

## «ПОЛЬСЬКИЙ ЧИННИК» У ДІЯЛЬНОСТІ КИЇВСЬКОГО ОПЕРНОГО ТЕАТРУ КІНЦЯ ХІХ—ПОЧАТКУ ХХ ст.

*Статтю присвячено з'ясуванню ролі польських митців у діяльності Київського Оперного театру кінця ХІХ — початку ХХ ст.*

**Ключові слова:** оперний театр, польські виконавці, співаки, хореографічне мистецтво, критик, газетна періодика.

*Стаття посвячена в'ясненню ролі польських музикантів, хореографів в діяльності Київського Оперного театру кінця ХІХ — початку ХХ ст.*

**Ключевые слова:** оперный театр, польские исполнители, певцы, хореографическое искусство, критик, газетная периодика.

*The article is devoted to clarifying the role of Polish artists at the Kiev Opera House in late XIX — early XX century.*

**Keywords:** Opera, Polish performers, singers, choreographic art, critic, newspaper periodicals.

Київський Оперний, третій після Петербурга та Москви постійно діючий театр Російської імперії, вже з перших днів свого існування став домінантою культурного простору міста, показником його «європейськості», об'єктом гордості та любові киян. На зламі ХІХ—ХХ ст. це був єдиний у Києві театральний заклад, що мав офіційну назву «Міський театр» та, відповідно, частково утримувався державою. Цей період виявився надзвичайно яскравим та насиченим в історії театру, про що свідчили масштабність репертуарної афіші, сузір'я уславлених вітчизняних та зарубіжних виконавців, високий художньо-постановочний рівень вистав.

Істотним чинником, що сприяв піднесенню Київської Опери, був багатонаціональний склад учасників театрального процесу. На славній сцені, репрезентуючи різні культурні традиції, виконавські школи та напрями, виступали українські, російські, італійські, німецькі, польські та чеські музиканти. Одним з найактивніших та найчисленніших виявився «загін» польських митців, представлений відомими композиторами, вокалістами та хореографами.

З'ясуванню ролі «польського чинника» у житті київського театру на межі ХІХ—ХХ ст., розкриттю його сутності та багатовекторності й

присвячена ця праця. Основним інформаційним джерелом для дослідження стали архівні матеріали відділу газетної періодики Національної бібліотеки України імені В. І. Вернадського та матеріали київського Музею театрального, музичного та кіномистецтва України.

Як відомо, Київ кінця ХІХ — початку ХХ ст. — місто з давніми польськими культурними традиціями, які впродовж століть розвивалися, переплітаючись з українською історією, культурою, а самі поляки органічно увійшли до складу українського населення нарівні з представниками інших етносів. Польська громада міста на той час була досить впливовою і однією з найчисленніших<sup>1</sup>. У Києві функціонували понад сорок наукових та культурно-освітніх товариств; друкувалися польські періодичні видання, працювала всесвітньо відома музична фірма Л. Ідзіковського (з магазином та бібліотекою). З містом пов'язана доля багатьох видатних діячів польської культури — Я. Івашкевича, В. Городецького, В. Котарбінського, В. Висоцького, Я. Корчака, Ю. Остерви, Б. Лесьмяна, С. Висоцької, Б. Ніжинської, К. Макушинського та інших.

Активними творцями музичного життя Києва були польські митці, які тривалий час мешкали у місті, — В. Заремба, Г. Бобінський,

М. Домбровський, А. Добкевич, О. Колаковський, С. Заремба.

З успіхом у Києві гастролювали видатні польські виконавці — піаністи Й. Гофман, П.-Й. Слівінський, В. Ландовська, О. Міхаловський, Й. Турчинський, Л. Годовський, А. Рубінштейн; скрипалі С. Барцевич та Б. Губерман, Павло та Вацлав Коханські; диригенти З. Носковський, В. Бердяєв, Г. Фітельберг, Е. Млинарський та ін.

Справді «зірковою» та доволі численною виявилася плеяда польських співаків, діяльність яких сприяла підвищенню виконавського рівня трупи Оперного театру, пожвавленню концертного життя міста, розвитку української вокальної виконавської школи. Неодноразово на сцені Київської Опери співали Я. Королевич-Вайдова, М. Зембріх, А. Секар-Рожанський, А. Дідур, І. Дигас, Т. Леліва, С. Беліна-Скупецький, С. Корвин-Шимановська, М. Богуцька, О. Бандровський, А. Більська, Л. Стоклен-Онишкевич, А. Вільгоцька, В. Мержвинський, В. Громбчевський та ін. За їхньої участі проводилися також концерти Київського відділення ІРМТ, літературно-музичні вечори та численні благодійні мистецькі заходи.

