколи Лисенка, адже її певний відхід від гоголівського тексту не задовольняв цензуру: вилучення нав'язаного імперською цензурою хвалебних слів на адресу російського царя, захоплення козаків Росією, їхнього прагнення, щоб Україна приєдналася до її земель.

Загалом опера пережила три редакції (1936, 1939 та 1955 року), на її щастя до переписування долучили талановитих українських композиторів — Левка Ревуцького та Бориса Лятошинського, котрі з надзвичайною обережністю поставилися до переписування оригіналу. Валентина Кузик висловила припущення, що, можливо, завдяки їхній фантастичній роботі та балансу між збереженням початкового задуму Лисенка та тим, що від них вимагала цензура, їм вдалося уникнути страшних репресій 30-х років¹³⁵.

Після згортання коренізації, відбувся культурний занепад: опери знову почали показувати переважно російською, перед митцями висіла загроза репресій та політичного переслідування, цензура стала значно пильнішою та жорсткішою.

Опера «Богдан Хмельницький» Костянтина Данькевича на лібрето Ванди Василевської зазнала численних редагувань, аж поки не задовольнила той запит, який вимагала радянська культурна установа. Попри те, що автори опери з самого початку передбачали такий розвиток подій та ще в першій редакції пожертвували історичною правдою та звели всі події до *«одвічного прагнення українців*

¹³⁴ Там само.

¹³⁵ Кузик В. В. Опера "Тарас Бульба". Микола Лисенко – Левко Ревуцький – Борис Лятошинський / В. В. Кузик // Українське музикознавство. - 2012. - Вип. 38. - С. 74-88. - Режим доступу: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Ukrmuz_2012_38_8.

возз'єднатися з великим братнім російським народом¹³⁶» — цих зусиль все одно було недостатньо. Газета «Правда» в статті «Про оперу «Богдан Хмельницький» надрукувала вирок опері, що звучав так: «великі ідейні вади зробили оперу “Богдан Хмельницький” неповноцінним твором¹³⁷». Також у цій же статті перераховувались і вимоги, які мали бути виконані у наступній редакції, щоби врятувати імідж і самої опери, і її творців: «Ввести нові картини, нових дійових осіб, — диктувала газета, — показати саму боротьбу, переговори Богдана та його послів з Москвою... радість звільненого народу, що знайшов своє щастя в союзі з великою Росією¹³⁸».

Підтвердження творчих та ідеологічних мук у процесі переробленням опери можуть слугувати звіти самих авторів: «Кінець третьої дії: буде показано відправлення послів у Москву, де ще раз буде підкреслено тему возз'єднання України з Росією... Допомога Росії: а) донські козаки приходять у Січ; б) третя дія: в сцену “Богдан і кияни” ввести російського воїна, який прийшов з обозом зброї¹³⁹». До критики та порад долучалися й київські колеги, про що автори також зазначали в залишених записках:

«Ми зняли всю ліричну лінію Богуна й потім повернули, тому що так нам порадили (Беспалов від імені товаришів, які читали лібрето в Москві)... Було зауваження, що надто багато разів повторюється слово «Україна» Але в одному розділі «Війни і миру» Толстого на 10 сторінок — 60 разів слово «Росія», і це зрозуміло, адже дія відбувається не в повітрі¹⁴⁰».

¹³⁶ Українська опера радянської доби: чи можливе перепрочитання?. *Світова музична класика - українською!*.

URL: <https://musicinukrainian.wordpress.com/2020/08/06/soviet-opera/> (дата звернення: 09.02.2024).

¹³⁷ Там само.

¹³⁸ Там само.

¹³⁹ Там само.

¹⁴⁰ Белкіна Т. Пристрасті за «Богданом». *газета День*. 2000. 29 січ.

Цей приклад прекрасно ілюструє різний статус та ставлення до українського та російського культурного продукту, адже до російської опери ніколи не постало питання про перенасиченість російською культурою, історією чи про перебільшену патріотичність. У цьому й полягала основна відмінність між збереженим російським статусом метрополії та відповідно збереженим статусом колоній усіх інших країн, що входили до складу Радянського Союзу.

