

Між мистецтвом і політикою: початки російської опери в Києві

Опубліковано 05.06.2017

// Остап Середя



“Глядацька зала старого Бургтеатру у Відні”,
Г. Клімт, 1888

Чому істориків XIX століття цікавий музичний театр?

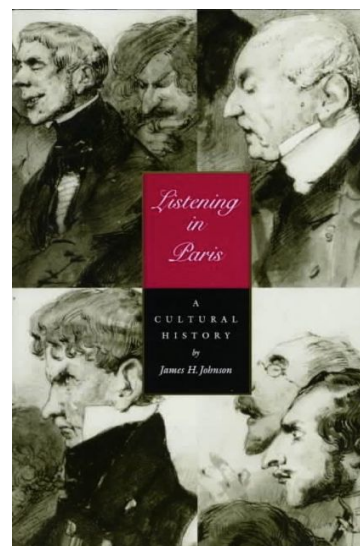
Історія музичного театру відкриває цікаву перспективу для аналізу національно-політичних та суспільно-культурних процесів у Східній Європі в XIX ст. Однак дотепер у більшості російських, радянських і сучасних українських музикознавчих і театрознавчих робіт, в яких йшлося про історію музичного театру в Києві, політичний і соціальний аспекти його розвитку зводилися до кількох спрощених схем. Зокрема, заснування російської опери в місті наприкінці 60-х років XIX століття, як правило, розглядалося в рамках парадигми боротьби “прогресивної громадськості”, що прагнула підтримати “вітчизняне” мистецтво, з “реакційними колами”, які поширювали чужоземні впливи, та консервативним царським режимом. Особливості культурної політики імперії у спірних регіонах, що були в центрі політичного й культурного протистояння, спричинені ним поділи серед міської публіки й специфічні риси та механізми функціонування публічної сфери у підросійських містах того часу здебільшого залишалися поза увагою дослідників.

Основні дорадянські студії з історії київського музичного театру були написані прихильниками російської музики та русифікації київського громадського життя[1]. Праці радянського часу, в яких зібрано чимало музикознавчого та краєзнавчого матеріалу, по суті не брали до уваги змагання кількох національних проєктів (польського, російського, українського) за Київ та Правобережну Україну, тодішні південно-західні губернії імперії Романових, і вплив урядових структур на театральний менеджмент[2]. Практично не торкався питань соціального середовища та політичної ролі Київської опери автор основної пострадянської історії театру Юрій Станішевський[3]. В останні роки відома київська музикознавиця Олена Зінкевич спробувала пов'язати заснування російської опери в Києві з соціальним розвитком міста, а київську постановку опери Михайла Глінки “Життя за царя” 1867 р. – з поширенням російського панславізму, проте й вона, здебільшого, розглядає музичне й театральне життя поза політичним контекстом[4].

Водночас, історики, які вивчали політику Петербургу в так званому “Південно-західному краї”, дотепер не досліджували її театральний вимір[5]. І хоча перед появою сучасної розважальної сфери, зокрема масового спорту і кінотеатрів, саме в соціальному просторі театру формувалася міська публіка, що включала як освічені еліти, так і нижчі прошарки населення, соціальний і політичний вимір музично-театрального життя далі залишається на маргінесі історії Києва[6].

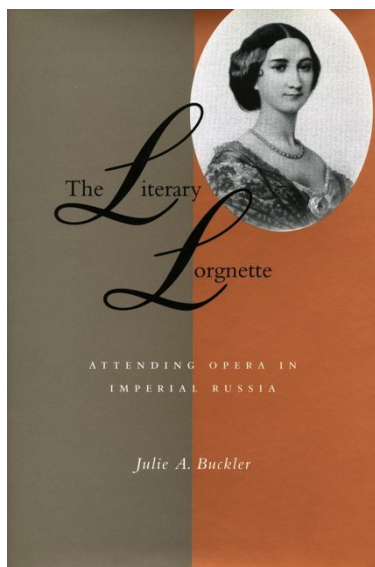
Натомість в багатьох сучасних студіях європейський музичний театр XIX століття розглядають як важливу соціальну інституцію, з допомогою якої здійснювалася публічна демонстрація владних відносин та формулювалися нові політичні смисли, особливо у зв'язку з появою і ростом модерного націоналізму в Європі[7]. Зокрема, дослідниця оперної культури Рут Бересон вказує, що опера легітимізувала існуючий політичний устрій, або ж ставала майданчиком для прояву опозиційних настроїв. Оперні вистави були метафорою, через яку могли виявлятися актуальні політичні питання[8].

Особливе значення для розуміння соціальної функції опери мали ряд досліджень, що простежили зміну культурних норм театральної й концертної публіки у першій половині XIX століття, у зв'язку із формуванням нового середнього класу, міської буржуазії. Історик Джеймс Джонсон продемонстрував, як відбувся перехід до практики уважного “мовчазного слухання”: якщо у середині XVIII століття простір музичного театру залишався своєрідним продовженням приватних салонів, в якому підкреслювалася соціальна ієрархія, то на зламі XIX століття театральна публіка пережила велику емоційну революцію – сильні спільні співпереживання знівельовали майнові й станові поділи серед глядацької аудиторії й сформували нову ідентичність публіки, що охоплювала щораз ширші суспільні верстви[9].



Інші автори пропонують погляд на театр як майданчик для обговорення конфліктних питань національної ідентичності та імперської лояльності в російському контексті[10]. Так, відомо, що 40-80-і роки XIX ст. – період інтенсивного формування самосвідомості російського освіченого суспільства (“общественности”) – був одночасно “золотим віком” оперної публіки в Російській імперії. В російському публічному дискурсі того часу значне місце належало дискусіям навколо національного напрямку в російській культурі, творення російської музики і народної опери, а російські оперні трупи у Петербурзі та Москві в 1860-70-х рр. стали конкурувати з італійськими. Дослідивши цей період, Джулі Баклер заперечила усталену в російському музикознавстві схему протистояння “вітчизняного” й “іноземного” в культурному житті і продемонструвала, як публіка імперських столиць інкорпорувала “західну оперу” в свій культурний світ, використовуючи театр як один із небагатьох дозволених публічних просторів[11]. Утім, іноземні автори також

не звертають уваги на специфіку культурної політики й адміністративних практик в підросійському імперському прикордонні. Так, авторка монографії про вплив Російського музичного товариства (РМТ) на культурне й суспільне життя імперії, Лин Сарджент присвятила окремий підрозділ Києву як цікавому прикладу російської музичної провінції, але жодного разу не згадала про альтернативні до російського польський й український суспільні чинники: підтримка/опір діяльності РМТ у Києві представлені виключно як протистояння освічених музиколовів і культурно відсталого частини публіки[12].



Завдання цієї розвідки – розглянути запровадження російської опери в Києві у 1867 р. в контексті головних національно-політичних конфліктів, що визначали життя міста і краю, та взаємодії провінційних властей із різними сегментами міського суспільства тієї доби – головним чином, на підставі аналізу київської преси та архівних документів Київського генерал-губернаторства. Заснування постійного російського оперного театру в Києві справді стало поворотним моментом історії міста. Однак “канонічна версія” цієї історії, яка зберегла свій вплив дотепер, не враховує всіх аспектів життя в імперському прикордонні.

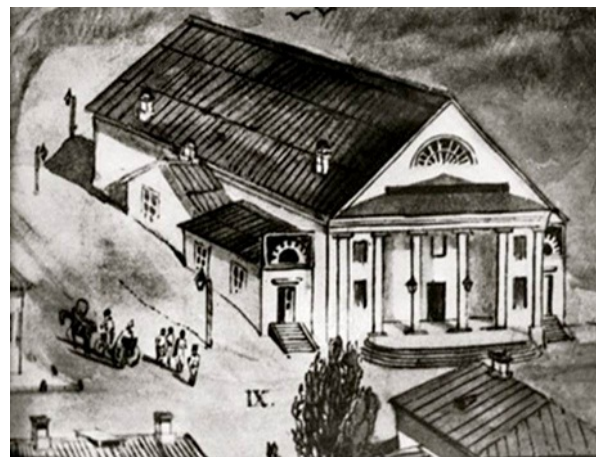
Контракти й театр в Києві у першій третині XIX століття

Як відомо, українське Правобережжя інкорпоровано до Російської імперії після другого (1793) і третього (1795) поділів Речі Посполитої. У середині XIX ст. у цьому прикордонному регіоні розпочалися складні випробування для імперського центру, якому саме там доводилося відповідати на виклики модерного націоналізму і шукати шляхи врегулювання відносин з великими групами неросійського населення. Земельна власність перебувала головним чином в руках римо-католицької польської шляхти та аристократії, місцеве селянство хоч і належало до православної церкви, але було носієм своєрідної української (“малоросійської”) народної традиції, а у численних містечках (“штетлах”) переважало єврейське населення, що розмовляло на їдиш. Хоча в ході польсько-російського протистояння проросійські освічені

еліти та власті утверджували давньоруську історичну легенду Києва – як стародавнього православного центру, “*матери городов русских*” та “*Иерусалима земли русской*”[13], він залишався місцем взаємодії відразу кількох різних етносоціальних груп, що орієнтувалися на різні центри культурних впливів.

До Листопадового повстання 1830 р. польська шляхта і аристократія зберігала певну освітньо-культурну і соціальну автономію, що відобразилося й на розвитку київського театру. Його початки були пов’язані з “контрактами” - щорічними поріздрвними торговельними ярмарками, які розпочалися в Києві з 1798 р. Як правило, вони тривали весь карнавальний період до Великого Посту – з січня до березня. Автор унікального дореволюційного дослідження історії київських “контрактів”, Генрик Улашин свого часу описав яскраву та динамічну культурну атмосферу, що панувала в місті в цей період: протягом двох зимових місяців польські землевласники опановували київське життя, що в інший час мало здебільшого українсько-російський характер. Ярмарок був не тільки нагодою для різноманітних комерційних трансакцій, що здебільшого стосувалися цукрового виробництва, але й важливим місцем соціальних, культурних й інтелектуальних контактів польської освіченої публіки[14].

Під час “контрактів” до міста приїздили польські (рідше російсько-українські) театральні трупи. Для їх виступів приблизно між 1803 і 1806 рр. було споруджено перший дерев’яний театр[15]. Вже у 1808 р. на його сцені відбулися перші оперні вистави[16]. Особливо яскравим став період 1823-1829 рр., коли київською театальною трупю керував актор Александер Ленкавський. В репертуарі театру Ленкавського чільне місце посідали музичні спектаклі різних жанрів - як традиційні комічні опери, водевілі, “зінгшпілі”, так і нові італійські романтичні, а також польські й російські історичні опери. Зокрема у жовтні 1827 р., лише два роки після польської прем’єри у Варшаві, на київській сцені поставлено “Севільського цирульника” Дж. Россіні[17]. Деякі вистави відбувалися українською мовою (зокрема, й “малоросійська оперета” “Наталка Полтавка”, яку під час ярмарку 1821 р. зіграла російсько-українська трупа Івана Штейна за участі славнозвісного Михайла Щепкіна[18]). Особливою популярністю користувалася “Українка” – “*большая веселая волшебная опера на малороссийском и польском наречиях в 3-х действиях*” (тут і надалі цитати з російських джерел подано мовою оригіналу з метою передачі колоритних особливостей публічного дискурсу того часу), та різні адаптації “Русалки Дунаю” Ф. Кауера, “переселеної” на береги Дніпра або Дністра[19].



Перший міський театр у Києві, поч. XIX ст.