Слід відзначити, що «польський чинник» позитивно вплинув на формування репертуарної афіші Київської опери кінця XIX — початку XX ст.: в активі театру, крім опер С. Монюшка «Галька» та «Страшний двір», з'являються два твори сучасних польських авторів — «Манру» І. Падеревського та «Янек» В. Желеньського. Постановки цих опер стали яскравими віхами в історії театру, оскільки сприяли «осучасненню» його репертуару, вдосконаленню майстерності всього виконавського складу, розширенню музичного світогляду київських слухачів.

28 жовтня 1902 р. відбулася прем'єра «ліричної драми»<sup>2</sup> І. Падеревського «Манру», яка по праву вважалася першим зразком нової польської оперної літератури. Київська прем'єра стала першим у Російській імперії сценічним втіленням цього твору<sup>3</sup>. Наскільки резонансною та очікуваною для киян виявилася постановка опери І. Падеревського, можна судити з рецензії критика «Киевлянина» Б. Яновського, в якій він чудово відтворив стан музичного життя міста початку XX ст.: «Київ наш благословенний місто дещо відстале в музичному відношенні, воно, що називається, не в курсі справи. Йому невідомі ті віяння і течії, які проносяться зараз у музичному світі. Ми звикли пробавлятися тим, що створено було в мистецтві сорок, п'ятдесят років тому, а наш час, тобто те, що нам найближче, продовжує бути для

нас загадкою. Сучасна симфонічна музика, хоча і вкрай рідко, але все-таки у нас показується, що ж стосується новітньої оперної літератури, то з нею Київ абсолютно незнайомий. Про музичне життя Європи у нас досить смутне і неясне уявлення...»[1].

Оскільки київська прем'єра «Манру» виявилася першою російськомовною постановкою опери, газети познайомили читачів з перекладачем лібрето твору<sup>4</sup>: ним виявилася добре відома киянам співачка, викладач вокалу в музичній школі М. Тутковського О. Сантагано-Горчакова<sup>5</sup>. Через те, що клавір твору російською мовою на момент прем'єри ще не був надрукований, магазин Л. Ідзіковського запропонував киянам цілу серію видань «на тему «Манру»<sup>6</sup> (про це інформував читачів 298-й номер «Киевлянина»[2].

Слід наголосити, що інформація про нову оперу Падеревського почала з'являтися у київських газетах ще за рік (!) до прем'єри. Так, у січні 1901 р. «Киевская газета»[3] сповістила про завершення композитором (який проживав тоді у Швейцарії) триактної опери. У повідомленні йшлося також про те, що, завдяки можливості утримувати власний оркестр, І. Падеревський мав змогу постійно вдосконалювати інструментовку свого твору<sup>7</sup>. Ще періодика розповідала про першу постановку опери у Дрезденському театрі, про нещодавню прем'єру «Манру» у Нью-Йоркові, де виконавцями головних партій були польські співаки М. Зембріх та О. Бандровський<sup>8</sup>. Газети зафіксували і той факт, що за сім місяців до прем'єри фрагменти з опери вже звучали у Києві: 29 березня 1902 р., в бенефіс симфонічного оркестру, дві арії з «Манру» успішно виконав відомий співак А. Секар-Рожанський.

Прем'єрою виставою диригував І. Паліцин, художнє оформлення виконав С. Евенбах, хореографічні номери були поставлені Я. Гельротом.

Київські критики одразу відчували неординарність нової опери І. Падеревського та вказали на її особливе місце у творчому доробку композитора. В. Чечотт, зокрема, вважав, що «найвідомішому із сучасних віртуозів фортепіано судилося вивести польську <...> оперу на широку арену загальноєвропейського мистецтва», а «...у самого Падеревського є шанси посісти місце Шопена в польській оперній літературі» [4]. У рецензіях вказувалося, що твір написаний «колюритно, соковито, надзвичайно оригінально, з великим розумом і смаком» [5]. Одностайною була думка критиків і щодо оркестру, який вважався найвищим досягненням в опері, справжнім провідником за-

повітних думок та натхнень автора. Рецензенти навіть порівнювали «Манру» з програмною симфонічною поемою у трьох частинах. А дивовижна м'якість та «солодкозвучність» тону оркестровки, відсутність різких та важких звучностей давали підстави критикам вважати оркестровий «колорит Падеревського в цілому більш берліозівським, ніж вагнерівським» [6]. У рецензіях зауважувалась і низка новаторських задумів, втілених композитором: так, задля створення циганського народного колориту І. Падеревський вводить до складу оркестру цимбали. Відомо, що у виставі, яка відбулася 30 січня 1904 р., брав участь знаний у Києві румунський цимбаліст Ліко Стефанеску<sup>9</sup>. Неабияка роль відводилася композитором скрипки, що символізувала силу поривання до свободи, «промовляла в опері останнє слово в поясненні психічного процесу, який відбувався в душі головного героя» [6].

«Темною плямою на світлому фоні усієї партитури» [4] київські критики одноставно вважали складні та незручні для виконання вокальні партії з численними нонами, децимами, септимами, октавами, які «служать лише блідими коментаторами того, що зображується так красномовно різноманітними тембрами інструментів» [6].