Тож українська опера вимушена була бути переписана стільки разів, аж поки про неї не змогли написати в російській музичній критиці наступні слова:

«Опера “Богдан Хмельницький” розповідає про справжні події визвольної війни українського народу проти польської шляхти. Цей могутній рух, очолений Хмельницьким та його славетними соратниками — Богуном, Кривоносом та іншими, завершився здійсненням заповітної мрії народу — возз'єднанням 1654 року України з Росією¹⁴¹».

Проте були діячі, які паралельно з виконанням партійних забаганок ще намагалися всіма способами розвивати власне українську культуру й оминати цензурні перепони. Одним із таких діячів є Борис Лятошинський. Якого ми вже згадували в контексті редакцій опери «Тарас Бульба». Він, прихильник інтелектуального європейського модернізму, намагався просунути ці ідеї серед радянського, а особливо українського кола композиторів, проте загальний курс на спрощення та загальнодоступність зводила його в ранг маргіналів. Ось зразок того, що про нього писали музичні критики у виданні «Радянське мистецтво»:

«Антинародний формалістичний напрямок в українському музичному мистецтві виявився, перш за все, у творах композитора Лятошинського. Особливо чужа художнім смакам радянських людей його Друга симфонія. Твір дисгармонійний, захламлений нічим не виправданими громовистими звуками

¹⁴¹ Опера Данькевича «Богдан Хмельницький» | Belcanto.ru. Belcanto.

URL: https://www.belcanto.ru/opera_bogdan.html (дата звернення: 03.05.2024).

оркестру, що пригнічують слухача. Відносно мелодії — симфонія та безбарвна¹⁴²».

Часто через таку критику його твори знімали з репертуарів, на що він міг лише погодитись і далі намагатися просунути свої ідеї в ті цензурні шпаринки, у які виходило втиснутись. Про те, наскільки надуманими, безпідставними та абсурдними були закиди щодо формалізму автора свідчить такий епізод:

«За словами Ії Царевич, племінниці Лятошинського, на одному із засідань стосовно постанови 1948 року, Борис Миколайович підійшов до інструменту і зіграв акорд, запитавши у колег, чи вважають вони його формалістичним і незрозумілим. Більшість відповіли: “Так, звичайно, що за дивна гармонія!”. На що Лятошинський сказав: “А це Бетховен!”, — і мовчки сів на місце¹⁴³».

Жертвою формалістських звинувачень стала й фантастична опера «Золотий обруч» (1929) за повістю Івана Франка «Захар Беркут» (лібрето — Яків Мамонтів). Її зняли з репертуару й відновили лише після смерті композитора в 1970 році, а також за її написання композитор посмертно був нагороджений Шевченківською премією. Завдяки тому, що дія опери відбувається у XIII столітті Лятошинський зміг змалювати образи українського народу за допомогою складної системи лейтмотивів та використання західноукраїнських народних пісень.

Вагомим та неоціненним внеском Бориса Лятошинського в розбудову українського музичного мистецтва стала його викладацька діяльність, адже як талановитий наставник він виховав ціле покоління київських музикантів, до яких належали: Валентин Сильвестров, Леонід Грабовський, Віталій Годзяцький, Володимир Загорцев та інші його учні, що згодом через свою любов та

¹⁴² Борис Лятошинський – невизнаний геній української класичної музики. *СЛУХ – медіа про музику та все, що навколо неї*. URL: <https://slukh.media/texts/borys-lyatoshynskyj/> (дата звернення: 17.02.2024).

¹⁴³ Там само.

захоплення європейським авангардом після закінчення консерваторії стали відомими як представники групи «Київський авангард».

Висновки

У кваліфікаційній роботі представлено дослідження імперського колоніального впливу та його прояви в оперній творчості російських композиторів XIX–XX століття, а також аналіз їхнього творчого впливу на оперний доробок українських композиторів XIX–XX століття.

