7. Bonnie, L. H. A. (2010). Degree of solidarity with lifestyle and old age among citizens in the Netherlands : cross-sectional results from the longitudinal SMILE study. Journal of Medical Ethics, 36, 12, 784-790 [in English].

8. Bourdain, A. (2001) Typhoid Mary : an urban historical. 1st ed. New York : Bloomsbury [in English].

9. Brooks, J. (1996). The sad and tragic life of Typhoid Mary. CMAJ : Canadian Medical Association Journal, 154, 6, 915-916 [in English].

10. Chapman, L. S. (2005). Meta-evaluation of worksite health promotion economic return studies : 2005 update. Am J Health Promot, 19, 6, 1-11 [in English].

11. Choosing Health : Making healthy choices easier [Public Health White Paper]. Department of Health. (2004). Retrieved from http://dh.gov.uk/prod_consum_dh/groups/dh_digitalassets/@dh/@en/@ps/documents /digitalasset/dh_133490.pdf [in English].

12. What is Health Promotion & Behavior? Department of Health Promotion and Behavior (HPB) - College of Public Health [University of Georgia]. Retrieved from https://www.publichealth.uga.edu/hpb/what-health-promotion-behavior [in English].

13. Google Books - Ngram Viewer. Retrieved from https://books.google.com/ngrams/ [in English].

14. Jodi, B.-F. (2010) Institutionalization of a Multidisciplinary Healthy Lifestyles Course. The Journal of General Education, 59, 1, 63-81 [in English].

15. Lefebvre, R. C. (2011) An integrative model for social marketing. Journal of Social Marketing, 1, 1, 54-72 [in English].

16. Lennon S. (2011). Fear and anger : Perceptions of risks related to sexual violence against women linked to water and sanitation in Delhi, India : [Briefing Note]. SHARE (Sanitation and Hygiene Applied Research for Equity) and WaterAid. Retrieved from http://www.susana.org/_resources/documents/default/2-1758-vawindia.pdf [in English].

17. McGinnis, J. M. (1993). Actual causes of death in the United States. Jama, 270, 18, 2207-2212 [in English].

18. Murray, C. A. (2012) Coming apart : the state of white America, 1960. 1st ed. New York : Crown Forum [in English].

19. Paneth, N. A. (1998). Rivalry of foulness : official and unofficial investigations of the London cholera epidemic of 1854. American Journal of Public Health, 88, 10, 1545-1553 [in English].

20. Progress on Drinking Water and Sanitation – 2014 update. (2014). World Health Organization and UNICEF. Retrieved from http://www.wssinfo.org/fileadmin/user_upload/resources/JMP_report_2014_webEng.pdf [in English].

21. Wardle, J. (2003). Socioeconomic Differences in Attitudes and Beliefs about Healthy Lifestyles. Journal of Epidemiology and Community Health (1979), 57, 6, 440-443 [in English].

22. Workplace health promotion. World Health Organization. Retrieved from http://www.who.int/occupational_health/topics/workplace/en/ [in English].

УДК 782.03 (470.23-25)"18"

***Романенко Анастасія Романівна,***
*пошукувач кафедри теорії та історії культури*
*Національної музичної академії України ім. П.І. Чайковського,*
*викладач музики Університетського коледжу*
*Київського університету імені Бориса Грінченка*
*rnastyar@gmail.com*

# ОПЕРНЕ МИСТЕЦТВО ПЕТЕРБУРГА 60–70 РОКІВ XIX СТОЛІТТЯ ЯК ФАКТОР ТВОРЧОГО РОЗВИТКУ В.В. ПУХАЛЬСЬКОГО
## (на матеріалі мемуарної спадщини митця)

**Мета роботи.** Дослідження пов'язане з розглядом особливостей сприйняття В.В. Пухальським оперних вистав у театрах Петербурга, висвітлених у його спогадах, та аналізом їх впливу на творче самоздійснення музиканта. Такий дослідницький ракурс допомагає охарактеризувати В.В. Пухальського як емоційного, зацікавленого оперного глядача й музичного критика, здатного дати власне оціночне судження, швидко реагувати на музичні події, демонструючи блискуче знання контексту. **Методологія** дослідження полягає у використані біографічного методу і методу культурологічного коментаря. Зазначений методологічний підхід дозволяє піддати аналізу маловідомі факти творчої біографії В. В. Пухальського, додати їм актуального звучання, розгортаючи те культурне тло, на якому інтенсивно розвивалися вроджені здібності митця. **Наукова новизна.** Звернення до мемуарної спадщини В. В. Пухальського дозволило усвідомити масштабність впливу оперного мистецтва Петербурга на музиканта-початківця, прослідкувати формування його музичного мислення. Висвітлені у мемуарах естетичні переживання В. В. Пухальського в дитячо-юнацькому віці вперше пов'язуються з аналізом причин його творчого самопізнання як піаніста, педагога, композитора, культуртрегера, фундатора вищої музичної освіти в Україні. **Висновки.** Через призму рефлексій В. В. Пухальського створено соціально-культурне обличчя театрального Петербурга. Театр виступає не тільки як видовище, але і як сфера естетичного збагачення. У

© Романенко А. Р., 2016

Петербурзі В.В. Пухальський з головою поринув в оперне життя. Креативне середовище північної столиці сприяло творчій самореалізації засновника Київської фортепіанної школи.