У пресі неодноразово відзначалося, що І. Падеревський при написанні своєї «сучасної музичної драми» керувався принципами оперної реформи Р. Вагнера, одним із підтверджень тому є розвинена система лейтмотивів у творі. У розгорнутій рецензії В. Чечотта, що є зразком ґрунтовного музикознавчого аналізу [7], подана детальна характеристика лейтмотивів, простежений їхній розвиток, взаємодія, причому в кожному конкретному випадку критик посилається на певну сторінку клавіру опери.

«Близкучою, надзвичайно ретельною і старанною» [4] визнали постановку опери київські музичні кореспонденти. «Щире браво» проголосувалось на адресу диригента І. Паліцина та виконавців головних партій (яким після вистави були вручені лаврові вінки). Найбільше схвальних відгуків отримав виконавець партії Манру А. Секар-Рожанський<sup>10</sup>: голос його звучав чудово, а у співі відчувалося багато експресії та темпераменту. Слід зазначити, що артист неодноразово обирав оперу для своїх бенефісів (один із них відбувся 11 листопада 1902 р.), а партія Манру, на думку багатьох критиків, була однією з найкращих у його репертуарі. Позитивну оцінку рецензентів отримали також виконавиця партії Уляни Клара Брун, виконавець партії Урока Оскар Каміонський.

«Гідно підтримували ансамбль» О. Шульгіна (Аза), Н. Шихуцька (Ядвіга), Ф. Галецький (Яго), М. Енгель-Крон (Орос).

Серед недоліків постановки називалися мляві та слабо поставлені балетні номери, відсутність цимбаліста на сцені в момент звучання інструмента. Дещо здивували і декорації, оскільки «хмари рухались поштовхами», а «надто жовтий місяць вистрибував як м'ячик» [1].

Кияни виявили неабиякий інтерес до нового твору: як засвідчило «Київське слово» [4], театр був ушент переповнений, у залі відчувалась урочиста атмосфера. Сприйняття опери І. Падеревського йшло на «crescendo»: після першого акту пролунали недружні оплески і на обличчях у багатьох з'явилися дещо зніяковілі посмішки, після другого акту публіка значно пожвавішала, а наприкінці вистави здивування та збентеженість змінилися захопленням та гучними тривалими оплесками.

Кілька цікавих штрихів щодо сценічної історії опери додає програма, що зберігається у фондах Музею театрального, музичного та кіномистецтва України (інв. № 3422).

Архівне джерело свідчить, що 14 лютого 1903 р. «Манру» «давалась у бенефіс» художника київського театру, автора декорацій С. Евенбаха. Як виявилось, деяких змін зазнав виконавський склад вистави: диригував оперою Е. Купер, а постановку «Танців горців» з I дії опери та «Циганського танцю» з III дії здійснив балетмейстер С. Ленчевський. Анонсувалися також прізвища солістів — А. Шутмана (скрипка) та Є. Афанасьєвої (цимбали). Програма містить інформацію про те, що монтування вистави здійснено за ескізами першої постановки опери у Львові, яка була схвалена автором. Кілька повідомлень мали суто організаційний характер: наприклад, сповіщалося, що задля збереження цілісності художнього враження окремі номери опери не повторюватимуться, а під час антрактів на виклики публіки артисти більше трьох разів не виходитимуть. Ішлося також про те, що через складність постановки антракт між II і III актами триватиме 25 хвилин.

30 січня 1904 р. на виставі «Манру» в Київському театрі був присутній сам І. Падеревський<sup>11</sup>, якому численні прихильники влаштували гучні овації, викликаючи композитора кілька разів на сцену. Дещо розчарував критиків А. Секар-Рожанський, який, не будучи «в ударі», занадто розтягнув кантилену дуету, через що «оркестр не рухався, а буквально повз за вокальною партією, немов навантажена баржа, яку тягнули на буксирі проти

течії»[8]. Не без гумору В. Чечотт відзначив, що застосування прислів'я «<sup>2</sup>тихіше їдеш – далі будеш<sup>2</sup>» до вокальної справи є просто неможливим»[8].

Як засвідчили газети, вже за кілька років після прем'єри інтерес киян до «Манру» поступово зменшується, і твір цей, протримавшись два сезони у репертуарі Миського театру, так і не потрапив до числа улюблених опер київських меломанів.

Сьогодні опера «Манру», на жаль, в Україні лишається майже невідомою<sup>12</sup>. У Польщі твір І. Падеревського отримав сценічне втілення на сценах двох театрів — «Опери Нової» у Бидгощі<sup>13</sup> та Сілезької опери<sup>14</sup>.