Імперська адміністрація й київський театр після Листопадового повстання

Відносно толерантна політика російського уряду щодо польської шляхти змінилася у 1830-х рр. на антипольський “терор” (за висловом Данієля Бовуа), що проявлявся практично в усіх сферах[20]. Від 1832 р. головним провідником імперської політики у місті та краї став генерал-губернатор[21] - під його безпосереднє керівництво незабаром перейшла і театральна дирекція[22]. Присутність генерал-губернатора у Києві визначала статус міста як центру “Південно-західного краю” імперії, до якого входили



Дмитрій Бібіков

Київська, Волинська і Подільська губернії. Генерал-губернаторське правління існувало і в інших прикордонних регіонах, які доводилося утримувати військовою силою. В руках генерал-губернатора була зосереджена уся військова і адміністративно-політична влада. Його основна функція полягала у нівелюванні специфіки “окраїнних територій” і посиленні інтеграційних процесів.

Зокрема, правління київського генерал-губернатора Дмитрія Бібікова у 1837-1852 рр. мало на меті максимальну інтеграцію південно-західних губерній з рештою земель імперії і “перевиховання” польського суспільства на її лояльних підданих[23]. Ця політика проявилася і в театральній ділянці. Починаючи з листопада 1840 р., Д. Бібіков розпочав приготування для запровадження в Києві постійного російського драматичного театру, запросивши московського театрального антрепренера Анатолія Каратєєва. Провінційному дворянству було вказано зібрати 10 тисяч рублів гарантійного фонду і укласти контракт з А. Каратєєвим на 5 років наперед[24]. Імператор Микола I видав 7 липня 1842 р. (тут і далі усі дати подані за юліанським календарем) розпорядження генерал-губернатору Д. Бібікову (яке той, в свою чергу, переадресував київському цивільному губернатору): оскільки існування такого театру буде корисне для Києва, то з міських прибутків щороку мала виділятися субсидія в розмірі 3 тисяч рублів на “поддержание в Кивее частного Русского

театра”[25]. Підтримка театру з міського бюджету, яка в іншій ситуації свідчила б про перехід ініціативи від аристократії і двору до середнього класу – міщанства, насправді була наслідком безпосереднього втручання імперського центру. Однак, виступи російської трупи принесли мізерні прибутки і закінчилися фіаско відразу після першого сезону 1842-43 рр.[26].

Натомість значно більшим успіхом серед публіки у 1830-х роках користувалася російсько-українська мандрівна трупа під керівництвом І. Штейна[27] та французька трупа, що здебільшого ставила водевілі і музичні комедії (характерно, що останню було запрошено у 1835-37 рр. з метою “поліпшити надзвичайно загострені політичні польсько-російські відносини”)[28]; а у 1840-х роках – польсько-німецька трупа Вільгельма Шмідкоффа (Шмідгофа) з Вільнюса, яку музикознавці характеризують як “першу професійну оперну трупу в Києві”[29], та польсько-російсько-українська трупа Павла Рикановського, яка нерідко ставила й українські музичні вистави[30].

Другий київський театр і польсько-російська “театральна унія”

Головним пріоритетом імперської політики залишалось утвердження в Києві російського драматичного театру, оскільки вважалося, що він мав найбільше виховне значення. Від часу, коли імператриця Катерина II в дусі Просвітництва проголосила, що театр має навчати своїх глядачів, російські театральні критики невтомно повторювали її вислів про театр як “школу народную”, яка мала прищеплювати публіці також й патріотичні почуття[31]. У 1860-х роках адміністрація почала надавати значну підтримку російському театрові в усіх спірних імперських прикордоннях[32]. В контексті офіційного дискурсу, що наголошував на “перевихованні” польської шляхти в “Південно-західному краї”, театр мав утверджувати в глядачів не лише імперську лояльність, а й російську національну ідентичність. Без підтримки уряду російський театр був приречений на провал, проте й її не вистачало, щоб утвердитися в місті. Натомість французькі та італійські трупи сприймалися російською театральною критикою як розважальні й такі, що задовільняли головним чином запити “польського суспільства”.



Другий міський театр у Києві, 1860

Хоча на середину XIX століття польські землевласники й інтелігенція становили меншість серед мешканців Києва, вони домінували серед освічених еліт і визначали характер міської театральної публіки. Прикметно, що поляки (як правило, вихідці з шляхти) у 1830–1850-х роках становили більше половини студентів Київського університету св. Володимира, заснованого 1834 р.: 62,5 % у 1839 р. (165 студентів), 55,6 % у 1849 р. (363 студентів), і усе ще 52,6 % у 1859 р. (507 студентів)[33]. Імперський уряд намагався знайти протизвагу до польських впливів серед швидко зростаючого міського населення, але воно було надто неоднорідним. Поруч з університетом міський театр був важливим центром соціального життя міста. Хто становить основу театральної публіки Києва? – залишалось відкритим питанням впродовж 1850-60-х років. В окремих документах того періоду урядовці й театральні діячі писали про київські “публіки” в множині, де-інде визнавали, що польська шляхта становить більшість серед київських театралів[34].

Імперська модернізація міста проявилася в побудові нової класицистичної театральної будівлі (за проектом архітектора Івана Штрома) у 1851-1856 рр. Театр спричинився до формування нового соціально-культурного центру Києва навколо Великої Володимирської вулиці, прокладеної відповідно до генерального плану Києва з 1837 р.

Структура театрального інтер'єру свідчила про визнання традиційного домінування аристократичних кіл серед театральної публіки. Новий глядацький зал мав аж чотири ряди лож й загалом вмщав 850 осіб. Символічна мова внутрішнього оздоблення містила імперські елементи, але не мала явно російського або польського характеру: навпроти авансцени на стелі був розташований

золотий двоголовий орел в оточенні музичних інструментів і театральних масок, натомість на сценічній завісі зображено італійський краєвид[35]. Подібно й репертуарна політика була скерована в напрямку пошуку компромісу з польською частиною публіки: при відкритті нової театральної будівлі 2 жовтня 1856 р. були зіграні як російські, так і польський водевілі (Д. Ленського, П. Грігор'єва і Ю.Коженьовського), а до програми розважального танцювального “дивертисменту” увійшли тарантела і краков'як[36].



Князь Ілларіон Васильчиков

Зведення нової будівлі, фінансоване з урядового бюджету, співпало в часі із посиленням впливу уряду на управління міського театру. Від лютого 1856 р. театр підпорядковувався новоствореному комітету під почесним головуванням князя Ілларіона Васильчикова, що був Київським генерал-губернатором у 1852-1862 рр. До складу комітету входило 6 осіб: чотирьох членів театального комітету призначав генерал-губернатор, одного обирало провінційне дворянство, ще одного – Київська міська дума. Двоє членів комітету, що з певними змінами проіснував до 1868 р., безпосередньо виконували функції директорів міського театру[37].

Назагал князь Васильчиков скидався на толерантного правителя, й стиль його правління більше відповідав новому реформаторському духу Олександра II, який посів імператорський престол у 1855 р., ніж жорсткій антипольській політиці його батька. Початково гнучкіша політика нового імператора проявлялася у толеруванні польської культури та мови в публічному житті. Хоча російська адміністрація в другій половині 1850-х років не відмовилася від інтеграційної політики, вона насамперед намагалася знайти *modus vivendi* з традиційними польськими елітами краю.

Наприкінці 1858 р., членові театального комітету, маршалкові шляхти (предводителю дворянства) Київщини Октавіану Ярошинському вдалося скористатись катастрофічною фінансовою ситуацією в міському театрі і запросити польську театральну трупу з півдавстрійської Галичини під керівництвом Теофіла Борковського. Т. Борковський погодився сплатити борги театру, натомість взамін він отримав достатню свободу дій щодо репертуару і складу польської й російської труп, об'єднаних під його керівництвом своєрідною “театральною унією”[38].

Частина київських урядовців й інтелігенції сприйняли успішний розвиток двомовного Київського міського театру у 1858-1863 рр. як поразку русифікаційної політики. Після 1863 р. російські публіцисти, як правило, зображали Т. Борковського “зрадливим” польським діячем, що зловживав довірою імперського уряду і використовував театральну сцену як політичний форум, для підготовки збройного повстання[39]. Ця версія служила своєрідним виправданням пізніших дискримінаційних урядових заходів щодо польського театру.

Розходження в середині проурядового табору на зламі 1860-х років вкладаються у концепцію історика В. Родкевіча, який виділяє дві тенденції русифікаційної політики в регіоні: якщо перша спиралася на солідарність вищих верств, їх інтеграцію й утвердження лояльності до династії, то друга обстоювала необхідність обмежень й дискримінації неросійських груп населення[40]. Перед Січневим повстанням 1863 р. генерал-губернатор Васильчиков радше був прибічником першого тренду – він надалі намагався впроваджувати м'яку русифікаційну лінію, уникаючи радикальних заходів. Показовою була його толерантна постава щодо київського студентства, серед якого більшість становили поляки. Сутичка студентів з відставним полковником Брінкеном, яка сталася в фойє міського театру 14 квітня 1857 р., завершилася порівняно легкими судовими присудами[41].

В час піднесення польського маніфестаційного руху 1860-1862 рр. театр, особливо його верхня галерея - славнозвісний “райок”, часто ставав місцем, де проявлялася протестна поведінка студентства. У квітні 1860 р. київський цивільний губернатор доповідав Васильчикову про те, що “студенты, воспитанники гимназий и другие лица позволяют себе из райка во время представлений говорить с актерами, кричат, шуметь и свистеть, и что эти неприличные проявления своеволия относятся преимущественно к русским актерам и в особенности к тем из польских, которые играют в русских пьесах”. Внаслідок обговорення цієї проблеми губернськими і університетськими властями гімназістам було заборонено з'являтися на верхніх ярусах галереї і рекомендовано купувати місця за кріслами в партері, де вони були під наглядом поліції, натомість щодо студентів якихось особливих обмежувальних заходів застосовано не було[42].

Київський театр і “обрусение края”

Російська урядова політика і публічний дискурс різко радикалізувалися під час і після Січневого повстання 1863 р. Боротьба з польськими повстанцями за західні окраїни імперії, збурила російську громадську думку і сприяла росту новочасного націоналізму. Активніша підтримка російської культури на оспорюваних територіях стала частиною діяльності як урядових, так і громадських кіл. Особливий символічно-політичний статус театру зумовив фінансові субсидії, що надходили з імперського центру. У час загострення польсько-російського протистояння символічного значення набувало питання: яка публіка здатна заповнити і утримувати матеріально міський театр?



Адміністративно-територіальний поділ у середині XIX ст.

Наприкінці сезону 1863-64 рр. Т. Борковському було заборонено управляти київською театральною трупю. До Києва запрошено італійську оперну трупу під управлінням австрійського підданого Фердинанда Бергера – він відіграватиме чільну роль у подальшій театральній історії міста. Італійський оперний сезон, на думку російського історика Н. Николаєва, мав підготувати “нейтральную почву для сближения несближаемых элементов киевского общества”[43]. У той же час російська драматична трупа отримала власну дирекцію. Під її управлінням у 1865-66 р., свій останній київський сезон, перейшла й італійська оперна трупа. В міському театрі в сезоні 1866-67 р. залишилася лише російська драматична трупа та балет, який користувався порівняно більшою популярністю.

Назагал театральний зал не заповнювався навіть на третину[44] - як наслідок, фінансовий стан театру став катастрофічним. Репертуар, як і в багатьох інших російських провінційних театрах 1860-х рр., будувався навколо творів А. Островського, хоча різноманітні музичні комедії виставлялися також досить часто. Критики як ліберальної, так і слов'янофільської орієнтації вважали твори А. Островського основою російського національного театру[45]. Також і у київській пресі для драматурга не шкодували компліментів - “истолкователь русской жизни, народного духа, один из будителей самосознания в русском обществе”[46]. Однак його п'єси не викликали великого ажітажу серед київської театральної публіки, а їх постановки перебували під вогнем газетних рецензентів, що дозволяли собі досить різкі оцінки: “Островский нам просто уже опротивел в эти три года царствования на киевской сцене”[47].