*Ключові слова:* оперне мистецтво, Великий Кам'яний та Маріїнський оперні театри Петербурга, соціально-культурний статус опери, театр як сфера естетичного збагачення, процес творчої самореалізації, музична критика.

***Романенко Анастасия Романовна**, соискатель кафедры теории и истории культуры Национальной музыкальной академии Украины им. П. И. Чайковского, преподаватель музыки Университетского колледжа Киевского университета имени Бориса Гринченко*

**Оперное искусство Петербурга 60–70 годов XIX столетия как фактор творческого развития В.В. Пухальского (на материале мемуарного наследия музыканта)**

**Цель работы.** Исследование связано с рассмотрением особенностей восприятия В. В. Пухальским оперных спектаклей в театрах Петербурга, освещенных в его воспоминаниях, и анализом их влияния на творческое самоосуществление музыканта. Такой исследовательский ракурс помогает охарактеризовать В.В. Пухальского как эмоционального, заинтересованного оперного зрителя и музыкального критика, способного дать собственное оценочное суждение, быстро реагировать на музыкальные события, демонстрируя блестящее знание контекста. **Методология** исследования заключается в использовани биографического метода и метода культурологического комментария. Указанный методологический подход позволяет подвергнуть анализу малоизвестные факты творческой биографии В.В. Пухальского, придать им актуальное звучание, разворачивая тот культурный фон, на котором интенсивно развивались врожденные способности музыканта. **Научная новизна.** Обращение к мемуарному наследию В. В. Пухальского позволило осознать масштабность влияния оперного искусства Петербурга на начинающего музыканта, проследить формирование его музыкального мышления. Освещенные в мемуарах эстетические переживания В. В. Пухальского в детско-юношеском возрасте впервые связываются с анализом причин его творческого самопознания как пианиста, педагога, композитора, культуртрегера, основателя высшего музыкального образования в Украине. **Выводы.** Через призму рефлексий В. В. Пухальского создан социально-культурный облик театрального Петербурга. Театр выступает не только как зрелище, но и как сфера эстетического обогащения. В Петербурге В. В. Пухальский с головой погрузился в оперную жизнь. Креативная среда северной столицы способствовала творческой самореализации основателя Киевской фортепианной школы.

*Ключевые слова:* оперное искусство, Большой Каменный и Мариинский оперные театры Петербурга, социально-культурный статус оперы, театр как сфера эстетического обогащения, процесс творческой самореализации, музыкальная критика.

***Romanenko Anastasiia,*** PhD-candidate of the Theory and History of Culture chair, Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine, music teacher at University College of Borys Grinchenko Kyiv University

**The art of opera of st. Petersburg in 60–70 years of XIX century as a factor of V.V. Pukhalsky's creative development (on the material of memoir heritage of the musician)**

**Purpose of Article.** Our research concerns the consideration of the peculiarities of perception by V.V. Pukhalsky of the opera performances in the St. Petersburg's theatres, highlighted in his memoirs, and the analysis of their influence on the creative self-fulfillment of the musician. This research perspective helps to characterize V.V. Pukhalsky as the emotional, interested in the art of opera spectator and the music critic, who is able to give proper evaluative judgement and to respond quickly to musical events, demonstrating brilliant knowledge of the context. **Methodology.** The research methodology consists in applying the biographical method and the method of culturelogical commentary. The above-mentioned methodological approach allows us to analyse the little known facts of V.V. Pukhalsky creative biography and to show their actuality. **Scientific novelty.** The using of the memoir heritage of V.V. Pukhalsky allowed the author to realize the scale of influence of the St. Petersburg opera on the musician-beginner, to trace the formation of his musical thinking. The aesthetic experiences within children and youth age, highlighted in memoirs by V.V. Pukhalsky, for the first time, are associated with the analysis of the causes of his creative self-knowledge as a pianist, a teacher, a composer, a culturtraeger, a founder of higher music education in Ukraine. **Conclusions.** Through the prism of V.V. Pukhalsky's reflections, the author highlight the socio-cultural face of theatrical St. Petersburg. Theatre is not only a show, but it is a sphere of aesthetic enrichment. In St. Petersburg V.V. Pukhalsky plunged in opera life. The artistical environment of the northern capital contributed to creative self-realisation of the founder of Kyiv piano school.

*Keywords:* art of opera, St. Petersburg's Big Stone and Mariinsky Theatres, the socio-cultural status of opera, the theatre as a sphere of aesthetical enrichment, creative self-realization process, music criticism.

У сучасній вітчизняній гуманітаристиці досить актуальною є тенденція перегляду та розширення культурних контекстів у дослідженні життєтворчості відомих представників культури.

З ім'ям Володимира В'ячеславовича Пухальського (1848–1933), витонченого піаніста, неперевершенного педагога, унікального носія культурних традицій, композитора, музичного критика, фундатора вищої музичної освіти в Україні, пов'язані створення Київської фортепіанної школи та ціла епоха в історії фортепіанного виконавства і педагогіки.

Природа особистості вимагає від дослідника усвідомити, яким чином ця окрема особистість, її життєвий шлях, динаміка соціальних ролей вписуються в історичний та культурний контекст. Крім того, як влучно зауважує літературознавець, культуролог та семіотик Ю.М. Лотман, щоб осягнути особистіть, необхідно зрозуміти, що історія «проходить через Дім людини, через її приватне життя», не «титули, ордени», а «самостояння людини» перетворює її на історичну індивідуальність [1].