У 1909 р. Київський театр вдруге звертається до сучасної польської оперної літератури: 20 лютого відбулася прем'єра двоактної лірико-драматичної опери Владислава Желеньського «Янек»<sup>15</sup>. За традицією, київські газети розмістили на своїх шпальтах кілька «допрем'єрних» публікацій, в яких інформували читачів про творчість В. Желеньського, зокрема, про дві його опери — «Конрад Валенрод» та «Гоплана»<sup>16</sup>. «Киевлянин» [9] нагадав, що фрагменти з опери «Янек» вперше прозвучали у Києві ще у 1903 р., у бенедікті М. Бородая. Виконав їх О. Мишуга, для якого спеціально була написана партія Янека. Учасниками бенедікту були також Ф. Шаляпін, Н. Шпіллер, О. Ковальова та М. Бочаров. А «Киевское слово» [10] повідомило, що один із визначних симфонічних творів В. Желеньського — музична картина «В Татрах» — звучав 11 березня 1900 р. у симфонічному зібранні ІРМО під орудою О. Виноградського.

За два дні до прем'єри «Янека», 18 лютого, у залі Купецького зібрання відбулося вшанування В. Желеньського, який приїхав до Києва спеціально для участі у репетиціях своєї опери. У концерті прозвучали Струнний квартет, «Тріо» для фортепіано, скрипки і віолончелі, «Романс» для альту і фортепіано, «Вальс» з опери «Гоплана», п'єси для скрипки. Крім місцевих музикантів — квартету Київського відділення ІРМТ<sup>17</sup>, скрипач К. П'ятигоровича, піаніста Г. Ходоровського, співака Ф. Орешкевича, — у заході брали участь співачка Львівської опери С. Корвин-Шимановська та артист Варшавських урядових театрів В. Громбчевський. Особливу увагу слухачів викликав «Романс» для альту і фортепіано, що прозвучав у виконанні К. П'ятигоровича та В. Желеньського. За свідченням періодики, кияни влаштували композиторові дуже теплий, щирий прийом, а збір від концерту було передано на користь католицького благодійного товариства.

У порівнянні з «Манру», твір В. Желеньського та його сценічна інтерпретація отримали більш скромне висвітлення на шпальтах місцевих газетних видань. Причину цього частково назвав Б. Яновський, визнавши, що за стилем «Янек» є типовим зразком оперного твору XIX ст. і має безперечну спорідненість з добре відомою «Галькою» С. Монюшка. Втім, музику Желеньського критик визнав надзвичайно зворушливою, щирою та «тепло написаною» [11].

О. Канєвцов додав, що композитор чудово передав відвагу та войовничий дух верховинців, а найвдалішу характеристику отримали образи головних героїв твору — Янека<sup>18</sup> та Бронки.

Позитивно оцінили критики чудову оркестровку твору — яскраву та насичену різноманітними ефектними прийомами, а також майстерність Желеньського у сфері музичного звукопису: зокрема, слухачів вразив вдало відтворений «ефектний мальовничий гірський ландшафт, пожвавлений бурхливими струмками» [12]. Головним недоліком опери обидва критики назвали її слабку драматургію: відсутність живої дії призвела до появи нескінченних нудних розтягнутостей, монотонності та ритмічної одноманітності.

Головні партії в опері виконували К. Воронець-Монтвид (Бронка), В. Лазарєв<sup>19</sup> (Янек), О. Чалєєва (Маринка), П. Андрєєв (Стах), С. Тихонов (Марек). Над сценічним втіленням твору працювали диригент І. Паліцин, художник С. Евенбах, режисер М. Боголюбов.

«В цілому блідим і далеким від ідеалу» [11] визнав виконання опери Б. Яновський, а вся постановка, на його думку, була позначена «печаткою квапливості». Рецензент вказав на певну млявість у грі, відсутність виразності та заглибленості у зміст виконуваного; позитивно ж він оцінив оркестр та хор театру. Критик О. Канєвцов вважав, що успіх «Янека» пояснюється участю у виставі К. Воронець-Монтвид (яка обрала цей твір для свого бенедікту), та насамперед — присутністю в залі автора. Як засвідчив «Киевлянин», публіка, якої зібралось на прем'єрі досить багато, влаштувала В. Желеньському гучні овації.

Через п'ять років, 12 грудня 1914 р., ця ж опера під назвою «Янко» з'явилася у репертуарі музично-драматичного театру М. Садовського. Переклад та постановку твору здійснив вихованець М. Садовського Семен Бутовський. Він же був виконавцем партії Янека; партію Бронки співала М. Гребінецька<sup>20</sup>.

Вагомим був внесок польських митців у розвиток «хореографічної складової» Миського

театру. Діяльність Станіслава Ленчевського, Броніслави Ніжинської, Антона Романовського, Костянтина Залевського сприяла не лише зростанню професійного рівня балетної театральної трупи, а й становленню українського танцювального мистецтва.

Дев'ятнадцять років поспіль — з 1892 по 1910 — балетну трупу київського театру очолював Станіслав Ленчевський<sup>21</sup>, перший соліст Великої Варшавської опери. Під його керівництвом були поставлені одноактні вистави «Малоросійський балет», «Жнива в Малоросії», «Приморське свято», «Свято угорських циган», «Космополітана», а також одна дія з балету «Катаріна — дочка розбійника» Ц. Пуні.