У теоретичній частині розглянуто наукові праці світових й українських дослідників постколоніальних студій і їхні основні положення, а також різні підходи до бачення українського статусу в межах перебування під впливом Російської імперії та Радянського Союзу.

Практична частина роботи зосереджується на аналізі колоніального аспекту в оперній творчості російських й українських композиторів, розглянуто основні інструменти, якими імперська культурна пропаганда конструює образ метрополії та периферії, колонізатора та колонізованого.

Відповідно до мети та поставлених завдань можна зробити наступні висновки:

- У роботі ми розглянули теоретичні надбання постколоніальних студій, розвиток яких припав на кінець XX століття. Завдяки поєднанню постколоніального дискурсу з іншими дослідницькими сферами постколоніальні студії змогли розширити свої теоретичні надбання та вплив на подальші наукові дослідження.
- Питання щодо колоніального статусу України досі залишається вартим обговорення для українського та світового наукового дискурсу, адже її становище відрізняється від образу європейського колоніального зразка (близьке розташування, расова тотожність, участь українських представників у розбудові Російської імперії та Радянського Союзу). Проте все ж більшість українських дослідників

поділяють думку про український статус «колонії континентального зразка», що дозволяє їм аналізувати російсько-українські стосунки в рамках постколоніальних студій.

- Різниця між антиколоніальним, постколоніальним та деколоніальним поглядом ґрунтується як на хронологічному аспекті, так і на ставленні до свого колоніального минулого. Відмінними також є основні стратегії ставлення до колоніального минулого: в антиколоніальному — запереченні, у постколоніальному — переосмислення та іронічний підхід, у деколоніальному — фокусування на продукуванні власного продукту, без огляду на колоніальне минуле.
- Колоніальний вплив в операх російських композиторів можна прослідкувати ще в коренях їхнього формування. Творчість М. Глінки є яскравим прикладом транслювання тогочасних імперських наративів у своїх творах: ідеї непоборности монархічної влади, важливості православної віри, а також маніпуляції щодо спільного історичного минулого, що виражаються в зазіханні Росії на історичну спадщину українських земель.
- Українські сюжети стали надзвичайно популярними для російських опер із декількох причин: 1) можливість прив'язати російську історію до історії українських земель та підтвердити міт про «один народ»; 2) можливість маніпулювати історією та показати іншу інтерпретацію російсько-українських стосунків, конструювання імперського та колоніального образу; 3) зацікавлення фольклорним різнобарв'ям української культури, яскравістю образів в літературних сюжетах як вигідної основи для створення масштабної постановки.

- Радянська влада перейняла імперську стратегію продукування мітів та вигідних культурних образів, лише посиливши свою увагу до того, які саме наративи митці закладають у свої твори. Унаслідок цього виникає велика кількість пропагандистських опер, мета яких полягає в трансляванні вигідного для образу і для внутрішнього споживання, і для зовнішньої репрезентації. Зокрема світове уявлення про Росію та її культуру (також завдяки операм російських композиторів) досі впливає на складність розлучитися з конструйованим імперським вигідним образом та заважає побачити в Росії загарбника.

- Українська оперна традиція формувалася безпосередньо під зовнішнім впливом імперських наративів, зокрема через безпосередній вплив російських композиторів та їхньої творчості на українських, адже найближчою можливістю музичної освіти були російські консерваторії, у яких формувалося спільне коло спілкування, до того ж в той час в музичних театрах ставилися лише європейські та російські постановки, що слугували прикладами для наслідування українським композиторам.

- Навіть у тих митців, котрі прагнули створити чисто український продукт, ми можемо спостерігати колоніальні впливи в зображенні української історії та репрезентації українських образів — приклади з творчості М. Лисенка та С. Гулака-Артемовського слугують підтвердженням цієї тези.