У своїх мемуарах «Записки про моє життя» [2; 3; 4] людина з феноменальною пам'яттю, рідкісною спостережливістю і гострим розумом В.В. Пухальський достовірно відобразив як об'єктивні (епоха середини XIX століття в музичному та побутовому аспектах), так і суб'єктивні фактори (сім'я, виховання, освіта, події в житті), що розкривають особистість музиканта і композитора, його світовідчуття, творчу лабораторію. Зі спогадів В.В. Пухальського ми дізнаємося про його тринадцятирічне перебування в Петербурзі (1863–1876). Ці роки – знакові для Володимира В'ячеславовича, адже саме в цей період, захопившись високою духовною культурою Петербурга, він остаточно вирішує стати професійним музикантом. При вивченні цього періоду життєтворчості митця ми будемо застосовувати біографічний метод, а також досвід культурологічного коментаря [5].

В «Записках» В.В. Пухальський висвітлює таке соціально-культурне явище суспільства як опера, що, охопивши сюжети історії, культури, побуту, психологію національного характеру, стала в середині XIX століття провідним жанром музичного мистецтва Петербурга. Театр в цей період не тільки видовище, він виступає як сфера естетичного збагачення, сприяє творчій самореалізації особистості.

Відтак, мета статті – розглянути особливості сприйняття В.В. Пухальським оперних вистав у театрах Петербурга, висвітлених у його мемуарній спадщині, та проаналізувати їх вплив на творче самоздійснення музиканта.

Виклад основного матеріалу. З театром Володимир В'ячеславович був знайомий ще з дитинства. У Мінську, де народився, він відвідував Міський театр. В 1852 році на сцені цього театру була поставлена перша білоруська комедійна опера «Селянка» на музику С. Монюшка і К. Кжижановського[1], лібрето В. Дуніна-Марцинкевича [6]. На сцені театру в основному ставилися драми та комедії. Театр мав постійну трупу. «Актори повинні були вміти грати двома мовами: російською та польською. Репертуар був обширним. Російською мовою ставилися п'єси: "Ревізор", "Лихо з розуму" та інші твори сучасних авторів», – пригадує В.В. Пухальський у мемуарах [3, 106]. Крім того, влаштовувались і домашні спектаклі. Разом із другом, актором-початківцем Леошкевичем, Володимир вирішує поставити у себе вдома два водевілі: «Репетиції проходили в моїй кімнаті, дотримуючись тиші, щоб ніхто не дізнався про розподіл ролей... сцену ми влаштували в залі, відокремивши її від публіки завісою зі зшитих простирадл» [3, 105–106]. Читання віршів, акторських монологів, знайомство з літературою – все це захоплювало юного В.В. Пухальського.

У червні 1863 року п'ятнадцятирічний Володимир разом із матір'ю залишили Мінськ і переїхали до Петербурга, де батько отримав місце доглядача артилерійських казарм. Протягом тринадцяти років проживання В.В. Пухальського в Петербурзі головні музичні події північної столиці були зосереджені навколо двох провідних центрів: «Великого театру, де ставилися італійські опери і балети, та розташованого візаві Маріїнського театру, де йшла російська опера» [3, 147]. В.В. Пухальский потрапив у вир петербурзького музичного життя в той час, коли петербуржці, віддаючи перевагу європейській музиці (особливо італійській), стали свідками формування російської національної композиторської школи, прориву російської музики до європейського культурно-мистецького простору.

Напередодні від'їзду до Петербурга, В.В. Пухальский починає старанно стежити за життям столиці, читаючи газету «Сын Отечества». З фейлетону театрально-музичного критика М.Я. Раппапорта (1824–1884) він дізнається, що дехто О. М. Сєров написав оперу «Юдита (рос. Юдифь)», яка «була поставлена на сцені Маріїнського театру й пройшла з величезним успіхом, сповнена всіляких достоїнств» [3, 130]. У спогадах В.В. Пухальський зізнається, що, не маючи жодного уявлення про тогочасну російську музику та про композиторів М. . Глінку, О. С. Даргомижського й інших, він вважав повідомлений факт за щось «дивовижне, неймовірне і непередбачене, уявляючи в простоті душі, що тільки одні італійці відзначені даром писати опери» [3, 130].

У Петербурзі В. В. Пухальский спілкувався з синами генерал-майора Н.І. Кайгородова, палкими любителями музики Нестором і Дмитром; Р. Скібицьким, знайомим ще з Мінська, з котрим разом відвідували петербурзькі театри, зі студентом професора Петербурзької консерваторії О. Дрейшока (клас фортепіано) Н. Н. Єленковським, який згодом був запрошений давати уроки музики дванадцятирічному О. К. Глазунову, та ін.

Першим познайомив В. В. Пухальського з оперною творчістю М. І. Глінки Дмитро Кайгородов, котрий пізніше брав уроки фортепіанної гри у професора Петербурзької консерваторії Ф.Ф. Чер-

ні, викладача загального фортепіано: «симпатичний і талановитий юнак, жваво грав на фортепіано і добре знав твори Глінки, про якого я не мав ніякого поняття. В ту ж мить, він став награвати мені уривки із "Життя за Царя" і "Руслана", від чого я був у захваті» [3, 149].