Знаменною в історії українського хореографічного мистецтва стала дебютна робота С. Ленчевського у київському театрі — постановка «Малоросійського балету». Адже вперше на балетній сцені, хоча і не без рис певної стилізації та театралізації, було різнобічно представлено український народний танок. Музичною основою балету став український фольклорний матеріал, який підготували С. Ленчевський та капельмейстер театру Д. Пагані, останній здійснив і оркестровку балету.

Високим професіоналізмом та винахідливістю відзначалися поставлені С. Ленчевським балетні сцени в оновлених постановках опер «Життя за царя» та «Руслан і Людмила» М. Глинки, «Русалка» О. Даргомижського, «Майська ніч» М. Римського-Корсакова, «Фауст» Ш. Гуно, «Галька» С. Монюшка, «Фра-диявол» Д. Обера.

Завдяки зусиллям С. Ленчевського збільшився кількісний склад балетної трупи театру від чотирьох до семи пар кордебалету та двох солістів на чолі з примою-балериною М. Ланге<sup>22</sup>.

Активною та плідною була педагогічна діяльність балетмейстера: у 1890-х рр. при театрі він заснував хореографічну студію<sup>23</sup>, згодом працював у музично-драматичній школі М. Лисенка та музично-драматичному училищі М. Лісневич-Носової.

Як повідомляла газетна періодика, артист неодноразово брав участь у благодійних мистецьких заходах, що проводились у місті<sup>24</sup>.

Послідовниками С. Ленчевського на київській сцені стали польські хореографи, вихованці Варшавської театральної школи Костянтин Залевський та Антон Романовський. На жаль, про діяльність К. Залевського у Києві збереглося небагато інформації: відомо, що у сезон 1909–1910 рр. він спільно з диригентом Д. Пагані

здійснив постановку балету «Шопеніана»; у сезоні 1910–1911 рр. поставив одну дію з балету «Роберт і Бертрам» (муз. Г. Острембінгера), а також дивертисменти за участю прими-балерини О. Шешко. Подальша доля митця була пов'язана з Катеринбургом, де з 1919-го по 1924 рр. він очолював балетну трупу Оперного театру<sup>25</sup>.

З 1912-го по 1914 рр. хореографічною частиною Київського театру керував А. Романовський. На київській сцені він поставив балети «Привал кавалерії», «Фея ляльок», «Чарівна флейта»; дивертисменти «Угорська рапсодія» (муз. Ф. Ліста), «Ніч» (муз. М. Рубінштейна), «Циганські танці» (муз. Л. Мінкуса); танцювальні номери в операх «Євгеній Онегін» П. Чайковського, «Кармен» Ж. Бізе, «Фауст» Ш. Гуно. «Надзвичайно привабливою і граціозною» визнали київські критики хореографічну картину «Танок рожевих і золотих снів» з опери «Ноктюрн» М. Лисенка<sup>26</sup>. Відзначалося, що виконавці тонко відчували прозорий ліризм і щирю задушевність музики Лисенка й оригінально відтворили у цікавих хореографічних візерунках її наспівність та замріяність.

За свідченням В. Туркевича [13], з 1914-го по 1924 рр. А. Романовський очолював у Києві приватну балетну студію; упродовж 1925 року працював балетмейстером Харківського оперного театру.

Значний внесок у розвиток хореографічного мистецтва України здійснила відома танцівниця, балетмейстер і педагог Броніслава Ніжинська — представниця славетної польської династії митців, доля яких була тісно пов'язана з Києвом. Саме у Києві 12 березня 1890 р. народився всевітньо відомий танцівник Вацлав Ніжинський. Батьки Вацлава і Броніслави Ніжинських — Томаш (Хома) Ніжинський та Елеонора Береда, випускники Варшавської балетної школи, в 1890-х рр. заснували в Києві власну хореографічну трупу, з якою у літній період виступали в театрі «Ермітаж» на Трухановому острові<sup>27</sup>.

1915 року на запрошення дирекції Київського Міського театру хореографічну трупу очолив балетмейстер Олександр Кочетовський, почесний титул прими-балерини отримала його дружина Броніслава Ніжинська. За період їхньої діяльності — з 1915-го по 1921 рр. (з перервами) збільшився кількісний склад хореографічної трупи, репертуар театру збагатився новими балетними виставами. Кияни вперше побачили хореографічні картини «У Арапа» І. Стравінського з балету «Петрушка» (партію Арапа виконував О. Кочетовський, Балерини — Б. Ніжинська),

«Сніжинки» П. Чайковського (з балету «Лускунчик»), «Осінь пісня» П. Чайковського; балети «Клеопатра» А. Аренського (партію Та-Ор виконувала Б. Ніжинська), «Бал у кринолінах» (на музику «Карнавала» Р. Шумана), «Горбоконики» Ц. Пуні (з Б. Ніжинською в ролі Цар-дівичі). З успіхом відбулися постановки хореографічних мініатюр «Етюд», «Мефісто-вальс», «Дванадцять рапсодія» (муз. Ф. Ліста), «Прелюдія» (муз. Ф. Шопена), «Демони» (муз. М. Черепніна) та дивертисментів «ValsBadinage» (муз. О. Лядова), «Половецькі танці» (муз. О. Бородіна), «Марення» (муз. Г. Берліоза), «Вакханалія» (муз. О. Глазунова).