Александр Безак

У цей момент в діяльність київського міського театру активно втрутився новий київський генерал-губернатор Александр Безак (1865-1869), який вирішив централізувати його управління[48]. Загалом діяльність А. Безака у Києві відзначалася особливо жорсткими політичними заходами, що мали на меті паралізувати польські впливи у місті та посилити його інтеграцію з імперією. На думку А. Безака, політика “обрусення края” мала на меті не допустити його “ополяччвання”. Найвідомішим її аспектом був наступ на польську земельну власність[49]. Натомість культурна, зокрема театральна, політика А. Безака дотепер не була докладно досліджена.

В 1866 р. заходами Київського генерал-губернатора затверджено щорічну субсидію Міністерства внутрішніх справ в розмірі 9 тисяч рублів на театр в Києві, Житомирі і Кам'янці-Подільському[50](ці кошти начебто походили з прибутків конфіскованих польських маєтків). З них 6 тисяч рублів скеровувалося в Київ, ще 6 тисяч рублів театр щорічно отримував з міського бюджету. Генерал-губернатор особисто наглядав за діяльністю київського міського театру, затверджував ціни на квитки, розпоряджався субсидією, брав участь у формуванні репертуару і складу трупи.

На початку 1867 р. А. Безак особисто проконтролював розробку нового проекту управління театром (про це свідчать його правки на проекті театального статуту, що зберігся в канцелярії генерал-губернаторства). Як наслідок, Київський міський театр потрапив під пряме управління імперської адміністрації, натомість польські землевласницькі кола втратили будь-який вплив на нього. На відміну від попереднього статуту 1856 р., Київський генерал-губернатор відтепер сам призначав усіх членів театального комітету. Той, своєю чергою, схвалював бюджет театру і регулярно звітував генерал-губернатору. Основні важелі були в руках двох директорів, один з яких відповідав за театральне господарство, а другий – за репертуар. Останній призначав антрепренера і наглядав за трупю. Безаківський театральний статут забороняв акторам скаржитися театальному комітету на дирекцію – до того часу актори полюбили звернутися до цивільного губернатора або навіть генерал-губернатора за підтримкою проти антрепренера, особливо коли ним був поляк Т. Борковський. Відповідно до положення, актори не мали права відмовитися від запропонованих їм ролей[51].

У березні 1867 р. А. Безак призначив директорами театру підполковників генерального штабу Александра Кумме та Ігнатія Познанського. До театального комітету увійшли кілька службовців канцелярії генерал-губернатора, поліцеймейстер і міський голова[52]. Предводитель губернського дворянства (тобто представник польської шляхти) був лише зачислений до почесних опікунів театру і не увійшов у склад комітету. Саме цьому театальному комітету на чолі з російськими офіцерами припала роль засновників російської опери в Києві.

Міський театр та ріст публічної сфери в 1860-х роках

Аналізуючи особливості російської публічної сфери пізньоімперського періоду, історики вже раніше звернули увагу на те, що незважаючи на обмеження її політичних функцій, відсутність парламентського устрою, жорсткі цензурні правила тощо, суспільна дискусія була присутня в російському громадському житті. Як усюди в Європі, це відображалось в сильних ідеологічних та політичних поділах у середовищі “середнього класу”, що зароджувався: “російське суспільство було різноманітніше і промовляло більшою кількістю голосів, ніж звичайно припускається”[53].

На той час основу міської театральної публіки - окрім польської шляхти - становили університетські студенти і викладачі, російські урядовці та армійські офіцери, а також окремі представники купецтва. У другій половині XIX ст. населення Києва зростало – спочатку плавно, від бл. 64 000 осіб в 1845 р. до 70 300 осіб в 1863 р.[54]А вже одноденний перепис киян, проведений 2 березня

1874 р. місцевим відділенням Російського географічного товариства, зафіксував ріст населення до 127 000 осіб. Серед них, за даними перепису, православні становили 77,18%, євреї – 10,25%, римо-католики – 8,18%, лютерани – 2,15%. Приблизно 46% киян розмовляли російською (“великоросійською” і літературною російською), 32% - українською (“малоросійською”), 10% - єврейською (їдиш), 7,8% - польською і 2% - німецькою мовами[55]. Ріст населення Києва був спричинений не так промисловими чинниками, як статусом визначного адміністративного і культурного центру. На початку 1870-х років, за влучним висловом Патриції Герлігі, воно складалося здебільшого зі “студентів, солдатів, монахів і чиновників”[56].

Водночас у 1860-70-х роках внаслідок “Великих реформ” та прискореного росту міста у громадському дискурсі про театр почали домінувати нові групи міського населення: юристи, лікарі, педагоги. Ця освічена міська публіка не була чітко структурована за етнічним принципом: як російсько-український, так і російсько-єврейський поділи не були перешкодою для інтенсивної співпраці культурних і громадських еліт. Характерно, що у 1860-70-х роках нова театральна публіка в усіх провінційних центрах імперії явно надавала перевагу розважальному й видовищному музичному театрові над драматичним[57] – і, як побачимо далі, у Києві проявилася та ж тенденція.

Публічна дискусія щодо театру в Києві не відображала всіх сегментів освіченого суспільства, Польська сторона, так само як і нечисленний гурток радикальніших українофілів були змушені до мовчання. Натомість російський публічний дискурс у Києві 1860-70-х рр. формувався головним чином навколо дискусії двох пресових органів - проурядового “Киевлянина” (виходив друком у 1864–1919 рр.), який здебільшого підтримував офіційну лінію, та ліберального “Киевского телеграфа” (1859–1876), який часто ставав форумом вільнодумнішої частини суспільства. “Киевлянин” отримував державну субсидію і був своєрідним рупором політики генерал-губернаторства[58]. Наприкінці 1860-х рр. дискурс цих пресових органів значною мірою зосереджувався на питанні національного характеру міста і краю в цілому. “Киевлянин” утверджував постулат про Київ як “главный оплот русской народности в юго-западном крае”[59] і наголошував на “неразрывной связи, которая существует между юго-западным краем, откуда пошла земля русская, и остальной Россиею”[60]. “Киевский телеграф” визнавав русифікаційні заходи уряду легітимними, але водночас артикулював погляди тих, хто не вважав боротьбу з поляками альфою і омегою суспільного життя. Його дописувачі не ставили під сумнів роль театру в поширенні російських впливів (бути “проводником русского элемента в полуполонизированном населении”[61]), однак наголошували на врахуванні естетичних запитів освіченої частини суспільства і критикували обмеження театру до просвітницької і національно-політичної функцій.

В музикознавчій літературі публічній дискусії цих двох пресових видань напередодні запровадження російської опери в Києві не надавалося особливого значення, натомість роль ініціатора відповідних урядових рішень щодо заснування оперного театру й виразника поглядів київської громадськості беззастережно відводилася київському відділенню РМТ[62]. Це стандартне пояснення виникнення постійного російського музичного театру в Києві було сформульоване наприкінці XIX століття, а згодом прийняте і в радянських та пострадянських історико-музикознавчих розвідках.

Насправді діяльність громадських товариств була дуже цікавим фактором формування публічної сфери у пізньоімперський період. Вони були одним з небагатьох інструментів впливу громадськості на ситуацію в провінції[63]. Санкціоноване урядом та підтримане царською родиною РМТ, що охоплювало патріотичні кола культурної публіки в головних міських центрах імперії, було істотним чинником громадсько-культурного життя. Київське відділення РМТ безумовно відіграло певну роль у запровадженні російського оперного театру в Києві і співпрацювало з ним після його створення, зокрема обстоюючи своє право на використання театрального будинку та залучення оперних співаків і хору у свої концерти.

Безперечно, Київське відділення РМТ, засноване в жовтні 1863 р. з ініціативи петербурзьких кіл (у столиці РМТ діяло з 1859 р.), спричинилося до поширення “серйозної” елітної європейської та російської музики та трансформації міського культурного життя в Києві[64]. Однак дослідники, здебільшого, оминали увагою національно-політичний аспект його діяльності. Вже перший офіційний концерт товариства у Києві 25 листопада 1863 р. включав поруч з окремими зразками західноєвропейської музики уривок з “Життя за царя”. Наступні концерти в Києві у 1864-1865 рр., як правило, також містили фрагменти з цієї опери. Але справжній поворот до російської оперної музики та демонстрації проімперської лояльності відбувся після невдалого замаху на імператора Олександра II 4 квітня 1866 р. Тоді ж в квітні 1866 р. київське відділення отримало від петербурзької дирекції РМТ нотні партитури декількох російських опер, включаючи “Життя за царя” та “Руслан і Людмила” М. Глінки. Правдоподібно тоді ж у Петербурзі стали розважати над значенням запровадження російської опери в Києві для розвитку російської оперної музики загалом. Не дивно, що квітневий і травневий концерти РМТ у 1866 р. практично повністю склалися з уривків із “Життя за царя”. Ті ж уривки звучали і на наступних концертах у першій половині 1867 р. Разом з ними виконувалися фрагменти опер “Руслан і Людмила” та “Аскольдова могила” Алексея Верстовського[65]. Таким чином, концерти РМТ насправді сприяли появі постійної російської опери в Києві.

Не заперечуючи зростаючого впливу РМТ на культурне життя міста, спробуємо розглянути альтернативну версію заснування постійного оперного театру в Києві. Головним поштовхом для адміністративних дій стала, начебто, доповідна записка члена Київського відділення РМТ Роберта Пфеніга Київському генерал-губернатору А. Безаку від 27 липня 1867 р. В цьому поданні



Газета “Киевлянин”



Роберт Пфеніг

Пфеніг доводив, що наука й мистецтво, зокрема музика й театр, є важливими засобами для здобуття підтримки суспільства для російської урядової політики в краї і на цій підставі просив про урядову фінансову підтримку створенню в Києві російської опери разом із музичною школою: *“все что служит к увеселению, к образованию, словом – к удовлетворению духовных потребностей народа, проявляется в национальном духе, тем более можно ожидать сочувствия и рассчитывать на поддержку со стороны общества. Наука и искусство в этом случае сильные рычаги: тот, в чью душу я влез, - принадлежит мне неотъемлемо. Музыка и театр, столь сильно связанные, могут в этом случае иметь важное значение... Образование в Киеве Русской оперы, которая, смею думать, здесь даже необходима для поддержания и развития Русской народности в крае”*[66].

Саме цей документ, як правило, подають як голос прогресивної громадськості Києва, що вимагала замінити “чужоземну”, італійську, оперу “вітчизняною”, російською. Однак на 1867 р. італійської опери не було в Києві уже два роки, а сам Р. Пфеніг був її гарячим прихильником. Водночас, не слід забувати, що діяльність РМТ, скерована на поширення музики “високого” російського національного стилю, як свідчить та ж доповідна записка Р. Пфеніга, не була особливо популярною навіть серед російського сегменту київської публіки (*“здесьнее муз. общество, хотя отчасти и вправе жаловаться на равнодушие здешней русской публики”*)

[67].