Глибокої осені 1863 року В. В. Пухальский запропонував Р. Скібицькому побувати в італійській опері. Місця у них були непогані, в галереї п'ятого ярусу, навпроти сцени, по 75 коп. «Йшла популярна опера "La forza del destino (Сила долі)", написана маестро Джузеппе Верді для Петербурга, на замовлення Государя, і ставилася на нашій сцені під керівництвом самого автора», – згадує В. В. Пухальський свій перший візит до Петербурзького Великого Кам'яного театру [3, 168].

Слід зазначити, що в кінці XVIII століття імператриця Катерина II, бажаючи вразити Європу розкішною театральною спорудою, не пошкодувала коштів на величну, подібну до класичних храмів Стародавньої Греції, будівлю Великого Кам'яного театру (1783), який став першим музичним театром в Росії [7]. Перед будівлею утворилася нова площа – Театральна. Цей театр горів двічі: у 1811 та 1890 роках. При останній реконструкції у 1891–1896 роках будівлю театру було повністю перебудовано. Використали тільки фундамент та стіни старої споруди, все інше було зроблено заново. Реконструйовану будівлю передали першому в Росії вищому музичному навчальному закладу – Петербурзькій консерваторії.

Великий Кам'яний театр вражав уяву розмірами, вишуканою архітектурою, сценою, обладнаною за останнім словом тодішньої театральної техніки. Надзвичайну велич цього театру відчув і В. В. Пухальский під час свого першого візиту: «Пишність внутрішньої розкоші Великого театру зачарувала мене… Простора глядацька зала, вся біла, з яскраво-червоними оксамитовими бар'єрами лож і такого ж кольору оксамитовими сидіннями крісел, освітлювалася величезною газовою люстрою, що складалася з неймовірної кількості скляних намистин, які виблискували немов діаманти. Люстра була зроблена на знаменитій венеціанській скляній фабриці... Великі зали фойє з прекрасними буфетами, широкі коридори з добре влаштованими вішалками для верхнього одягу, відсутність будь-яких тупиків, де можна було б заплутатися, шукаючи виходу, все свідчило про надзвичайний талант архітектора» [3, 168–169].

У театрі за кріслами останнього ярусу під дахом існувало спеціальне приміщення для найдешевших місць, так звана «коробка» (5 рядів лавок по дев'ять місць, вартість квитка 25 коп.): «Заходячи до коробки, відвідувач брав із собою пальто або шубу, які клалися на підставку під сидіння, для уникнення оплати (гривенника за збереження), що не відповідало вартості місця. Спека і задуха в коробці були неймовірні. Люстра, що звисала зі стелі, загороджувала всю середину сцени... Із третьої, четвертої та п'ятої лавок нічого не було видно; там відвідувачі театру могли лише слухати музику, закривши очі» [3, 169–170]. Ці місця користувалися популярністю серед студентів, юнкерів, гімназистів, чиновників та інших відчайдушних любителів музики.

Зайнявши зі Р. Скібицьким свої місця, Володимир зацікавився оркестром театру, який викликав у нього великий подив: 46 струнних інструментів; 20 інструментів, що входили до дерев'яної духової, мідної духової та ударної груп; 6 контрабасів. В. В. Пухальський з острахом думав, що ж буде далі, коли всі ці інструменти (72 одиниці) одночасно заграють? Згадався виступ оркестру А. Сакса, який він у віці чотирьох-п'яти років слухав у Сокольниках в Москві. Тоді малого хлопця налякав нечуваний тріск та гуркіт духового оркестру: «Вся батарея яничарської музики… вдарила в мою бідну голову і намагалася оглушити й збентежити мене. Я підскочив з місця і, нажаханий, зчинив крик та плач, вимагаючи відвести мене додому» [3, 11–12]. Всупереч очікуванням, В. В. Пухальський почув витончене та елегантне виконання увертюри оркестром під орудою О. Ш. Віанезі, в майбутньому капельмейстера паризької Великої опери: «гармонійний шепіт скрипок, який немов вітерець пронісся в лісі й заворушив листочки… Краса й заокругленість сили звучання оркестру на форте… Чудовий оркестр» [3, 170–171].

Співаки не поступалися оркестру своєю віртуозністю, прекрасними голосами та акторською грою (партію Леонори виконувала К. Барбо), а балет, який був новим для В. В. Пухальського видом мистецтва, взагалі переніс його в «країну мрій» (танцювала солістка Кошева з кордебалетом). Постановка опери «Сила долі» також виявилася вдалою. Особливо Володимира вразила одна з картин опери, в якій сцена була розсунута на всю глибочінь, зображуючи широке поле, на якому зупинилося відпочити іспанське військо – лицарі в повних обладунках: «Блиск лат, шоломів, зброї, при величезній кількості людей, – все це представляло рідкісне видовище» [3, 171].

З тих пір В. В. Пухальський став завзятим шанувальником опери, вважаючи її «найбільш досконалим видом музичних насолод, що дарує найрізноманітніші враження» [3, 171–172]. З усіх прослуханих опер у Великому театрі він відзначає оперу «Геркуланум (Кінець світу)» французького композитора Ф. Давида, основними перевагами музики якого були мелодійність і соковита оркестро-

вка (її високо цінував Г. Берліоз). У центрі сюжету опери – протистояння язичництва та християнства; покаранням за конфронтацію стає виверження вулкана Везувій, в результаті чого гине розташоване біля підніжжя вулкана місто Геркуланум. «Величезне враження справило на мене виконання арії співачкою-контральто З. Требеллі: голос її віддавався в моїх грудях, немов молот, коли вона брала низькі ноти. Декорація виверження Везувія, падіння будинків і людей були надзвичайно реалістичні», – пише в «Записках» В. В. Пухальский [3, 173].