Констатуючи факт зростаючого інтересу киян до балетних дивертисментів у сезоні 1915 р., газети запевняли, що це відбулося завдяки участі в них нової прими-балерини п. Ніжинської. У звітному концерті вона виконала «Вальс» О. Лядова, в якому, дотримуючись суворої відточеності та витонченості хореографічних форм, зуміла виявити неабиякий хореографічний гумор.

Наприкінці січня 1917 р. відбувся бенефіс Б. Ніжинської — вистава «Горбоконики» Ц. Пуні. Із захопленням писали про цю подію «Последние новости» [14], відзначаючи величезний успіх балерини не лише у прихильників її таланту, але, що не менш важливо, і серед колег: «Публіка приймала бенефіціантку украй гаряче, оваціям не було кінця, так само здавалося, що не буде кінця підношенням. Після третього акту сцену було завалено квітами. Артистка також була нагороджена оваціями з боку її товаришів, які доклали, як і вона, протягом двох сезонів чимало старань та праці для зростання балетного мистецтва в нашому театрі».

У цей же період Б. Ніжинська викладала пластику в Оперному класі В. Беляєвої-Тарасевич, виступала у київських концертах.

Як повідомляла газета «Последние новости» [15], у серпні 1916 р. у Києві планувалося відкриття студії хореографічного мистецтва на чолі з Б. Ніжинською та О. Кочетовським. Курс навчання мав бути розрахований на три роки; у програмі передбачалося вивчення класичного та характерного танців, пластики, гриму, мімодрами, ритмічної гімнастики за системою Ж. Еміль-Далькроза, фехтування, носіння костюму, історії культури, історії танців, естетики. Викладачами у студії планувалося запросити столичних балетних артистів та режисерів. Зазначалося також, що статут студії надісланий для затвердження до Міністерства внутрішніх справ. Але, на жаль, намірам подружжя тоді не судилося здійснитись.

Проте за три роки, у лютому 1919 р., Б. Ніжинська відкриває у Києві власну балетну студію «Школа руху», яка розташовувалася на перехресті Хрещатика та Лютеранської. Саме у Києві Ніжинська почала розробляти власну теорію танцю, і новостворена школа мала готувати виконавців, здатних розуміти і виконувати нову хореографію. Навчальна програма містила два теоретично-практичні курси: для початківців та професіоналів оперної та драматичної сцени. «Школа руху» вважалась досить відомим та авторитетним у місті навчальним закладом, інтерес киян завжди викликали звітні покази вихованців Ніжинської, які влаштовувалися двічі-тричі на рік.

У 1920–1921 рр. Б. Ніжинська викладала хореографію у «Центростудії»<sup>28</sup>, де, як зазначає Г. Веселовська [16], її колегами були А. Буцький, М. Терещенко, П. Тичина. В. Сладкопєвцев та ін. Збереглися також відомості про спільний концерт вихованців «Центростудії» (майстерні М. Терещенка) та «Школи руху», що відбувся у Колонному залі Губнаркомосвіти<sup>29</sup>. Саме у «Центростудії» зробив свої перші кроки у балеті майбутній «бог танцю», 16-річний С. Лифар. За його спогадами, саме київська зустріч з Б. Ніжинською у 1921 р. стала визначальною у подальшій творчій долі митця.

Плідною виявилася співпраця Б. Ніжинської з українськими художниками-авангардистами О. Екстер та В. Меллером. Відомо, що у 1920 р. О. Екстер працювала над ескізами костюмів до балету «Іспанський танець»<sup>30</sup>, який ставила Б. Ніжинська. Остання, у свою чергу, на запрошення О. Екстер читала лекції для відвідувачів її художньої студії (де виступали й інші польські митці — актриса С. Висоцька та критик С. Мокульський).

Творча спілка Б. Ніжинської та В. Меллера тривала з 1919-го по 1921 рр.: художник оформив одноактні балети «Мефісто» та «Рапсодія» (муз. Ф. Ліста); «Маски» (муз. Ф. Шопена); «Страх», «Вогонь», «Блакитна танцівниця», «Ассирійські танці», «Єгипет», «Етюд», а також балет «Місто» (муз. С. Прокоф'єва)<sup>31</sup>. За словами М. Курінної [17], В. Меллер створив також ескіз студійного костюму для вихованців «Школи руху».