Ще одна проблема загальноприйнятої версії полягає в тому, що звернення Р. Пфеніга подають як прямий наслідок рішення відповідних органів РМТ - заснуванню київської опери в 1867 р. начебто безпосередньо передувало засідання петербурзької дирекції РМТ, після якого Р. Пфеніг *“немедленно”* подав свою доповідну записку Київському генерал-губернатору[68]. Однак у цитованій вище записці Р. Пфеніг писав про те, що відповідне засідання в Петербурзі відбулося ще у 1866 р.: *“В одном из прошлогодних заседаний Главного комитета Р. М. Общества в С. Петербурге было единогласно признано, что для дальнейшего успеха нашей национальной оперы, Киев представляет неоспоримо один из весьма важных центров в Государстве: некоторые утверждали даже, что без Киева русская опера в Петербурге едва ли может рассчитывать на прочную будущность. На основании этих предположений решено употреблять всевозможных стараний для введения в этом городе русской оперы”*[69]. Тобто, між відповідним рішенням РМТ і рапортом Р. Пфеніга пройшов щонайменше рік, протягом якого організаційних дій щодо заснування російського оперного театру в Києві не велося. Авторитетний дослідник Ю. Станішевський відзначав, що начебто “навесні 1867 року” питання про організацію Київського оперного театру “принципово було вирішено[70]. Однак показово, що в проекті театрального бюджету на 1867-68 рр., представленому театральною дирекцією в генерал-губернаторство, не було передбачено жодних видатків на оперну трупу[71], тобто рішення про запрошення до Києва російської оперної трупи було ухвалено не раніше середини літа 1867 р. Чи вплинули на його прийняття якісь інші фактори, окрім ініціатив РМТ та позиції “патріотичної” частини київської публіки? – відповідь на це питання можна знайти на сторінках тогочасної київської преси. Реконструкція подій на основі аналізу київської періодики дозволяє побачити цей процес з дещо іншої перспективи.

Публічна дискусія 1867 року про оперний театр у Києві

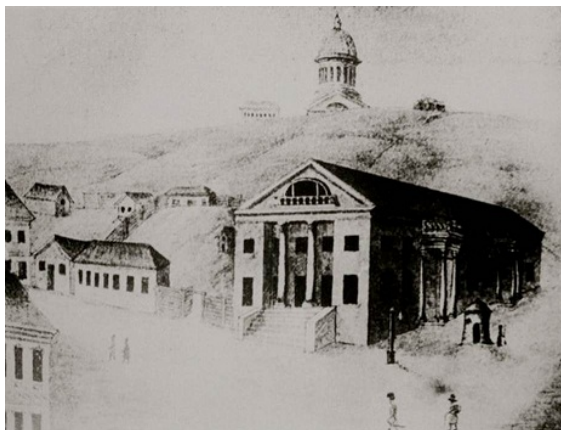
Дискусія щодо відновлення оперного театру в Києві розпочалася 12 липня 1867 р. на сторінках “Киевского телеграфа” (на цей факт досі не звернув уваги ніхто з істориків оперного театру в Києві). В опублікованій у часописі статті стверджувалося, що італійська опера, усунута з міста два роки тому, не потребуватиме субсидії і сама зможе приносити прибуток, тим самим сприяючи і російському драматичному театрові. Вказуючи на низький рівень російської драматичної трупи, автор допису поставив неояльне до губернського уряду питання: *“Почему заставляют насильно образовываться тех, которые уже образованы, почему запрещают им наслаждаться напр. музыкою, почему отказывают городу в опере, которая для многих составляет истинное эстетическое наслаждение?”*[72]

Через тиждень, 19 липня, до дискусії долучився колишній антрепренер італійської оперної трупи Фердинанд Бергер, який стверджував, що *“город Киев может не только иметь хорошую русскую драматическую труппу, но и порядочную итальянскую оперу”*. Фінансовий провал театру в сезоні 1865-66 р., після якого опера припинила існування, на думку Ф. Бергера, був викликаний некомпетентністю його управителів, які не знали жодної іноземної мови, якою могли б спілкуватися з артистами. Передбачаючи закиди в непатріотичності, Ф. Бергер вказував на можливість запровадження у майбутньому й російської опери у Києві: *“Не удивляйтесь, что я ратоборствую за итальянскую оперу, я сам охотнее взялся бы за русскую оперу, ежели бы мы могли иметь артистов, но это дело времени”*[73]. Ще через кілька днів авторитетний київський громадський діяч, видавець і історик Микола Сементовський безпосередньо адресував своє звернення зі сторінок газети новопризначеним директорам театру: *“Да, господа директора, не оставляйте этого вопроса с вашей стороны без должного внимания! Находясь ведь в среде образованных лиц, вы вполне постигаете, что составление итальянской оперы в Киеве есть настоятельное”*



Газета “Киевский телеграф”

требование публики". На його думку, італійська опера здійснювала б виключно позитивний вплив на російську драматичну трупу і привабила б більше глядачів до театральної зали[74].



Перший міський театр у Києві, поч. XIX ст.

На ці випадки директор театру підполковник І. Познанський відповів наприкінці липня 1867 р. статтею, опублікованою в "Киевлянині". І. Познанський був відверто обурений самою постановкою питання щодо повернення італійської опери на київську сцену, а ще дужче – публічною вимогою дати відповідь на нього. Таку позицію він вважав непатріотичною і властивою тому колу, що *"с грустью вспоминает о временах пана Борковского"*[75]. Основні аргументи І. Познанського трохи згодом розвинув у своїй статті основний театральний рецензент "Киевлянина" Фьодор Ромер. Італійська, так звана "нейтральна" сцена, на його думку, була б шкідливою для російської, оскільки *"из нейтральной быстро превратится в лелеянное дитя шляхетской интеллигенции"*. Крім того, сама італійська опера, на відміну від російської, *"никак не может содействовать серьезному развитию вкуса в массе"*[76].

Обороняючись від звинувачень І. Познанського у сприянні польським силам, редактор "Київського телеграфа" знову допустив можливість створення у Києві не італійської, а російської опери. За його словами, Ф. Бергер *"на первое*

время хотел в виде опыта составить смешанную труппу из итальянцев и русских певцов, из коих последние, не имея достаточной практики и навыка, исподволь приучались бы к сцене, оперному пению и со временем образовали бы цельную русскую оперу... Киев мог бы гордиться тем, что первый из провинциальных городов в России завел у себя национальную русскую оперу"[77].

І врешті, наприкінці липня 1867 р., в розпал дискусії – можливо під впливом вищезгаданих ініціатив з боку РМТ, яке запропонувало відкрити оперу у Києві, але не італійську, а російську – або ж аргументів Ф. Бергера (відомості про перші розмови директорів театру з останнім потрапили у київську пресу ще 24 липня – за три дні до вищезгаданої записки Р. Пфеніга[78]), позиція дирекції київського театру кардинально змінилася. Відтоді вона вирішила скористатися ідеєю Ф. Бергера та його прибічників, проти якої виступала ще недавно, коли побоювалася, що існування окремої оперної трупи остаточно підірве становище російського драматичного театру в Києві. Але тепер, погоджуючись на заснування російської опери, театральна дирекція одночасно вбивала двох зайців – з одного боку, сприяла русифікації культурного життя міста та краю, з другого – йшла на певні поступки міській публіці, спраглий різноманітніших театральних розваг і занудженій дотогочасним виховним спрямуванням театру.

Формування оперної трупи

Відомо, що 7 серпня 1867 р. театральна дирекція подала в генерал-губернаторство свої міркування щодо заснування російської опери в Києві[79]. 15 серпня в місті з'явилися оголошення театральної дирекції, в яких вона запрошувала публіку купувати абонемент на оперні спектаклі, що мали розпочатися наступного театального сезону. Тоді ж в пресу потрапила інформація, що за дорученням театральної дирекції Ф. Бергер поїхав до Москви і Петербурга формувати оперну трупу[80]. На театральних афішах від 30 і 31 серпня дирекція вже відверто заявила про плани запровадити у Києві російську оперу і запрошувала киян активніше сплачувати гроші за театральний абонемент, щоб покрити видатки на її утримання. Повідомлялося, що *"оперный репертуар будет состоять из известнейших русских опер и из переведенных на русский язык опер итальянских"*. Цей несподіваний хід подій викликав саркастичні зауваження з боку авторів "Киевского телеграфа": *"давно бы так следовало поступить откровенно с публикою, вместо играть с нею в загадки"*[81]. Натомість "Киевлянин" цього разу виступив з критикою театральної дирекції – на думку Ф. Ромера, творення російської опери в Києві треба було доручити не австрійському підданому Ф. Бергеру, що практично не знав російської мови й потайки був прихильний до італійської музики, а патріотичним діячам київського відділення РМТ[82].



Александра Сантагано-Горчакова

Відомості про формування оперної трупи викликали публічний ажітаж, але дали трималися в таємниці й потрапляли в пресу лише завдяки витоку інформації з театральної дирекції. У вересні стало відомо, що Ф. Бергер телеграфував у Київ про те, що вже підібрав склад оперної трупи, за винятком примадонни. У відповідь театральні директори відповіли йому, що самі вже ведуть переговори з співачкою, яка проживає в Харкові[83] - очевидно, з Александрою Сантагано-Горчаковою. 23 вересня сформована Ф. Бергером в Петербурзі оперна трупа вирушила до Києва[84] (попереднього дня розпорядженням генерал-губернатора на *"выпуску артистов для русской оперы в Киеве"* з дотації Міністерства внутрішніх справ було видано перші 700 рублів[85]). Цікаво, що на другу примадонну Ф. Бергер вибрав уродженку Швейцарії, вихованку Паризької консерваторії Валентину Фабіан-Біанкі, яка з 1862 р. успішно виступала на петербурзькій і московській сценах, хоча, на думку патріотичних театральних критиків, якраз її мелодраматична виконавська манера не була відповідною для російських опер[86]. Початково в оперній трупі було 12 співаків. Творчі біографії більшості з них ретельно висвітлені в музикознавчій літературі[87].

Типова артистична кар'єра включала навчання в Італії та досвід виступів у російській оперній трупі в Петербурзі. Дехто після кількох київських сезонів перейшов на сцени російської столиці або ж Москви. Першими диригентами в театрі стали Василій Велінський та Іпполит Альтані – обоє навчалися в Петербурзі, останній згодом якийсь час працював у Москві. Хор та оркестр театру були сформовані на основі хору РМТ та колишнього оркестру князя Лопухіна й магістратського оркестру Києва, натомість балетна група залишалася під управлінням польських артистів – вихованців варшавської школи[88].



Валентіна Фабіан-Біанкі

Характерно, що італійські оперні трупи у 1863-1866 рр. склалися із співаків, які безпосередньо прибували до Києва з італійських міст, інколи з Одеси. Натомість наприкінці 1860-х років, із запровадженням у місті російської опери, Київ було включено в іншу мережу мистецьких контактів, побудовану навколо головних імперських театрів – італійських і російських опер, що діяли в Петербурзі й Москві. Відповідно, якщо театральний антрепренер Ф. Бергер міг раніше відносно легко набрати італійську оперну трупу з армії другорядних співаків, що виступали в провінційних італійських та німецьких містах, тепер йому доводилося обмежити пошук до “дорожчих” акторів, що вміли співати російською мовою й, як правило, мали досвід виступів на сценах російських імперських столиць.

Очевидно, що коштів зібраних за рахунок продажу театального абонементу, не вистачало на запрошення оперних зірок (всього було зібрано 2 465 рублів, тоді як місячна зарплата одного артиста коливалася між 300 і 750 рублями)[89]. Тому організаційні заходи Ф. Бергера фінансувалися за рахунок урядової дотації для російського театру в Києві і додаткових коштів, виділених Київським генерал-губернатором.