В опері Дж. Россіні «Отелло, венеціанський мавр» Володимир із захопленням слідкував за виконавцем головної партії Е. Тамберліком. Співак зображав мавра не як середньовічного лицаря, котрий в момент катастрофи несподівано перетворювався на кровожерливого звіра, а по-новому інтерпретував цей образ. Венеціанський мавр, звеличений обставинами, був поставлений на чолі венеціанського війська, але глибоко в душі в нього причаїлися і надмірна недовірливість, і неприборкана суворість. В критичний момент він скидає з себе личину «гідності» і віддається дикій та жорстокій пристрасті.

Е. Тамберлік володів голосом величезного діапазону з блискучим верхнім регістром; голосом, придатним для вираження сильних почуттів та глибоко драматичних сцен; голосом гучним, красивого, теплого тембру, схильним до надмірної вібрації, особливо на форте: «І ось в сцені ревнощів, коли Отелло не володіє собою і збирається задушити Дездемону, Тамберлік гуркоче, неначе лев, видаючи рулади і носячись по сцені, потім кидається до рампи і бере високий до-дієз (другої октави) з такою силою, що всім стає страшно, тільки б не розірвалося що-небудь в грудях у співака. Цей приголомшливий ефект, позбавлений естетичності, справив на мене неприємне враження» [3, 174].

У 1869 році італійська опера Петербурга збагатилася новою співачкою Аделіною Патті, яка «започаткувала епоху в техніці співу, як Ліст і Паганіні в техніці фортепіано та скрипки» та «мала феноменальний діапазон голосу (мі третьої октави вона брала легко), голосу без найменшої вади і притому добре поставленого самою природою» [4, 113]. А. Патті була запрошена на 20 вистав, 2 виходи на тиждень, за гонорар в сорок тисяч руб., на сезон в 10 тижнів. Перший вихід улюблена вокалістка Дж. Верді «Divas La Patti» розпочала оперою Дж. Россіні «Севільський цирульник».

У той час склад опери був першокласний: soprano – Аделіна Патті, Кароліна Барбо, Пауліна Лукка, Фіоресті; mezzo-soprano – Зелія Требеллі-Беттіні; tenore – Енріко Тамберлік та Енріко Кальцоларі; baritono – Франческо Граціані, basso – Камілло Еверарді[2], Фердинанд Мео та Анжеліні.

Ставши відчайдушним театралом, В. В. Пухальський намагався якомога частіше відвідувати вистави не тільки італійської опери, але й російської, що ставилася на сцені недавно відкритого Маріїнського театру (1860), названого так на честь дружини Олександра II імператриці Марії Олександрівни. Театр славився як своїми співаками, так і оркестром під орудою капельмейстера К. М. Лядова, з 1862 професора Петербурзької консерваторії з теоретичних предметів, батька майбутнього композитора А. К. Лядова, майстра музичної мініатюри. «Маріїнський театр виявився таким же красивим, як і Великий, із подібною газовою люстрою, із кріслами та бар'єрами лож, оббитими блакитним оксамитом, але без коробки. Акустика в ньому не була настільки гарною як в італійській опері, але все ж пристойною. Склад оркестру був таким же багаточисельним і таким же чудовим», – зазначає В. В. Пухальский [3, 172–173].

У складі трупи Маріїнського театру були видатні співаки: soprano – Валентина Біанкі-Фабіан (1867–1869 – солістка Київської опери), Юлія Платонова, Аделаїда Бюдель-Адамі, Ж. Михайловська; mezzo-soprano – Дар'я Леонова, Ольга Шредер-Направник; tenore – Федір Нікольський, Йосип Сєтов (справжнє прізвище – Сетгофер, 1874–1893 – мав власну антрепризу в Києві, де ставилися опери та оперети), Василь Васильєв (виступав під псевлонімом Васильєв 2-й), Павло Булахов; baritono – Геннадій Кондратьєв; basso – Йосип Петров (один із засновників російської вокально-сценічної школи, перший виконавець партій І. Сусаніна і Руслана в операх М. Глінки), Володимир Васильєв (Васильєв 1-й, якого особисто знав В. Пухальський, зустрічався з ним у костелі св. Станіслава, що знаходиться поблизу Маріїнського театру, на влаштовуваних церковним органістом Ковалевським зібраннях).

Згодом до трупи були запрошені: soprano – Каміла Броні-Ящинська, mezzo-soprano – Єлизавета Лавровська (свої романси їй присвячували П. Чайковський, С. Рахманінов, С. Танєєв), Марія Каменська (співачці присвячували романси П. Чайковський, М. Римський-Корсаков, О. Глазунов, Ц. Кюї); tenore – Федір Комісаржевський (один романс йому присвятив П. Чайковський); baritono – Богомир Корсов (справжнє прізвище – Герінг), Іван Мельников, Михайло Саріотті (справжнє прізвище – Сироткін), Йосип Палечек.