- Період існування Радянського Союзу лише погіршив становище української національної опери через численні репресії, утиски та цензуру. Особливо пильно стежили за втіленням опер на основі українського матеріалу, що мали містити в собі лише

ідеологічно вигідний образ української історії. Проте існували також і митці, як Борис Лятошинський, що без активно вираженого опору владі намагався популяризувати модерністську музичну мову, на відміну від примітивної радянської.

БІБЛІОГРАФІЯ

1. ¹ Kroier, Johann. "Music, Global History, and Postcoloniality." *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music* 43, no. 1 (2012): 139–86.
<http://www.jstor.org/stable/41552766>.
2. ¹ Musicology on Safari: Orientalism and the Spectre of Postcolonial Theory
Vol. 22, No. 1/2 (Mar. - Jul., 2003), pp. 211-230.
3. A Critique of Post-Colonial Reason: Toward a History of the Vanishing
Present, Harvard University Press, 1999.
4. Bhabha H. K. Nation and Narration. Psychology Press, 1990. 333 p.
5. Bhabha, Homi K. The location of culture. Routledge, 2012. – С. 9.
6. Can the subaltern Speak?, in: Nelson, Cary/Grossberg Lawrence (Ed.):
Marxism and the Interpretation of Culture, Chicago: Illinois University Press,
1988
7. Can the subaltern Speak?, in: Nelson, Cary/Grossberg Lawrence (Ed.):
Marxism and the Interpretation of Culture, Chicago: Illinois University Press,
1988
8. Frantz Fanon, Black Skin, White Masks, New York: Grove Press, 2008, 206 p.
9. <https://vpered.wordpress.com/2009/02/09/націєрозповідність/> (дата
звернення: 10.03.2024).
10. URL: [https://uamoderna.com/history/chy-bula-ukraina-rosiyskoiu-](https://uamoderna.com/history/chy-bula-ukraina-rosiyskoiu-koloniieiu/)
[koloniieiu/](https://uamoderna.com/history/chy-bula-ukraina-rosiyskoiu-koloniieiu/) (дата звернення: 02.04.2024).
11. Агеєва В. З лаштунками імперії. Есеї про українсько-російські культурні
відносини / Віра Агеєва. – К. : Віхола, 2021. – 360 с. – (Серія «Життя»).
12. Бгабга Г. К. Націєрозповідність. URL:

13. Бендас К. Тімоті Снайдер: Війна Росії проти України - це колоніальна війна. *LRT.lt*. URL: <https://www.lrt.lt/ua/novini/1263/2128428/timoti-snaider-viina-rosiyi-proti-ukrayini-tse-kolonial-na-viina> (дата звернення: 02.04.2024).
14. Белкіна Т. Пристрасті за «Богданом». газета День. 2000. 29 січ.
15. Борис Лятошинський – невизнаний геній української класичної музики. СЛУХ – медіа про музику та все, що навколо неї. URL: <https://slukh.media/texts/borys-lyatoshynskyj/> (дата звернення: 17.02.2024).
16. В'ятрович В. Снайдер і колоніалізм. *Укрінформ*. URL: <https://www.ukrinform.ua/rubric-society/3631450-snajder-i-kolonializm.html> (дата звернення: 02.04.2024).
17. Величенко С. Чи була Україна російською колонією? Деякі зауваження щодо поняття колоніалізм. URL: https://uamoderna.com/images/archiv/14/15_UM_14_Diskusii_Velychenko.pdf (дата звернення: 02.04.2024).
18. Водевіль. Енциклопедія Сучасної України. URL: <https://esu.com.ua/article-27311> (дата звернення: 04.03.2024).
19. Волобуєв М. До проблеми української економіки // *Більшовик України*. Політико-економічний журнал ЦК КП(б)У. Державне видавництво України, 1928. № 2. – С. 46-72.
20. Гнатюк О. Прощання з імперією: Українські дискусії про ідентичність / Перекл. з польськ. А. Бондар (передм., розд. I–III), М. Боянівської, У. Боянівської, Н. Римської, О. Сливинський (розділи IV–VI); Заг. ред. М. Боянівської; Показчик Т. Цимбала. Український науковий інститут Гарвардського університету; Інститут Критики. – К.: Критика, 2005. – 528 с.
21. Грабович Г. До історії української літератури: Дослідження, есе, полеміка. — К., 1997. — 608 с.