Відкриття опери в Києві: локальні мотиви та імперські ідеї

В напруженій атмосфері київського громадського життя, позначеній польсько-російським протистоянням, офіційне відкриття першого сезону російської опери мало неабияке символічне значення, і очевидно, що для цього мало надавалися тогочасні комічні опери чи водевілі. На той час опера “Життя за царя” М. Глінки вже звично відкривала російський оперний сезон у Маріїнському театрі в Петербурзі. Однак у Києві для першої вистави російської оперної трупи, що відбулася 27 жовтня 1867 року, обрано романтичну “пісенну” оперу “Аскольдова могила” А. Верстовського (лібрето – на основі історичного роману Михайла Загоскіна). Очевидно, основною причиною було те, що дія опери проходила у Києві в часи правління князя Святослава Ігоревича і вказувала на чільну роль міста в історії давньоруської держави.

М. Загоскін побудував сюжет навколо протистояння християнської і язичницької спільнот у Києві. Неоднозначний образ князя Володимира викликав зауваження цензури, і письменник був змушений внести істотні зміни в сюжет свого твору (зокрема, додати щасливий фінал) перед тим, як переробити його на оперне лібрето[90]. Однак найважливішим при виборі опери, очевидно, було те, що в ній якнайповніше була представлена історична топографія давньоруського Києва. Сама назва опери стосувалася славнозвісного історичного пагорба над Дніпром, з яким пов'язувано події часів князів Аскольда, Діра та Олега, і на якому у 1809 р. зведено муровану православну церкву. Як наслідок, Аскольдова могила стала одним із відомих місць православного релігійного паломництва у Києві – зокрема імператор Микола I побував там у вересні 1847 р.[91] Отже, занурення в музичний світ “Аскольдової могили” мало посприяти тому, щоб російський патріотичний глядач уявив ідеально-утопійний образ давньоруського/російського Києва.

Деякі музичні номери опери були достатньо популярними й впізнаваними вже у середині XIX століття. Вони сприймалися як репрезентативне втілення російської музики, оскільки передавали стиль російського міського салонного романсу, що розвинувся на основі народної пісні. І хоча стиль тогочасного російського романсу увібрав також французькі, німецькі й італійські впливи, російська публіка вже з 1820-х років сприймала його “особливе поєднання гармоній, мелодійних фігур та формальних схем” як специфічно російське [92].

Як “Киевлянин”, так і “Киевский телеграф” схвально відгукнулися про вибір опери А. Верстовського для відкриття сезону – очікувано, рецензенти почули у ній “родные, близкие русской душе мотивы”. Успіх прем'єри серед частини київської публіки був, зрозуміло, неминучим: “публика видимо довольно артистами, вызывает их, аплодирует им, - и что весьма приятно, - делает это не без основания, не ради одной вежливости, даже не ради того, что это русская опера, а прямо вследствие настоящего музыкального наслаждения”[93]. Особливо підкреслювалося, що у Києві з'явилася “настоящая опера, ничем не хуже бывшей до того итальянской”[94].



“Аскольдова могила в Києві”, В. Тімм, 1862

Проте італійська опера повернулася до Києва практично одночасно з російською. Вже в листопаді 1867 р. на сцені київського театру були поставлено низку іноземних опер у російському перекладі, зокрема, “Сомнамбула” В. Белліні й сцени з “Трубадура” Дж. Верді[95]. Оперні вистави відбувалися по чергово з драматичними – три рази на тиждень, в понеділок, середу і п’ятницю[96].

Врешті 18 грудня 1867 р. головна патріотична опера тогочасної російської сцени, “Життя за царя” М. Глінки, була представлена київській публіці[97]. Вартість постановки опери була особливо високою – мабуть, тому в день прем’єри Київський генерал-губернатор, що перебував тоді в Петербурзі, відправив додому телеграму з терміновою вказівкою додатково видати театральним директорам 3 500 рублів[98]. Опера, присвячена патріотичній боротьбі російського простолюду проти польської шляхти, несла велике національно-політичне навантаження й була із захопленням зустрінута газетним рецензентами і проросійською частиною публіки[99]. Її успіх сприймався як остаточний триумф російської культури й публіки над польською у Києві: “думал ли кто-нибудь из вас, мои киевские читатели, года четыре тому назад, что на той самой сцене, на тех же подмостках, где еще недавно красовались перед публикой сподвижники г. Борковского, где господствовали звуки польского языка, на той же сцене раздастся величественное, дух захватывающее “Славься” бессмертного русского композитора; оркестром, колоколами и звуками живого голоса прогремит торжественный гимн веры и патриотизма; на колоссальное проявление русской народности, русского гения в области искусства – радостным отзывом дрогнут русские сердца?” - високопарно запитував читачів “Киевлянина” Ф. Ромер[100].

Негативна реакція на появу російської опери було лише побіжно відзначена в пресі: пропольська частина публіки не відважувалася на відкритий протест, але тихе невдоволення висловлювали легковажні й перебірливі прихильники опери італійської. У відповідь київська преса намагалася показати переваги провінційного музичного театру. Відповідаючи на критичні закиди щодо невисокого виконавського рівня нових київських співаків, “Киевский телеграф” заохочував публіку слухати не окремі голоси, що не завжди були досконалими, а музику опери загалом[101].

Від російської опери до французької оперети

Наскільки успішним був перший театральний сезон російської оперної трупи у Києві? Початковий ентузіазм незабаром поступився реалістичнішим фінансовим розрахункам. Квитки на оперні постановки були значно дорожчими від квитків на драматичні вистави[102] (див. таблицю).

Таблиця 1. Ціни на квитки у Київському міському театрі (1860-і рр.) [103]

	Польський добродійний концерт (1860)	Російська драматична вистава (1867)	Російські опери “Аскольдова могила” і “Життя за царя” (1867)
Ложа бенуар (літерна)	15	6	15
Ложа бенуар (номерна)	10	5	10
Ложа бельетаж (середня)	25	10	25
Ложа бельетаж (літерна)	15	7	15
Ложа бельетаж (номерна)	10	5	10
Літерні ложі першого яруса	10	4	10
Нумеровані ложі першого яруса	8	3	7.5
Крісла (1-5 ряди)	3	1.5-2	3-5
Інші крісла	2	1	2
Галерея	0.5	0.3	0.4
Місця за кріслами		0.5	1.5

Проте, хоч оперні спектаклі й приносили більший прибуток, вони все ж не могли відбуватися без великої урядової субсидії. Всього протягом театального сезону 1867-68 р. оперна трупа заробила 20 380 рублів, драматична - 16 300 рублів. З бюджетного звіту дирекції видно, що в середньому на оперних виставах театр був заповнений приблизно наполовину. Загалом при загальній субсидії в розмірі 13 800 рублів, отриманої для обох – оперної та драматичної – труп протягом сезону 1867-68 р., бюджетний дефіцит становив 5 382 рублі, який було додатково погашено з урядових коштів[104].

Високі ціни, особливо на патріотичні російські опери, робили оперу малодоступною для ширших кіл міської публіки. На це вказували і конкуренти діючої дирекції. Колишній театральний директор полковник Вержбіцький, зокрема, писав у донесенні до генерал-губернатора в лютому 1868 р.: “русская опера в Кивее, составлением и ведением которой мы вполне обязаны г. Бергеру,



Другий міський театр у Києві, кін. XIX ст.

и которая так радушно была принята публикою, по содержанию своему, за исключением, конечно "Жизни за Царя" могла содействовать только развитию музыкального чувства, а по ценам своим, положительно недоступным для большинства, составляла развлечение исключительно малого числа личностей, владеющих значительными денежными средствами, что неоспоримо доказывается определленною сериею посетителей, почти постоянно одних и тех же"[105].

Театральні директори будували обережні прогнози щодо фінансових перспектив російської оперної трупи. Хоча серед публіки існувала думка, що оперна трупа могла навіть приносити прибуток, з цим не погоджувалися А. Кумме і І. Познанський: *"так судят основываясь на сборах, которые делали "Аскольдова могила" и "Жизнь за Царя", забывая что остальные оперы выдерживали только по одному*

представлению". В цьому ж рапорті на ім'я генерал-губернатора вони вказували на неукомплектованість трупи, зокрема відсутність достатньої кількості басів – *"вследствии чего невозможно давать русские оригинальные оперы; почти все за исключением "Аскольдовой могилы" и "Жизни за Царя", требующие трех и более басов"[106].*

Підсумовуючи перший сезон російської опери в Києві, "Киевлянин" перерахував вісім опер, представлених на київській сцені – крім власне російських "Аскольдової могили" і "Життя за царя", в репертуар увійшли "Сомнамбула" і "Норма" В. Белліні, "Лукреція Борджіа" і "Лючія ді Ламмермур" Г. Доніцетті, "Севільський цирульник" Дж. Россіні, "Вільний стрілець" К.М. Вебера, а також *"отдельные акты и сцены из десяти других русских, французских и итальянских опер"[107].* Характерно, що російські опери практично не використовувалися для бенефісів чи концертних вечорів.

Пряме управління київським міським театром з боку губернських властей протривало лише протягом театрального сезону 1867-68 р. У березні 1868 р. безаківський театральный статут було змінено, а діючу дирекцію ліквідовано. Відносний успіх російської опери в Києві, очевидно, викликав достатню довіру до Ф. Бергера, що залишався головним антрепренером оперної трупи і отримав більше свободи щодо формування репертуару і складу трупи. Щоправда, для нагляду за належним використанням урядової субсидії до нього було приставлено театрального директора М. Попова та його помічника, театрального критика "Киевлянина" Ф. Ромера[108].



Київська опера, поч. XX ст.

Оскільки перший сезон оперної трупи завершився успішно, перед антрепренером поставлено вимогу підняти рівень драматичної трупи і запросити ряд відомих акторів. Передбачалося, що її репертуар буде побудовано навколо *"русского народного искусства"*, п'єс Гоголя, Островського, Потєхіна. Однак Ф. Бергер, очевидно із згоди Ф. Ромера, зумів доповнити обов'язкове освітньо-виховне спрямування репертуарної політики дещо іншим, бажаним для ширшої київської публіки нюансом, хитромудро обґрунтувавши його на сторінках "Киевлянина": *"так как всякая исключительность ведет к узкости понимания и односторонности взгляда, особенно в деле искусства, то дирекция поставит себе долгом следить за всем выдающимся в драматической жизни западной Европы, и при первой возможности будет ставить те пьесы современных иностранных писателей, которые обращают на себя внимание по своему значению или успеху. Так, например, уже сделаны некоторые распоряжения для удовлетворительной и даже эффектной постановки знаменитых "Оффенбаховских опереток", имеющих такой колоссальный успех во всей Европе"[109].* Й справді, наприкінці серпня 1868 р. на літній київській сцені за участю артистів як оперної, так і драматичної трупи було вперше поставлено оперети Ж. Оффенбаха ("Орфей в пеклі") і Ф. Зуппе ("Десять наречених і ні одного нареченого")[110]. В театральному сезоні 1868/1869 р., що невдало відкрився 18 вересня оперою "Життя за царя" (*"пошла не так, как бы следовало, и не так, как шла прежде"[111]*), поруч з "Русалкою" О. Даргомижського (виставленою 18 грудня 1868 р.) значне зацікавлення викликали успішні прем'єри опер Дж. Верді "Трубадура" і "Травіати", а також "Фауста" Ш. Гуно[112] – ця ж опера відкрила наступний театральный сезон 1869/1870 р.[113], що в свою чергу пройшов під знаком тріумфальних постановок оперет Ж. Оффенбаха "Прекрасна Єлена" та "Орфей в пеклі"[114].