Відзначимо, що в Петербурзі сім'я Пухальських спочатку жила в артилерійських казармах на відстані 6 верст (6,4 км) від Театральної площі. Діставатися до театрів було довго і важко. Після отримання батьком В. В. Пухальського, В'ячеславом Павловичем, місця доглядача кінно-гвардійських казарм сім'я, переїхавши на другий берег Неви, опинилася в самому центрі кипучого столичного життя, до того ж стала жити поблизу двох величних театрів.

В описуваний час на Маріїнській сцені ставилися чотири російські опери: «Аскольдова могила» О. Верстовського, «Русалка» О. Даргомижського, «Життя за царя» та «Руслан і Людмила» М. Глінки.

Прослухавши оперу М. Глінки «Життя за царя» юний В. В. Пухальский остаточно утвердився в думці про зародження нової епохи в російській оперній музиці, епохи Глінки: «... що за дивовижна музика, що за прекрасна оркестровка. Кожен музичний інструмент демонструє свої кращі якості, маючи цілком осмислену і завершену партію... Музика геніального Глінки для мене – новий світ звуків» [3, 205–206]. Що ж стосується опери «Руслан і Людмила», Володимиру сподобалися увертюра і перша дія зі знаменитим каноном після викрадення Людмили Чорномором. Проте в подальшому, як відмічає В. В. Пухальський, опера представляє собою ряд самостійних картин без видимого зв'язку, що псує враження, незважаючи на геніальну музику, і до того ж «не можна співчувати героям казки як живим людям з їхніми бідами і радощами: це розхолоджує глядача» [3, 207]. Обидві опери В. В. Пухальский називає історичними зернами, з яких згодом визріло все оперне мистецтво в Східній Європі.

Оперу О. Верстовського «Аскольдова могила», пересипану серед співу розмовами (побудовану на розмовних діалогах), В. В. Пухальський сприйняв як симпатичну іграшку з характерним народним музичним колоритом. Він вважав, що саме опера О. Верстовського «Аскольдова могила» дала М. Глінці впевненість у можливості створити національну російську оперу.

Незважаючи на багато вдалих епізодів, опера «Русалка» О. Даргомижського здалася В. В. Пухальському розтягнутою, монотонною і нудною. Сподобалися лише сцени в підводному царстві Русалок. «Опера була прийнята публікою без особливого захвату. Автору випало на долю те, що французи висловлюють словами succes d'estime (прояв пошани). Він був викликаний публікою "на біс" всього один раз», – згадує В. В. Пухальський [4, 1].

Юний музикант вирішив не пропускати вистав до тих пір, поки не засвоїть кожну оперу до найдрібніших подробиць: «мені вкрай пощастило по відношенню до купівлі квитків, так як я сподобався обом касирам як Великого, так і Маріїнського театрів. Особи ці запропонували мені не продавати моїх місць до дня вистави, у Великому в коробці – місце № 1 (25 коп.) та в Маріїнському – в галереї (75 коп.)» [4, 1]. Таким чином, Володимир ніби отримав абонемент і міг потрапляти до театрів на будь-яку виставу та на будь-яке найбільш зручне місце, якщо б надумався придбати дорожчий квиток.

Відвідуючи оперні театри, В. В. Пухальський проводив певну підготовчу роботу: «Я мав звичку купувати повне лібрето для попереднього його вивчення, що значно полегшувало процес запам'ятовування самої музики» [4, 17].

Взимку 1866 року в Петербурзі в Маріїнському театрі поставили нову оперу О. Сєрова «Рогнеда». У день вистави друг В. В. Пухальського Д. Н. Кайгородов попросив вісімнадцятирічного Володимира записати для нього музику головних моментів опери на слух. Наступного дня після прем'єри В. В. Пухальський по пам'яті записав увертюру, частину другої картини з хорами язичників, танець скоморохів, арію Руальда, арію Ізяслава «Матінка княгиня», варязьку пісню Рогнеди «Застогнало синє море», фрагменти полювання, а також танець дівчат. Записана музика була вручена другові. Відтворені номери «Рогнеди» виявилися дуже близькими до оригіналу, про що через багато років повідомив Володимиру сам Д. Н. Кайгородов. Це свідчить не тільки про надзвичайну пам'ять, а й про високий рівень музичних здібностей В. В. Пухальського, їх значний розвиток в результаті самовдосконалення.

В. В. Пухальский докладно зупиняється в «Записках» на прем'єрі опери «Рогнеда» О. М. Сєрова та на оперному спектаклі, на якому був присутній сам Государ. Опера мала успіх і навіть поява на сцені Св. Володимира під іменем Красне Сонечко (зарахованих до лику святих заборонялося представляти на сцені) не змогла негативно вплинути на її подальшу долю, імператор особисто схвалив оперу.

Про «Рогнеду» Володимир В'ячеславович відгукується дещо з гумором. Опера була піддана злісній критиці з боку «Могутньої купки». Сатиричний журнал «Іскра» помістив на неї ряд карикатур. Капельмейстер Й. Реш створив кадриль за мотивами «Рогнеди». Своє безпосереднє, живе враження від цієї опери під час прем'єри висловлює і В. В. Пухальський: «подібної музики я ще не чув (Вагнера ще не ставили)... я не витримаю і помру в III акті від виснаження сил» [4, 17–18]. Справа в тому, що музика перших двох актів, як зазначає Володимир В'ячеславович, була пересипана речитативами, наповненими дисонансами, що змушувало слухача напружуватися для збереження уваги. «Словом – успіх був феєричний», – резюмує музикант [4, 19].