- 22.Грабович Г. Поет як міфотворець. Семантика символів у творчості Тараса Шевченка. 2-ге випр., авториз. вид. / Перекл. з англ. С. Павличко. – К.: Часопис "Критика", 1998. – 207 с.
- 23.Грицак Я., Шаповал Ю. Чи була Україна російською колонією?. *Україна модерна*.
- 24.Гундорова Т. Транзитна культура. Симптоми постколоніальної травми: статті та есеї / Тамара Гундорова. – К. : Грані-Т, 2013. – 548 с. (Серія «De profundis»).
- 25.Гундорова Т. Транзитна культура. Симптоми постколоніальної травми: статті та есеї / Тамара Гундорова. – К. : Грані-Т, 2013. – 548 с. (Серія «De profundis»).
- 26.Гундорова Т. Постколоніальний роман генераційної травми та постколоніальне читання на сході Європи. *Постколоніалізм. Генерації. Культура*. 4-те вид. Київ, 2014. С. 30.
- 27.Е.М. Томпсон, Трубадури імперії. Російська література і колоніалізм / Пер. з англ. М. Корчинської, Київ 2008, 368 с.
- 28.Іванишин П.В. Національно-екзистенціальна інтерпретація (основні теоретичні та прагматичні аспекти) : Монографія / Петро Васильович Іванишин. – Дрогобич : Видавнича фірма «Відродження», 2005. – С. 69
- 29.Історія української музики : в 6 т. / редкол.: М. М. Гордійчук (голова) [та ін.] ; АН УРСР, Ін-т мистецтвознавства, фольклористики та етнології імені М. Т. Рильського. - Київ : Наук. думка, 1989 - 1992. Т. 1 : Від найдавніших часів до середини XIX ст. / [авт. тому: Л. Б. Архімович, М. К. Боровик, Т. П. Булат та ін.] ; редкол. тому: М. М. Гордійчук (відп. ред.) [та ін.]. – 1989. – 446, [1] с. : іл. – С. 266.
- 30.Історія української музики : в 6 т. / редкол.: М. М. Гордійчук (голова) [та ін.] ; АН УРСР, Ін—т мистецтвознавства, фольклористики та етнології

- імені М. Т. Рильського. — Київ : Наук. думка, 1989 — 1992. Т. 1 : Від найдавніших часів до середини XIX ст. / [авт. тому: Л. Б. Архімович, М. К. Боровик, Т. П. Булат та ін.] ; редкол. тому: М. М. Гордійчук (відп. ред.) [та ін.]. — 1989. — 446, [1] с. : іл. — С. 194
31. Історія української музики : в 6 т. / редкол.: М. М. Гордійчук (голова) [та ін.] ; АН УРСР, Ін—т мистецтвознавства, фольклористики та етнології імені М. Т. Рильського. — Київ : Наук. думка, 1989 — 1992. Т. 1 : Від найдавніших часів до середини XIX ст. / [авт. тому: Л. Б. Архімович, М. К. Боровик, Т. П. Булат та ін.] ; редкол. тому: М. М. Гордійчук (відп. ред.) [та ін.]. — 1989. — 446, [1] с. : іл. — С. 194
32. Кауфман, Леонід Сергійович. Семен Гулак-Артемівський / Л. Кауфман. — Київ: Музична Україна, 1973. — С. 8
33. Коляда І., Коляда Ю., Вергун С. "Знамениті українці" Микола Лисенко : книга. Харків : Фоліо, 2018. 125 с. — С. 29
34. Кузик В. В. Опера "Тарас Бульба". Микола Лисенко – Левко Ревуцький – Борис Лятошинський / В. В. Кузик // Українське музикознавство. - 2012. - Вип. 38. - С. 74-88. - Режим доступу:
http://nbuv.gov.ua/UJRN/Ukrmuz_2012_38_8.
35. М. Павлишин, Козаки в Ямайці: постколоніальні риси в сучасній українській культурі, "Слово і час" 1994, №4-5, с. 65 – 71
36. Морєва, Є. (2022). Концепт художнього образу Мазепи у становленні європейського та імперсько-російського міфів в музичному мистецтві. *Fine Art and Culture Studies*, 247, URL: <https://doi.org/10.32782/facs-2022-2-6>
37. Моця О. П., Кулаков С. «Слово о полку Ігоревім» і світогляд Русів у XII ст. *DSpace Repository : Electronic Kyiv-Mohyla Academy Institutional Repository*.