Крім провінційної адміністрації також і РМТ намагалося контролювати Київський міський театр. У 1869 р. до Києва для керівництва відкритої в січні 1868 р. музичної школи було скеровано члена дирекції РМТ Васілія Кологривова. Він же став почесним директором Київського міського театру й уклав новий контракт із Ф. Бергером[115]. Театр зберігав велику урядову й міську щорічну субсидію в загальному розмірі 9000 рублів. Оскільки передумовою отримання субсидії була русифікаторська функція київської опери, керівники міського театру постійно на ній наголошували, хоч насправді в його репертуарі домінувала італійська опера і європейська оперета.

Відповідно до контракту, "Русский театр" у Києві мав і надалі складатися з двох труп – оперної і драматичної, проте першій надавалася перевага (якщо до драматичної трупи мало входить щонайменше 6 акторів, оперна мала складатися з 14 співаків, 30



“Вид Театральної площі в Києві”, Й. Лауфер, 1846

хористів і 30 членів оркестру). Як наслідок, оперна трупа практично витіснила драматичну: починаючи з 1869-70 театрального сезону, основний період від вересня до Великого посту було повністю віддано під оперні вистави, натомість драматична трупа виступала влітку, здебільшого на відкритій літній сцені міського парку Шато-де-Фльор, ділячи її з оперетою та спектаклями інших легких розважальних жанрів. Лише наприкінці 1870-х років драматичний театр отримав свій будинок.

Зусилля Ф.Бергера, скеровані на поширення європейських оперних і опереткових новинок, винагороджувалися успіхом серед міської публіки, проте викликали щораз гостріші звинувачення в непатріотизмі з боку театральних критиків: “*г. Бергер – иностранец, не знающий ни русской истории, ни русской музыки, ни даже русского языка. Он задался следуюющей ложной мыслью: по возможности давать все новое... новизною привлечь публику и получить за каждое первое*

представление оперы поболее денег...”[116] Врешті-решт в 1874 р. Ф. Бергер був усунутий від управління Київським міським театром через те, що недостатньо сприяв поширенню російської музики і драми[117].

Імперська політика і національні чинники у театральному житті

Наскільки унікальним був київський випадок імперського театального менеджменту? Безпосереднє управління міським театром з боку генерал-губернаторства було практикою, поширеною і в інших містах, де існував цей уряд. Зокрема, подібною була ситуація у Вільнюсі та Варшаві, що теж перебували у полі польсько-російського протистояння. Протягом 1864-1866 рр. в Вільнюсі було організовано постійний російський театр (те ж відбулося в декількох інших містах, де раніше діяли польські трупи: Мінську, Каунасі, Гродно, Житомирі)[118]. Проте у Варшаві польська опера продовжувала існувати, хоч з перервами і під сильним урядовим наглядом. Найвища театральна влада знаходилася в руках генерал-губернатора, який призначав голову дирекції урядових театрів. Голові підлягав весь театральний колектив, включно з директорами, режисерами, акторами, він укладав угоди з акторами, які затверджував генерал-губернатор, та схвалював репертуар. Варшавська дирекція, проте, проводила відносно “лагідну” політику. За винятком італійської опери на сцені панувала польська мова. Характерно, що голова варшавської театральної дирекції С. Муханов у 70-х роках XIX ст. ніколи не запрошував до Варшави російських труп[119].

Уряд генерал-губернатора існував також у Москві, де також активно впливав на оперну політику. Однак тут, на відміну від “західних окраїн”, де імперський уряд вимушений був плекати російський націоналізм на противагу польському, його вплив не був таким однозначним. Імператорське рішення 1864 р. про усунення італійської опери з Москви і створення замість неї російської, ухвалене на патріотичній хвилі боротьби з польським повстанням, виявилось тимчасовим. Хоча російську оперу обстоював орган російських панславистів “Московские ведомости”, московський генерал-губернатор В. Долгоруков підтримав італійську оперу, і вона, як прибутковіша і видовищніша, наприкінці 1860-х рр повернулася на сцену московського Большого театру[120].

Як бачимо, протягом 1860-х років російський уряд зумів успішно мінімізувати польські впливи у сфері громадського і культурного життя в Києві та накинати на нього російські інституційні форми. У цьому процесі неоднозначна роль належала громадським діячам українського походження. Українська культура трактувалася урядом як регіональний або ж фольклорний варіант всеросійської культури, а отже допускалася до київської театральної сцени, що б додати місцевого колориту і прихилити серця тих киян, що проявляли локальний “малоросійський” патріотизм. Що таких глядачів було чимало, свідчить успіх декількох напіваматорських постановок у Києві “малоросійської оперети” “Наталка Полтавка”. Деякі з них відбулися на сцені міського театру, зокрема і вистава 23 жовтня 1867 р. за участю окремих акторів новоствореного оперного театру та членів театального комітету. Ця постановка викликала гостру дискусію на сторінках “Киевского телеграфа” щодо придатності української народної музики для театральної сцени[121]. На цій виставі особливу увагу акцентував музикознавець Микола Кузьмін, надаючи їй значення неофіційного відкриття оперного театру в Києві і таким чином підкреслюючи його частково український характер[122], – однак тогочасною київською публікою їй не надавалося такого значення, а її постановка була радше даниною локальній музичній традиції. Значення важливого публічного маркера окремої національної культури український музичний театр почав набувати лише у 80-х роках XIX ст.

У концертні програми київського відділення PMT у 1860-х роках регулярно включалися українські (“малоросійські”) народні пісні[123]. Водночас російський уряд здійснював нагляд за громадською діяльністю тієї частини київської інтелігенції, яка публічно проявляла свою українську ідентичність, побоюючись виникнення політичного сепаратизму (як відомо, сумнозвісний Валуєвський циркуляр 1863 р. заборонив видання навчальних книг українською мовою). Однак розглядати російську урядову політику як



Наталка Полтавка на сторінках харківського альманаху “Утренняя звезда”, 1833

виключно репресивну щодо української культури було б надмірним спрощенням. Дехто з російських високопоставлених чиновників бачив в “малоросійській партії” об’єкт боротьби російських і польських впливів і потенційного союзника проти польського руху[124]. Схоже, російська влада не підтримувала, але й не відштовхувала поміркованих українофілів, мобілізуючи їх у власних інтересах[125]. Чимало нащадків українських козацьких родин з Лівобережжя, інтегрованих на той час у російське дворянство (наприклад, голова київського відділення Російського музичного товариства віце-губернатор Петро Селецький, а також член того ж товариства, високопоставлений чиновник Григорій Галаган – видавець одного з перших нотних видань українських пісень у Києві[126]) повністю підтримували антипольські заходи уряду[127]. З РМТ у 1866-1867 рр., а також на початку 1870-х рр. регулярно співпрацював і майбутній класик української оперної та хорової музики, композитор і піаніст Микола Лисенко[128]. Наприкінці театрального сезону 1873-1874 р. М. Лисенко за домовленістю з Ф. Бергером зміг поставити на сцені міського театру українську оперету “Різдвяна ніч”.

То наскільки російською була київська опера?

Восени 2017 р. Київський оперний театр (Національний академічний театр опери та балету України ім. Т.Г.Шевченка), ймовірно, урочисто святкуватиме 150-ліття заснування – саме 1867 рік вказаний як офіційна дата відліку його діяльності в “напівофіційній” історії театру на його веб-сторінці[129]. Насправді оперні постановки відбувалися на київській сцені задовго до 1867 року, а жовтень 1867 року набув символічного значення як дата, що маркувала важливий акт культурної політики імперського уряду в місті – надання постійної фінансової підтримки для новоствореної російської оперної трупи, що згодом, у 1901 р., перейшла у новий театральний будинок, споруджений за проектом В.Шретера на місці згорілої у 1896 р. другої будівлі Київського міського театру.



Другий міський театр у Києві, кін. XIX ст.

Протягом 1860-х років російський уряд зумів витіснити польські впливи з сфери громадського і культурного життя в Києві. Занепад ролі польської високої культури у місті був пов’язаний не так із пониженням соціальної ролі шляхти і ростом київського міщанства, як із прямим втручанням імперських властей в сферу міської культурної політики, що привело до підпорядкування міського театру імперським урядовцям, зокрема Київському генерал-губернатору. Водночас відносно незалежні представники київської міської публіки не були лише пасивною стороною, натомість активно використовували доступні інструменти громадського життя, насамперед пресу, для впливу на театральну політику в місті.

Цей вплив громадськості у 1867 р. проявився не стільки у бажанні утвердити російську музику замість італійської, скільки в намаганні позбутися урядового диктату і урізноманітнити театральне життя в Києві. Як своєрідний компроміс між урядом і публікою, замість “виховного” російського драматичного театру головне місце на сцені

Київського міського театру відтоді посіла оперна трупа, що хоч і була названа “російською”, але головним чином орієнтувалася на “іноземну” оперу і оперету.

Запровадження у Києві постійного російського оперного театру у 1867 р. виявилось одним з найбільших успіхів імперської культурної політики в “Південно-Західному краї”. Воно співпало у часі з іншими модернізаційними змінами у міському житті, різким зростанням чисельності мешканців, проведення залізничного сполучення. Театральна політика уряду, яка здійснювалася жорсткими централізаторськими засобами, була одним із проявів модернізації згори. Проте дотримуючись твердої лінії на русифікацію публічного простору міста, уряд водночас був вимушений враховувати і космополітичні настрої зростаючої міської публіки, які неминуче відображалися на фінансовому стані театру.

Хоча російські інституційні форми, накладені зверху на міське театральне життя, були важливим чинником подальшої культурної русифікації, навіть після 1867 року питання про національний характер Київського міського театру залишалося відкритим, як з огляду на переважання італійських, єврейських та польських акторів у театральній трупі, так і з огляду на незначну частку російських оперних вистав, що становили лише близько 10-15% репертуару[130].

В наступні десятиліття зигзаги культурної політики навколо Київського міського театру відображали конфлікт між намаганням зробити театр фінансово прибутковим й популярним та обов’язком підтримувати урядовий курс на “обрусение края” шляхом поширення “високого” або ж дидактичного російського мистецтва. Час від часу власті та проурядова частина київської російської громадськості відверто панікувала від думки, що націоналізуюча місія російської оперної сцени повністю провалилася. Смаки київської міської публіки, що надавала перевагу європейським операм та оперетам, були набагато космополітичнішими, ніж преференції патріотичних газетних рецензентів. У міському театрі, що надалі репрезентував як елітне, так і масове мистецтво, співіснували різні культурні простори, що проте не завжди безконфліктно уживалися в межах поліетнічного суспільного ландшафту Києва.