Зображення торжества православ'я привело до офіційного визнання опери Олександром II, він підтримав О. Сєрова і призначив йому пенсію в тисячу рублів. Поява опери «Рогнеда», подібно до появи опери «Життя за Царя», розглядалася як зародження чогось нового в російському мистецтві; в її успіху вбачали початок падіння панування італійської опери в Петербурзі.

У березні 1867 року в Маріїнському театрі було оголошено прем'єру опери Ц. Кюї «Вільям Ратклiф». Музика опери навіяна творчістю Р. Шумана, про що В. В. Пухальский зауважує у своїх мемуарах: «Перший хор на початку першої дії опери мені сподобався, але музика здалася знайомою і не оригінальною. Я одразу відчув повне наслідування Шуману, і до такої міри, що Шуман сам не зміг би краще скопіювати самого себе, ніж це зробив Кюї» [4, 84]. Вкрай заплутане лібрето, велика кількість монологів, необхідних для пояснення сюжету, зробили твір малосценічним і нестерпно нудним. Музика опери здалася Володимиру надуманою, млявою, без контрастів та сміливості творчої фантазії. Оркестровка партитури «Ратклiфа» теж не була на висоті: «складалося враження, ніби оркестр весь час грав у повному складі, до того ж втручання двох арф, без потреби і ефекту, набридало слухачеві своїм специфічним тембром та завдавало мені прикрості» [4, 84–85]. Вже на другій виставі публіки було мало, а після третього разу оперу зняли з репертуару. Варто відзначити, що Володимир В'ячеславович надзвичайно скрупульозно аналізує оперу саме Ц. Кюї. Можливо причиною цього було невдале звернення до Ц. Кюї його батька з проханням допомогти синові в підготовці до вступу в Петербурзьке інженерне училище. Композитор і викладач фортифікації Ц. Кюї погодився підготувати юнака до конкурсного іспиту за гонорар в 300 руб., але таких грошей у сім'ї Пухальських, що недавно переїхала з Мінська до Петербурга, не було.

Наукова новизна. Звернення до мемуарної спадщини митця дозволило вперше усвідомити масштабність впливу оперного мистецтва Петербурга на музиканта-початківця. Завдяки осягненню В. В. Пухальським оперного мистецтва відбувалося формування його музичного мислення, навичок сприйняття та аналізу музичних творів; набуття знань про закономірності будови музичної форми, специфіку музичної мови, засоби музичної виразності та техніку оперного співу.

Протягом тринадцятирічного перебування у Петербурзі юний Володимир слухав наступні опери: «Геркуланум» Ф. Давида, «Лукреція Борджіа» Г. Доніцетті, «Севільський цирульник» Дж. Россіні, «Отелло, венеціанський мавр» Дж. Россіні, «Фауст» Ш. Гуно, «Пророк» Дж. Мейербера, «Пуритани» В. Белліні, «Роберт-Диявол» Дж. Мейербера, «Алессандро Страделла» Ф. Флотова, «Лючія ді Ламмермур» Г. Доніцетті, «Німа з Портічі (Фенелла)» Д. Обера, «Аскольдова могила» О. Верстовського, «Життя за царя» М. Глінки, «Руслан і Людмила» М. Глінки, «Русалка» О. Даргомижського, «Наташа, або Волзькі розбійники» К. Вільбоа, «Рогнеда» О. Сєрова, «Вільям Ратклiф» Ц. Кюї та ін.

Варто зауважити, що Петербурзькі театри дійсно славилися на всю Європу тривалими контрактами і чималими гонорарами, які платилися європейським гастролерам. Російська імперія прагнула стати в один ряд із західноєвропейськими державами, а тому не скупилася запрошувати європейських діячів культури, а ті регулярно прибували на заробітки, часом стаючи підданими Російської імперії.

Творча взаємодія «свого» і «чужого» викликає особливий інтерес як фактор, що впливає на художній феномен «російської європейськості» і російського оперного музичного мистецтва в цілому. Кожен представник багатонаціонального складу оперних труп, які працювали в Петербурзьких операх, був носієм тих чи інших європейських оперних традицій, так чи інакше пристосованих до російського музично-сценічного контексту.

Сприйняття публікою театральних постановок набувало все більш критичного і осмисленого характеру, її увага акцентувалася на майстерності видатних артистів, таланті композитора. Театр виховував естетичні смаки слухача, демонстрував високі зразки музичної культури.

Висновки. Отже, розвиток професійних навичок В. В. Пухальського відбувався на тлі процесу національного самоствердження російської опери. Цю думку він неодноразово висловлює у власних мемуарах. З раннього віку В. В. Пухальському прищеплювалася любов до музики, співу, театру. Він прагнув стати професійним музикантом. Відчуваючи відсутність систематичної музичної освіти, Володимир В'ячеславович заповнював цю прогалину всіма доступними йому способами. У Петербурзі В. В. Пухальський з головою поринув в оперне життя. Креативне середовище столиці позитивно вплинуло на інтенсивність розкриття його вроджених здібностей.

***Примітки***

[1] До речі, ці музиканти певним чином ввійшли в життя В.В. Пухальського. Композитор С. Монюшко, прослухавши гру на фортепіано дев'ятирічного Володимира, відмітив його музичні здібності і побачив в ньому майбутнього артиста, а у скрипаля К. Кжижановського, який вважався кращим вчителем у Мінську, В.В. Пухальський мав намір брати приватні уроки музики, але відмовився, оскільки його послуги були втричі дорожчими за уроки інших вчителів.