У 1920-х рр. інтерес до нової школи хореографії Б. Ніжинської виявив Л. Курбас, який багато уваги приділяв пластичному вихованню акторів своєї трупи. Відомо, що учениця Б. Ніжинської, Надія Шуварська була автором пластичного рішення вистави «Газ» Г. Кайзера у театрі «Березіль»<sup>32</sup>,

разом з режисером П. Березою-Кудрицьким вона проводила тренінги для акторів.

Саме у Києві в 1920 р. було видано працю Б. Ніжинської «Школа руху: теорія хореографії», яка стала першим викладом неокласичних принципів у балетній хореографії.

Отже, «польський чинник» у діяльності Київської опери кінця XIX–початку XX ст. виявився досить значимим та багатовекторним, оскільки здійснив вплив на всі сфери життя тогочасного театру. Втілення оперних творів польських авторів сприяло розширенню репертуарного діапазону Міського театру, його жанровій та стилістичній розмаїтості. Завдяки знайомству з новими операми польських композиторів київські слухачі мали змогу не лише збагатити свій музичний світогляд, а й долучитися до тих процесів, що відбувались у сучасному західноєвропейському музичному просторі. Звернення театру до нових опер польських авторів зумовило підвищення професійного рівня вокалістів-виконавців, сприяло зростанню постановочного рівня трупі в цілому. Різнобічна діяльність польських хореографів позитивно вплинула на становлення та розвиток балетної трупі театру, формування національного хореографічного репертуару, розбудову української балетної педагогічної школи.

Мистецтво польських діячів, значною мірою активізувавши українсько-польський культурний діалог, сприяло тому, що на зламі XIX–XX ст. Київ був відомим музичним центром, а Київський Оперний вважався одним із провідних театрів Європи.

<sup>1</sup> У 1897 р. у Києві проживало 19233 поляки, а у 1917 р. — 42919.

<sup>2</sup> Саме так визначив жанр свого твору автор.

<sup>3</sup> Як повідомляло «Киевское слово» (1902. — № 5331. — 7.11.), «Манру» мала з'явитись у репертуарі Марійського театру лише у наступного, 1903 року.

<sup>4</sup> Лібрето опери написане А. Носсігом за повістю І. Крашевського «Хата за селом».

<sup>5</sup> Як відомо, вона здійснила також переклад лібрето «Життя за царя» (Івана Сусаніна) М. Глинки італійською мовою та переклад лібрето «Кармен» Ж. Бізе російською мовою.

<sup>6</sup> «Манру». Повна опера для співу з німецьким текстом і акомпанементом фортепіано.

«Манру». Переклад для фортепіано в 2 руки (знаходиться в друку).

«Манру». «Попурі для фортепіано в 2 руки» Б. Яновського.

«Манру». «Попурі для фортепіано в 2 руки» В. Заємби.

«Манру». Арія (для тенора) з російським текстом.

«Манру». Арія (для тенора) з польським текстом.

«Манру». Повне лібрето російською мовою.

«Манру». Скорочене лібрето польською мовою.

«Манру». «Попурі для фортепіано в 4 руки» (упорядник Ян Галль, знаходиться в друку).

<sup>7</sup> Як неодноразово відзначалось київськими рецензентами, партитура «Манру» вражала довершеною і блискучою оркестровкою.

<sup>8</sup> Перша постановка «Манру» відбулася 29 травня 1901 р. у Дрездені; за 10 днів, 8 червня 1901 р. цей твір прозвучав у Львівській опері, а у листопаді (24.11.) того ж року опера була поставлена у Празі. У наступному, 1902 році відбулося чотири прем'єрні вистави «Манру»: у Цюрихському театрі (30.06.); в «Метрополітен-опера» (14.02.), у «Великому театрі» Варшави (24.05.),

<sup>9</sup> У репертуарі цимбаліста, крім зразків народно-інструментальної музики, були також твори композиторів-класиків.

<sup>10</sup> Фото співака в ролі Манру зберігається у фондах Музею театрального, музичного та кіномистецтва України.

<sup>11</sup> У січні 1904 р. І. Падеревський виступав у київських концертах як піаніст-віртуоз.

<sup>12</sup> Лише один фрагмент з опери — Арія Манру з II дії опери «Ты милей мне», що була видана фірмою Л. Ідзіковського у 1902 р., зберігається у фондах музичного відділу Наукової бібліотеки України імені В. І. Вернадського.

<sup>13</sup> Прем'єра відбулася 21 жовтня 2006 р.

<sup>14</sup> Прем'єрна вистава відбулася 30 травня 2009 р.

<sup>15</sup> Опера написана у 1900 р. (автор лібрето — Людомил Герман). Саме цим твором 4 жовтня 1900 р. було відкрито Львівську оперу (нині — Львівський національний академічний театр опери і балету ім. С. Крушельницької). В урочистому відкритті театру взяли участь Г. Сенкевич, І. Падеревський, Г. Семірадський та делегації різних європейських театрів.