Цей текст є переробленою, доповненою і проілюстрованою версією статті: Sereda Ostap. *Die Einfuehrungderrussischen Oper in Kiew 1867: Ein Beispielimperialer Theaterverwaltung // Buehnen der Politik. Die Oper in europaeischen Gesellschaften im 19. und 20. Jahrhundert* / Hg. S. O. Mueller und J. Toelle. Wien: Oldenbourg, 2008. S. 187-204. Публікується в авторському перекладі. Усі права застережено. Будь-яке відтворення тексту (повністю чи частково) можливе лише за згоди Автора та редакції сайту "Україна Модерна". © Остап Середа



Остап Середа – історик, доктор філософії (Ph.D.) в галузі історії, доцент Українського католицького університету (м. Львів), запрошений викладач Центрально-Європейського Університету (м. Будапешт). Сфера наукових інтересів - народовецький рух, українсько-польські відносини, міське громадське життя та формування національних ідентичностей у другій половині XIX ст. Співупорядник збірників наукових парць, автор низки наукових статей та розділів колективних монографій, серед іншого: "Aenigmaambulans: o. Володимир (Іпполит) Терлецький і "руська народна ідея" в Галичині" (Україна модерна. 2000. Ч. 4-5); "Whom Shall we Be?" Public Debates over the National Identity of Galician Ruthenians in the 1860s" (Jahrbücher für Geschichte Osteuropas. 2001. Band 49. Heft 2); "From Church-Based to Cultural Nationalism: Early Ukrainophiles, Ritual-Purification Movement and Emerging Cult of Taras Shevchenko in Austrian Eastern Galicia in the 1860s" (Canadian American Slavic Studies. 2006. Vol. 40, no. 1); "Ruś będzietaćżyc! "Руські бали" у Львові як фактор польсько-українських взаємин у Галичині кінця 40-х – 60-х років XIX ст." (Львів: місто – суспільство – культура. Т. 6. Львів, 2007); "Між українофільством і панславізмом: до історії змін національної ідентичності галицько-руських діячів у 60-х роках XIX ст. (спроба полібіографічного дослідження)" (Journal of Ukrainian Studies. 2010–2011. Vol. 35-36); "Перші публічні декламації поезій Тараса Шевченка та шевченківські "вечерниці" у Галичині" (Україна: культурна спадщина, національна свідомість, державність. 2013. Вип. 23); «Іван Франко про український народовецький рух у Галичині 60-х років XIX століття» (Записки НТШ. Т. CCLXIX: Праці Філологічної секції, 2016). В даний час працює над монографією про культурну політику та музичний театр у Києві в період «Великих реформ».

[1] В. Чечотт. 25-летие Киевской русской оперы. Киев, 1893; Н. Николаев. Драматический театр в г.Киеве. Исторический очерк (1803-1893 гг.). Киев, 1898; И. Миклашевский. Очерк деятельности киевского отделения Императорского Русского музыкального общества. Киев, 1913.

[2] М. Стефанович. Київський державний ордена Леніна академічний театр опери та балету УРСР ім. Т.Г. Шевченка. Історичний нарис. Київ, 1968; М. Кузьмін. Забуті сторінки музичного життя Києва. Київ, 1972; Л. Архімович. Російська опера в Києві у третій чверті XIX ст. // Київ музичний. Київ, 1982. С. 38-48; М. Загайкевич. Музично-театральне життя першої половини XIX ст. // Київ музичний. Київ, 1982. С. 18-28.

[3] Ю. Станішевський. Національний академічний театр опери та балету України імені Тараса Шевченка. Історія і сучасність. Київ, 2002.

[4] Е. Зинькевич. Киевский оперный: годы детства // Концерт и парк на крутояре. Киев музыкальный XIX – начала XX ст. Киев, 2003. С. 92-156; Її ж. Киевская премьера "Жизни за Царя" в историческом пейзаже времени (по материалам прессы) //Mundus musicae. Тексты и контексты. Избранные статьи. Киев, 2007. С. 160-176.

[5] Зокрема, практично не брали до уваги сфери театру дослідники, що вивчали основні напрями політики імперії щодо польського, українського і єврейського "питань" в період Великих реформ (1860-1870-і рр.): Д. Бовуа. Битва за землю в Україні, 1863–1914. Поляки в соціо-етнічних конфліктах. Київ, 1998; D. Klier. Imperial Russia's Jewish Question, 1855-1881. Cambridge, 1995; А. Миллер. "Украинский вопрос" в политике властей и русском общественном мнении (вторая половина XIX в.) Санкт-Петербург, 2000; W. Rodkiewicz. Russian Nationality Policy in the Western Provinces of the Empire (1863-1905). Lublin, 1998. Також і в основній монографії про інститут генерал-губернаторства в Україні ділянка театрального менеджменту не аналізується. Див. В. Шандра. Генерал-губернаторства в Україні: XIX - початок XX ст. Київ, 2005.

[6] Лише кілька речень присвячено імперській театральній політиці в період після Січневого повстання в популярній англійській історії Києва авторства Майкла Гамма: М. Hamm. Kiev. A Portrait. Princeton, New Jersey, 1993. P. 147-148. Характерно, що музично-театральне життя залишилося практично поза увагою авторів двох нових монографій з історії єврейської спільноти Києва: Н. Меїр. Євреї в Києві, 1859-1914. Київ, 2016; V. Khiterer. Jewish City or Inferno of Russian Israel? A History of the Jews in Kiev before February 1917. Boston, 2016. P. 368-375.

[7] A. Arblaster. *Viva la Liberta! Politics in Opera*. London-New York, 1992; D. Snowman. *The Gilded Stage. A Social History of Opera*. London, 2009; Ph. Ther. *Center Stage: Operatic Culture and Nation Building in Nineteenth-Century Central Europe*. West Lafayette, 2014

- [8] R. Bereson. *The Operatic State. Cultural Policy and the Opera House*. London, 2002. P. 15, 51.
- [9] J. Johnson. *Listening in Paris. A Cultural History*. Berkeley, 1995. P. 92-94.
- [10] M. Frame. *School for Citizens. Theater and Civil Society in Imperial Russia*. New Haven, 2006; C. A. Schuler. *Theater and Identity in Imperial Russia*. Iowa City, 2009.
- [11] J. Buckler, *The Literary Lorgnette: Attending Opera in Imperial Russia*. Stanford, 2000. Музикознавчий аналіз впливу європейської, зокрема італійської, оперної музики на російську див у: R. Taruskin. *Defining Russia Musically*. Princeton, 1997; M. Frolova-Walker. *Russian Music and Nationalism, from Glinka to Stalin*. New Haven, 2007.
- [12] L.M. Sargeant. *Harmony and Discord. Music and the Transformation of Russian Cultural Life*. Oxford, 2011. P. 177-181.
- [13] S. Bilenky. *Inventing an Ancient City. How Literature, Ideology, and Archeology Refashioned Kyiv during the 1830s and 1840s // Zhnyva. Essays Presented in Honor of George G. Grabowicz on His Seventieth Birthday*. (= Harvard Ukrainian Studies. Vol. 32-33. 2011-2014). Cambridge, MA, 2015. P. 107-126; O. Tolochko. *Mapping the Lost Capital: Historical Topography of Kyiv as an Antiquarian Project // Eighteenth-Century Studies*. 2001. Vol. 35, no. 1. P. 85-91.
- [14] H. Ułaszyn. *Kontrakty Kijowskie. Szkic historyczno-obyczajowy, 1798-1898*. Petersburg, 1900.
- [15] Про першу будівлю київського театру див. Д. Щербаківський. *Перший театральний будинок у Києві і його садиба*. Київ, 1925. С. 7. Про вистави польських театральних труп у 1810-1820-х рр. див. П.Т. К истории польского театра в Киеве // *Киевская старина*. 1890. Т. 29. С. 533-540.
- [16] Ю. Станішевський. *Національний...* С. 40.
- [17] М. Загайкевич. *Музично-театральне життя...* С. 21.
- [18] *Український драматичний театр: нариси історії в двох томах / Відп. ред. М.Рильський*. Київ, 1967. Том 1. С. 89; L. Senelick. *Serf Actor. The Life and Art of Mikhail Shchepkin*. Westport, 1984. P.47.
- [19] П.Т. К истории... С. 535; М. Загайкевич. *Музично-театральне життя...* С. 22-24. Про літературний контекст “чарівних опер” див. И. Булкина. “Днепровские русалки” и “киевские богатыри” // *Studia Russica Helsingiensia et Tartuensia X: “Век нынешний” и “век минувший”*: культурная рефлексия прошедшей эпохи. Тарту: Tartu Ülikooli Kirjastus, 2006. Ч. 1. С. 69–85.
- [20] Про заходи російської влади щодо польської шляхти на Правобережній Україні після Листопадового повстання див. Д. Бовуа. *Шляхтич, кріпак і ревізор. Польська шляхта між царизмом і українськими масами (1831-1863)*. Київ, 1996.
- [21] В. Шандра. *Генерал-губернаторства...* С. 265-370.
- [22] Ю.Станішевський. *Національний...* С. 43.
- [23] В. Шандра. *Генерал-губернаторства...* С. 277.
- [24] Мелочи из архивов юго-западного края. К заботам Генерал-Губернатора Бибикова об устройстве в Киеве постоянного театра / Сообщил А. Мердер // *Киевская старина*. 1901. Том LXXIV. С. 86-87.
- [25] Центральний державний історичний архів України у м. Києві (далі – ЦДІАУК), ф. 442 (Канцелярія Київського, Подільського, Волинського генерал-губернатора), оп. 75/1842 г., спр. 209, арк 1-2.
- [26] Н. Николаев. *Драматический...* С. 30.
- [27] О. Лисюк. *Антреприза Івана Штейна // Музика*. 1995. № 4. С. 26.
- [28] О. Лисюк. *Французький театр у Києві // Музика*. 1996. № 4. С. 30-31.
- [29] М. Стефанович. *Київський...* С. 12.
- [30] М. Загайкевич. *Музично-театральне життя...* С. 24.
- [31] M. Frame. *School for Citizens...* P. 22-28.
- [32] И. Петровская. *Театр и зритель провинциальной России. Вторая половина XIX века*. Ленинград, 1979. С. 24-27.
- [33] J. Tabiś. *Polacy na uniwersytecie kijowskim 1834-1863*. Kraków, 1974. S. 21, 33-42.
- [34] ЦДІАУК, ф. 442, оп. 85, спр. 658/1, арк. 91зв (доповідна записка театального директора Н. Кобиліна, червень 1857 р.); ф. 442, оп. 37, спр. 373, арк. 3-5 (звіт Т. Борковського київському губернатору, 31.03.1860 р.).

[35] В бенуарі розташовувалися 3 літерні ложі з своїми окремими кімнатами і 17 номерних лож, в бельетажі – 4 літерні ложі і 18 номерних, на першому і другому ярусі було розміщено по 2 літерні і 18 номерних лож. До того ж на другому ярусі було 122 крісла і

48 місць за кріслами (найменш контрольована частина аудиторії, т.зв. "райок"). Н. Николаев. Драматический... С. 40.

[36] Н. Николаев. Драматический... С. 40.

[37] Н. Николаев. Драматический... С. 38; ЦДІАУК, ф. 442, оп. 85, спр. 658/1, арк. 23-24.

[38] ЦДІАУК, ф. 442, оп. 85, спр. 658/2а, арк. 86-90 (контракт Київського театрального комітету і Т. Борковського, 18 грудня 1858 р.).

[39] Н. Николаев. Драматический... С. 56.

[40] W. Rodkiewicz. Russian Nationality Policy... P. 13-16.

[41] J. Tabiś. Polacy... S. 83-87.

[42] ЦДІАУК, ф. 442, оп. 811, спр. 83 (листування І. Васильчикова, київського цивільного губернатора і попечителя Київського учбового округу, квітень-листопад 1861 р.).

[43] Н. Николаев. Драматический... С. 67.

[44] За оцінкою театральних рецензентів в київській пресі, "*наличный состав весьма жалок и ниже всякой посредственности*"; "*общий состав труппы весьма слаб, распределение ролей и исполнение их идет как-то спустя рукава ... со всех сторон пусто – пусто на сцене, пусто в партере и такая же пустота грозит нам в будущем*". Н. Волгин. Театральное обозрение // Киевский телеграф. 1867. 2 октября. № 116. С. 1-2.

[45] С. А. Schuler. Theater... P. 201-218.

[46] Н. Волгин. Театральное обозрение... С. 2.

[47] Кое-что о чем и ни о чем // Киевский телеграф. 1867. 12 июля. № 81. С. 2.