- URL: <https://ekmair.ukma.edu.ua/server/api/core/bitstreams/9139bcb5-ce25-4414-a93e-7b4a1cd19f78/content> (дата звернення: 04.05.2024).
- 38.Павлишин М. Постколоніальна критика і теорія. Слово. Знак. Дискурс. Антологія світової літературно-критичної думки ХХ століття. Львів: Літопис, 1996. – С. 531.
- 39.Постколоніальний роман генераційної травми та постколоніальне читання на сході Європи] // Постколоніалізм. Культура. Генерації. Теоретичні РеВізії. Збірник четвертий. За редакцією Т.Гундорова, А.Матусяк. – Київ, Laurus, 2016. – с.26 – 44.
- 40.Рябчук М. Постколоніальний синдром. Спостереження. — К.: К.І.С., 2011 – 277 с.
- 41.Саїд, Едвард. Культура й імперіялізм. / Пер. з англ. — К.: Критика, 2007. — 608 с.
- 42.Саїд, Едвард В. Орієнталізм / Пер. з англ. В. Шовкун. - К.: Видавництво Соломії Павличко «Основи», 2001. – 511 с.
- 43.Слово про полку Ігоревім. К: Дніпро, 1970.
- 44.Трегуб Г. Наталя Яковенко: «В Україні діяла не “советская власть”, а “радянська влада”». *Історична правда*. URL: <https://www.istpravda.com.ua/articles/4edaa6d60e8d0/> (дата звернення: 02.04.2024).
- 45.Троян С. Орієнталізм і постколоніальний дискурс у контексті "постмодерністського виклику" / С. Троян // Міжнародні зв'язки України: наукові пошуки і знахідки. - 2015. - Вип. 24. - С. 345-354.
- 46.Українська опера радянської доби: чи можливе перепрочитання?. Світова музична класика - українською!. URL: <https://musicinukrainian.wordpress.com/2020/08/06/soviet-opera/> (дата звернення: 09.02.2024).

- 47.Ф'ют О. Зустрічі з Іншим / Олександр Ф'ют / Перекл. з польської Ярослав Поліщук. – Х. : Акта, 2009. – 268 с.
- 48.Франц Фанон. Гнані і голодні. — Київ: «Вперед», 2016. — 227 с.
- 49.Фуко М. Археологія знання / Мішель Фуко ; [пер. з фр. В.Шовкун]. – К.: Вид-во Соломії Павличко “Основи”, 2003. – С. 108.
- 50.Шкандрій М. В обіймах імперії. Російська й українська літератури новітньої / Пер. з англ. Петро Тарашук. — К.: Факт, 2004.
- 51.Шумило Н.М. Під знаком національної самобутності / Наталія Микитівна Шумило. – К .: Задруга, 2003. – 354 с.
- 52.Шурхало Д. Олександр Невський: київський князь, який напевно не бачив Києва. *Радіо Свобода*. URL: <https://www.radiosvoboda.org/a/oleksandr-nevsky-rosiyska-tserkva/31257825.html> (дата звернення: 20.05.2024).
- 53.Юрчук О. У тіні імперії. Українська література у світлі постколоніальної теорії / Олена Юрчук. – К. : «Академія», 2013. – 224 с.