[2] Знаний європейський маестро К. Еверарді, бельгієць за походженням, у подальшому став одним із засновників російської вокальної школи, його учні виховали, в свою чергу, плеяду відомих учнів-вокалістів, які теж стали педагогами нових поколінь співаків. З 1888 року деякий час він викладав у Київському музичному училищі за запрошенням В. В. Пухальського, який тоді був директором училища.

***Література***

1. Лотман Ю. М. Беседы о русской культуре. Быт и традиции русского дворянства (XVIII – начало XIX века). – Санкт-Петербург: Искусство – СПб, 1994. – 758 с.
2. Отрывки из воспоминаний: Пухальский В.В. Записки о моей жизни. Со «Вступительной статьей» А.А. Альшванга и «От редактора» Г. М. Когана. – Государственный Дом-музей П.И. Чайковского, Клин (ГДМЧ, ДМ3, № 75/2).
3. Пухальский В. В. Записки о моей жизни. Рукопись / В. В. Пухальский. – Государственный Дом-музей П.И. Чайковского, Клин (ГДМЧ, ДМ3, № 40).
4. Пухальский В. В. Записки о моей жизни. Рукопись (продолжение) / В. В. Пухальский. – Государственный Дом-музей П.И. Чайковского, Клин (ГДМЧ, ДМ3, № 40).
5. Тышко С. В., Мамаев С.Г. Странствия Глинки. Комментарий к «Запискам»: в 4 ч. / С. В. Тышко, С.Г. Мамаев. – Часть I: Украина. – К.: Задруга, 2000. – 221 с.
6. Городской театр [Электронный ресурс]: сайт В. Г. Воложинского. – Минск: Минск старый и новый. – Режим доступа: http://minsk-old-new.com/minsk-2962.htm (20.07.2016).
7. История театра оперы и балета консерватории [Электронный ресурс]: сайт – Санкт-Петербург: Санкт-Петербургская государственная консерватория имени Н. А. Римского-Корсакова. – Режим доступа: http://www.conservatory.ru/node/207 (20.07.2016).

***References***

1. Lotman, Yu.M. (1994). Talks about Russian culture. Life style and traditions of Russian notables (XVIII – early XIX century). Sankt-Peterburg: Iskusstvo [in Russian].
2. Kogan, G.M. (Ed.). Fragments of the memories: V.V.Pukhalskiy. Notes about my life. Gosudarstvennyy Dom-muzey P.I. Chaykovskogo, Klin (GDMCh, DM3, № 75/2) [in Russian].
3. Pukhalskiy, V.V. Notes about my life. Manuscript. Gosudarstvennyy Dom-muzey P.I. Chaykovskogo, Klin (GDMCh, DM3, № 40) [in Russian].
4. Pukhalskiy, V.V. Notes about my life. Manuscript (continuation). Gosudarstvennyy Dom-muzey P.I. Chaykovskogo, Klin (GDMCh, DM3, № 40) [in Russian].
5. Tyshko, S.V., & Mamaev, S.G. (2000). Trips of Glinka. Comments to «Notes». Part I: Ukraina. Kyiv: Zadruga [in Russian].
6. Site of V.G. Volozhinsky. Minsk: Minsk old and new. (20.07.2016). Town theatre. Retrieved from http://minsk-old-new.com/minsk-2962.htm [in Russian].
7. Site. Sanct-Peterburg: Sankt-Peterburg State Conservatory after N.A. Rimskyi-Korsakov. (20.07.2016). History of the Opera and Ballet Theatre Conservatory. Retrieved from http://www.conservatory.ru/node/207 [in Russian].

УДК 792.97:056.26

***Соболєвська Світлана Олександрівна,***
*аспірант кафедри культурології та*
*культурно-мистецьких проектів Національної академії*
*керівних кадрів культури і мистецтв*
*lanas2930@yandex.ua*

# АМАТОРСЬКИЙ ТЕАТР ЛЯЛЬОК У ТВОРЧІЙ САМОРЕАЛІЗАЦІЇ ДІТЕЙ З ОБМЕЖЕНИМИ МОЖЛИВОСТЯМИ

**Мета роботи** – розгляд питання формування культури особистості, здатної до креативної та творчої роботи за допомогою аматорського театру ляльок. Враховуючи потенційні можливості дітей та особливості вихованців на прикладі театру-студії «Казкарик» Житомирської загальноосвітньої школи-інтернату №1 для дітей з вадами зору, окреслено особливості різнобічного розвитку дітей з обмеженими можливостями засобами театру ляльок. **Методологія дослідження** полягає в застосуванні методу синтезу виховання і гри у аматорському театрі ляльок, методу спостереження за формуванням особистості обдарованої дитини з обмеженими можливостями. **Наукова новизна роботи** визначається важливістю культурної творчості у роботі з дітьми, що мають вади здоров'я. Зокрема, використанням у аматорському театрі ляльок різноманітних театральних прийомів, які допоможуть дітям з обмеженими можливостями адаптуватись до оточуючого світу, розкрити потенціал особистості. **Висновки.** Засобами театрального мистецтва для дітей створюється особли-

© Соболєвська С. О., 2016