[48] До приїзду у Київ А. Безак, генерал артилерії і ветеран польської кампанії 1831 р., був генерал-губернатором в Оренбурзі, де здобув славу "покорителя" середньоазіатських ханств.

[49] В. Шандра. Київський генерал-губернатор О.П.Безак та інтеграція Правобережної України у складі Російської імперії // Київська старовина. 1997. № 6. С. 95-105; В. Шандра, Генерал-губернаторства... С. 299-304.

[50] И. Петровская. Театр... С. 26.

[51] ЦДІАУК, ф. 442, оп. 100, спр. 30, арк. 8-16 (проект управління Київським міським театром і коментарі до нього), 93-106 (правила для київського театру).

[52] ЦДІАУК, ф. 442, оп. 100, спр. 30, арк. 18-18зв (лист київського генерал-губернатора 11 березня 1867 р.)

[53] W.G. Wagner. Ideology, Identity and the Emergence of a Middle Class // Between Tsar and People. Educated Society and the Quest for Public Identity in Late Imperial Russia. Eds. E.W.Clowes, S.D.Kassow, and J.L.West, Princeton, 1991. P. 163.

[54] Підрахунки наведені у: S. Bilenky. Imperial Urbanism in the Borderlands: Kyiv, 1800-1905. University of Toronto Press, forthcoming.

[55] Підраховано на основі даних, наведених у: С. Шамрай. Київський одноденний перепис 2-го березоля 1874 року // Київ та його околиця в історії і пам'ятках. Ред. М. Грушевський, Київ, 1926, С. 367-368.

[56] P. Herlihy. Ukrainian Cities in the Nineteenth Century // Rethinking Ukrainian History. Eds. I.L. Rudnytsky and J.P. Himka. Edmonton 1981. P. 137.

[57] И. Петровская. Театр... С. 135.

[58] В. Шандра. Генерал-губернаторства... С. 303.

[59] В ожидании железных дорог // Киевлянин. 1867. 21 января. № 10. С. 37.

[60] Киевлянин. 1867. 18 июля. № 85. С. 335.

[61] Н. Волгин. Театральное обозрение // Киевский телеграф. 1867. 2 октября. № 116. С. 1.

[62] В. Чечотт. 25-летие... С. 6; И. Миклашевский. Очерк... С. 23; М. Кузьмін. Забуті сторінки... С. 135-136; Е. Зинькевич. Киевский оперный... С. 106-108.

[63] Про громадські організації як зародок російського "громадянського суспільства" в період Великих реформ див. J. Bradley. Voluntary Associations, Civil Culture, and *Obshchestvennost'* in Moscow // *Between*... P. 129-148.

[64] М. Кузьмін. Забуті сторінки... С. 74-75; Е. Зинькевич. "Со свойственной немцам страстью к мечтательности и эрудиции" // Концерт... С. 69-91.

[65] И. Миклашевский. Очерк... С. 19.

[66] Центральний державний музей-архів літератури і мистецтв України (ЦДМАЛМУ), ф. 646 (Київське відділення Імператорського російського музичного товариства), оп. 1, спр. 3, арк. 2-2зв (Копія доповідної записки дирекції Київського відділення Імператорського російського музичного товариства).

[67] ЦДМАЛМУ, ф. 646, оп. 1, спр. 3, арк. 1.

[68] Цю версію розробив дореволюційний дослідник Й. Міклашевський, що стверджував наступне: *“лишь только Киевское отделение было уведомяно об этом решении, оно приступило самым энергичным образом к осуществлению этой мысли”* (И. Миклашевский. Очерк... С. 20).

[69] ЦДМАЛМУ, ф. 646, оп. 1, спр. 3, арк. 1-1зв.

[70] Ю. Станішевський. Національний... С. 50.

[71] ЦДІАУК, ф. 442, оп. 100, спр. 30, арк. 20-21зв (проект бюджету театру на 1867/8 р.).

[72] Кое-что о чем и ни о чем // Киевский телеграф. 1867. 12 июля. № 81. С. 1.

[73] Ф. Бергер. Господин редактор! // Киевский телеграф. 1867. 19 июля. № 84. С. 1-2.

[74] Н. Сементовский. Должна ли существовать итальянская опера в Киеве? // Киевский телеграф. 1867. 24 июля. № 86. С. 1.

[75] На жаль, відповідний номер газети нам не вдалося розшукати, тому про зміст статті можемо довідатися із відповідей опонентів: А. Снежко-Блоцкий. Заметка г-ну Познанскому // Киевский телеграф 1867. 31 июля. № 89. С. 1-2; А. Снежко-Блоцкий. “Доклад по оперному делу” // Киевский телеграф. 1867. 20 октября. № 124. С. 1-2.

[76] Ф. Ромер. Быть или не быть русской опере? // Киевлянин. 1867. 31 августа. № 104. С. 1.

[77] А. Снежко-Блоцкий. Заметка... С. 2.

[78] Н. Сементовский. Должна ли... С. 1

[79] М. Кузьмін. Забуті сторінки... С. 135-136.

[80] Заметка по театральному делу // Киевский телеграф. 1867. 30 августа. № 102. С. 1.

[81] Еще к оперному делу // Киевский телеграф. 1867. 1 сентября. № 103. С. 1.

[82] Ф.Ромер. Быть или не быть... С. 2.

[83] К оперному делу // Киевский телеграф. 1867. 11 сентября. № 115. С. 2.

[84] К оперному делу // Киевский телеграф. 1867. 29 сентября. № 125. С. 2.

[85] ЦДІАУК, ф. 442, оп. 100, спр. 30, арк. 55-56 зв. (фінансові розпорядження А. Безака)

[86] Про артистичну кар'єру В. Фабіан-Біанкі див. А. Гозенпуд. Русский оперный театр XIX века (1857-1872). Ленинград, 1971. 74-75.

[87] Л. Архімович. Російська опера... С. 38-41.

[88] М. Кузьмін. Забуті сторінки... С. 142-143; Е. Зинькевич. Киевский оперный... С. 131-136.

[89] ЦДІАУК, ф. 442, оп. 100, спр. 30, арк. 87 (фінансовий звіт дирекції за 1867/8 р.).

[90] Б. Доброхотов. А.Н. Верстовский и его опера “Аскольдова могила”. Москва, 1962. С. 39.

[91] Н. Сементовский. Киев, его святыня, древности, достопамятности. Киев, 1864. С. 132-133.

[92] М. Frolova-Walker. Russian Music... P. 126.

[93] Оперная заметка // Киевский телеграф. 1867. 15 ноября. № 135. С. 2.

[94] Заметки об опере // Киевский телеграф. 1867. 27 ноября. № 140. С. 2.

[95] Оперная заметка // Киевский телеграф. 1867. 15 ноября. № 135. С. 2.

[96] Доклад по оперному делу // Киевский телеграф. 1867. 20 октября. № 124. С. 2.

[97] Культурний і соціальний контекст постановки висвітлений у розвідці Олени Зинькевич: Киевская премьера “Жизни за Царя” в историческом пейзаже времени (по материалам прессы) //Mundus musicae. Тексты и контексты. Избранные статьи. Киев, 2007. С.

160-176.

[98] ЦДІАУК, ф. 442, оп. 100, спр. 30, арк. 73 (телеграма А. Безака).

[99] Киевский телеграф. 1867. 18 декабря. № 149. С. 1.

[100] Русская опера в Киеве // Киевлянин. 1868. 11 января. № 5. С. 19.

[101] Заметки об опере // Киевский телеграф. 1867. 27 ноября. № 140. С. 1-2.

[102] Ціни на російські оперні вистави у Києві були істотно дорожчими від середніх цін у провінційних театрах Російської імперії. Пор. И. Петровская. Театр... С. 36.

[103] Джерела: ЦДІАУК, ф. 442, оп. 37, спр. 150, арк. 3 (афіша аматорського добродійного концерту); ф. 442, оп. 100, спр. 30, арк. 2-3 (розпорядження А. Безака, 24.01.1867), арк. 64зв. (рапорт київського цивільного губернатора).

[104] ЦДІАУК, ф. 442, оп. 100, спр. 30, арк. 87-88 (фінансовий звіт дирекції за 1867/8 р.).

[105] ЦДІАУК, ф. 442, оп. 100, спр. 30, арк.92-92зв (лист П. Вержбіцького А.Безаку, 19.02.1868 р.).

[106] ЦДІАУК, ф. 442, оп. 100, спр. 30, арк. 110 (проект бюджету театру на 1868/9 р.).

[107] Киев, 13 марта 1868 // Киевлянин. 1868. 14 марта. № 32. С. 128.

[108] Театральные новости (письмо к редактору) // Киевлянин. 1868. 26 марта. № 37. С. 147.

[109] Там само.

[110] Положение театра в Киеве // Киевлянин. 1868. 13 августа. № 96. С. 378-9.

[111] Киевская театральная хроника (Открытие оперного сезона) // Киевлянин. 1868. 24 сентября. № 114. С. 449.

[112] Ю.Станішевський. Національний... С. 60. Див., зокрема: Театральная хроника. Фауст, опера Гуно // Киевлянин. 1868. 14 ноября. № 136. С. 539.

[113] Киевлянин. 1869. 9 сентября. № 106. С. 418.

[114] Заметки о киевской опере // Киевлянин. 1869. 13 декабря. № 147. С. 581-582.

[115] Державний архів м. Києва, ф. 163 (Київська міська управа), оп. 7, спр. 185, арк. 1-3 (контракт з Ф. Бергером, 25.05. 1869 р.).

[116] О русской опере // Киевлянин. 1868. 23 ноября. № 140. С. 556.

[117] М. Кузьмін. Забуті сторінки... С. 140.

[118] И. Петровская. Театр... С. 26.

[119] T. Sivert. Teatry warszawskie w latach 1865-1890 // Teatr polski od 1863 roku do schyłku XIX wieku. Red. T. Sivert, E. Heise. Warszawa, 1982. S. 40-42.

[120] А. Гозенпуд. Русский оперный театр... С. 125-128, 146-148.

[121] И. Днепров. Театральныя заметки // Киевский телеграф. 1867. 27 октября. № 127. С. 1; И. Дунаев. Заметка // Киевский телеграф. 1867. 1 ноября. № 129. С. 1.

[122] М. Кузьмін. Забуті сторінки... С. 137.

[123] М. Кузьмін. Забуті сторінки... С. 77.

[124] А. Миллер. "Украинский вопрос"... С. 96-137.

[125] В. Шандра. Генерал-губернаторства... С. 294-295.

[126] О.Я. Шреєр-Ткаченко. Історія української музики. Ч. 1. Київ, 1980. С. 130-131.

[127] Про першорядну роль діячів українського походження в діяльності київського відділення РМТ див. М. Кузьмін. Забуті сторінки... С. 77-85, 133.

[128] М. Кузьмін. Забуті сторінки... С. 98.

[129] Див. веб-сторінку Національного академічного театру опери та балету України ім. Т.Г.Шевченка з коротким викладом його історії: <https://www.opera.com.ua/about/istoriya-teatru>.

[130] Я спробував охарактеризувати культурну політику навколо Київського міського театру в 1870-1880-х роках у статті Nationalizing or Entertaining? Public Discourses on Musical Theater in Russian-ruled Kyiv in the 1870s and 1880s // Oper im Wandel der Gesellschaft. Kulturtransfers und Netzwerke des Musiktheaters im modernen Europa / Hg. S. O. Mueller, Ph. Ther, J. Toelle, G. z. Nieden. Wien: Oldenbourg; Bouhla, 2010. Pp. 33-58.

Цілковиту відповідальність за точність наведених у публікаціях фактів та коректність цитат несуть автори текстів.

Всі папери в теці