Джерела

1. Прожито. *Корпус*.
URL: [https://corpus.prozhito.org/notes?diaries=\[179\]&diaryTypes=\[1\]∓offset=3125](https://corpus.prozhito.org/notes?diaries=[179]&diaryTypes=[1]∓offset=3125) (дата звернення: 01.05.2024).
2. Asaf'ev, Boris Vladimirovich., Orlova, Elena. Русская музыка: XIX и начало XX века. Росія: Muzyka,
3. Asaf'ev, Boris Vladimirovich., Orlova, Elena. Русская музыка: XIX и начало XX века. Росія: Muzyka,
4. http://az.lib.ru/s/stasow_w_w/text_1866_zhizn_zh_tzarya_v_prage.shtml (дата звернення: 10.03.2024)
5. Leningradskoe otd—nie, 1979 – С. 7.
6. Leningradskoe otd—nie, 1979 – С. 7.
7. Асаф'єв, Б. В. Об исследовании русской музыки XVIII века и двух операх Бортнянского / Б. В. Асаф'єв. – Москва : Директ-Медиа, 2008. – 50 с.
8. Асаф'єв, Б. В. Об исследовании русской музыки XVIII века и двух операх Бортнянского / Б. В. Асаф'єв. – Москва : Директ-Медиа, 2008. – 50 с
9. Бородин А. Князь Игорь *Либретто опер*. URL: <https://libretto—oper.ru/borodin/knyaz—igor> (дата звернення: 25.03.2024).
10. Верстовский А. "Аскольдова могила": клавир. Москва, 1963. – С. 5.
11. Верстовский А. Аскольдова могила. *Либретто опер*. URL: <https://libretto—oper.ru/verstovsky/askoldova-mogila> (дата звернення: 14.03.2024).
12. Глинка М. "Жизнь за царя": клавир. Москва, 1885.
13. Глинка М. "Руслан и Людмила" : клавир. Москва, 1881.
14. Гулак-Артемівський С. "Запорожець за Дунаєм" комічна опера на 3 дії : клавир. Київ : Мистецтво, 1954. 206 с.

15. Келдиш Ю. Русские композиторы второй половины XIX века. Москва: Советский композитор, 1960. – С. 51.
16. Лисенко М. "Тарас Бульба" історична опера на п'ять дій, сім картин. Київ : Мистецтво, 1964. 348 с.
17. Нестьев И. В. Прокофьев С. С. // Музыкальная энциклопедия / Гол. ред. Ю. В. Келдыш. — М. : Советская энциклопедия. Советский композитор, 1978. — Т. 4. — С. 367
18. Опера Данькевича «Богдан Хмельницкий» | Belcanto.ru. Belcanto. URL: https://www.belcanto.ru/opera_bogdan.html (дата звернення: 03.05.2024).
19. Прокоф'єв С. С. "Війна і мир" опера в тринадцяти картинах. 53 с. URL: https://classic-online.ru/uploads/000_notes/9100/9053.pdf (дата звернення: 01.05.2024) — С.4.
20. Сокальський П. "Осада Дубно" опера в чотирьох діях з прологом : лібрето і музика. Петербург. 444 с., С. 13
21. Стасов В.В. «Жизнь за царя» в Праге. *Lib.ru*: «Классика». URL:
22. Чайковский П. «Мазепа». Москва: «Музіка», 1982. – С. 34.
23. Чайковский П. Черевички. *www.operalib.eu*. URL: <http://www.operalib.eu/zpdf/stivaletti.pdf> (дата звернення: 25.05.2024). — С. 1
24. Энциклопедический музыкальный словарь. Ред. Келдыш Г.В. М.: 1959. — С. 66, 79, 98.
25. Энциклопедический музыкальный словарь. Ред. Келдыш Г.В. М.: 1959. — С. 66, 79, 98.