<sup>16</sup> Повідомлялось, що обидві опери з великим успіхом були поставлені у Львові, Варшаві та Кракові.

<sup>17</sup> Квартет ІРМО у складі: Ю. Пуліковський (I скр.), С. Каспін (II скр.), Є. Риб (альт), Ф. фон Мулерт (віол.).

<sup>18</sup> Ноти Думки Янека «Свадьбу с Стахом коль решила...», видані фірмою Л. Ідзіковського у 1905 р., зберігаються у відділі музичних фондів Національної бібліотеки України імені В. І. Вернадського.

<sup>19</sup> Як повідомляв «Киевлянин» (1909. — № 54. — 23.02.), Ф. Орешкевич, що мав виконувати партію Янека, через хворобу не зміг взяти участь у прем'єрній виставі та був замінений В. Лазаревим.

<sup>20</sup> На жаль, відомості про цю постановку та її подальшу долю в театрі М. Садовського відсутні.

<sup>21</sup> Фото митця, датоване 1885 р., зберігається у фондах Музею театрального, музичного та кіномистецтва України (інв. № 20505/8656).

<sup>22</sup> Імовірно, Марія Ланге згодом стала дружиною С. Ленчевського: у списках педагогів Київської консерваторії зазначено, що викладачем пластики і танцю в 1914-1919 рр. була М. Ланге-Ленчевська.

<sup>23</sup> Про школу танців С. Ленчевського, що знаходилась на вул. Фундуклевській (нині — вул. Б. Хмельницького), 27, повідомляв «Киевлянин» (1891. — № 191. — 3.09.).

<sup>24</sup> Так, наприклад, 19-й номер «Киевлянина» за 1892 рік сповіщав, що під час вечора на користь студентів університету Св. Володимира ( 8.02.1892 р.) «диригувати мазуркою та котильоном буде Ленчевський».

<sup>25</sup> 4 березня 1922 р. у Катеринбурзькому театрі відбувся бенефіс К. Залевського, присвячений 25-річчю його творчої діяльності. Одна з визначних робіт хореографа у цьому театрі — постановка балету «Копелія» Л. Деліба.

<sup>26</sup> Прем'єра опери відбулася у лютому 1914 р.

<sup>27</sup> Так, наприклад, газета «Киевлянин» (1892. — № 143. — 24.05.) повідомляє, що в парку «Ермітаж» 24 та 25 травня відбудуться великі балетні вистави «Жарти піратів», «Старий капрал», «Балетний букет», «По улице мостовой», постановку яких здійснив Х. Ніжинський. Досить інтригуючою виявилась інформація про те, що у балеті «Жарти піратів» планувалось задіяти фонтан «у 150 струменів», який мав випромінювати світло.

<sup>28</sup> «Центростудія» включала музичне, драматичне та хореографічне відділення.

<sup>29</sup> Нині — Національна філармонія України.

<sup>30</sup> Ескізи зберігаються у фондах Музею театрального, музичного та кіномистецтва України.

<sup>31</sup> Ескізи костюмів до балетів «Мефісто» та «Місто» зберігаються у фондах Музею театрального, музичного та кіномистецтва України.

<sup>32</sup> За свідченням В. Ткач (В. Ткач «Лесь Курбас і Новий Світ»), Н. Шуварська у листах до Б. Ніжинської ділилася подробицями постановочного процесу (листи зберігаються в архіві Б. Ніжинської у Бібліотеці Конгресу США).

## Джерела та література

1. «Киевлянин». — 1902. — № 302. — 1.11.
2. «Киевлянин». — 1902. — № 27. — 27.10.
3. «Киевская газета». — 1901. — № 19. — 19.01.
4. «Киевское слово». — 1902. — № 5323. — 30.10.
5. «Киевская газета». — 1904. — № 44. — 13.02.
6. «Киевская газета». — 1902. — № 300. — 30.10.
7. «Киевская газета». 1902. — № 300. — 30.10; № 301. — 31.10.
8. «Киевлянин». — 1904. — № 33. — 2.02.
9. «Киевлянин». — 1903. — № 122. — 3.05.
10. «Киевское слово». — 1909. — № 45. — 14.02.
11. «Киевская мысль». — 1909. — № 56. — 25.02.
12. «Киевлянин». — 1909. — № 54. — 23.02.
13. Туркевич В. Хореографічне мистецтво України у персоналіях (біобібліографічний довідник) / Василь Туркевич. — К. : Біографічний інститут НАН України, 1999. — 158 с.
14. «Последние новости». — 1917. — № 4446. — 31.04.
15. «Последние новости». — 1916. — № 3694. — 26.03.
16. Веселовська Г. Український театральний авангард / Г. Веселовська // Інститут проблем сучасного мистецтва НАМУ. — К. : Фенікс, 2010. — 368 с. : 16 л. вкл.
17. Курінна М. Про київський період творчості Броніслави Ніжинської // Студії мистецтвознавчі. — 2011. — № 1. — С. 72–78.