

УДК 792.5:78.071.1Пуччіні(450):782.7:784(045)
DOI: 10.31318/2522-4190.2025.142.327880

ОСТРОУХОВА Н. В.

Остроухова Наталія Володимирівна — кандидат мистецтвознавства, доцент, професор кафедри загального та спеціалізованого фортепіано Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової (Одеса, Україна).

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-4266-1283>

pchela45@i.ua

©Остроухова Н. В., 2025

ДЖАКОМО ПУЧЧІНІ В ОДЕСЬКІЙ ОПЕРІ: ІСТОРІЯ ТА СУЧАСНІСТЬ

Розглянуто роль і місце опер Джакомо Пуччіні в репертуарі Одеської опери. Досліджено виконання десяти опер Пуччіні, що йшли на одеській сцені протягом 1898–2024 років. Проаналізовано ретроспективу зміни мистецьких поколінь на одеській сцені. Розкрито значення опер Дж. Пуччіні в контексті розвитку жанрово-стильової специфіки репертуару Одеської опери. Наукова новизна дослідження полягає в тому, що вперше створено панорамне спостереження за виконанням опер Дж. Пуччіні, які визначили практичний досвід та мистецькі традиції Одеського оперного театру у виконанні творів веристського та неокласицистського напрямів. В основу дослідження покладено системний підхід як вираження діалектичного методу, що дозволяє поєднати джерелознавчий, історіографічний та аналітичний аспекти музикознавчого дослідження. Справедливе визнання італійської оперної школи історико-стильовою основою європейського оперного мистецтва пояснює глибинні причини домінуючої ролі італійської опери в одеській оперній практиці часів антрепренерства. Але історично склалося так, що у 1926 році українська опера стабільно увійшла до репертуару Одеського державного академічного театру опери та балету і стала його системною жанрово-стильовою основою. Одним із найбільш плідних для творчої практики Одеського національного академічного театру опери та балету є розвиток двох основних жанрово-стильових напрямів одеської оперної практики — італійської романтичної опери (зокрема її крайнього веристсько-експресіоністського вираження) й української романтичної та неоромантичної опери, яка згодом отримала визнання як національна оперна класика.

Ключові слова: веризм, італійський музичний театр, музичний театр Дж. Пуччіні, оперне мистецтво, вокальна інтерпретація, режисерська школа, опера-buffa.

Вступ. Репертуар оперного театру є особливою текстуальною стороною історичної традиції театрального життя, за допомоги якої можна визначити хід та логіку його розвитку як художнього (музичного) феномена. Музика видатного італійського композитора Джакомо Пуччіні (1858–1924) вже понад 125 років є постійною складовою репертуару Одеського оперного театру (як часів антрепризи, так і часів Державної, а зараз — Національної опери), що цілком підтверджує цю тезу. Починаючи з «Богеми» (1898), в Одесі практично постійно виконувалися «Тоска» і «Мадам Баттерфляй» («Чіо-Чіо-Сан»), дещо рідше «Манон Леско». На музиці Дж. Пуччіні виховувалася нова манера виконання, яку опанували митці кількох поколінь. Опрацьовува-

лися художні досягнення — як-от у «Турандот», що майже одночасно (у 2010 та 2011 роках) набула різних постановочних версій.

Свідченням актуальності музики Джакомо Пуччіні для нашого часу та зростання інтересу публіки до неї стала й прем'єра опер «Сестра Анжеліка» та «Джанні Скіккі», що відбулася в Одеському театрі 20 грудня 2024 року в умовах військового стану і викликала небувалий ажіотаж.

Послідовне узагальнення процесу презентації творчості композитора на одеській сцені не набуло до сьогодні повноцінного наукового осмислення, незважаючи на наявність окремих музикознавчих праць. Тож стратегічним завданням цієї статті є постановка проблеми збереження мистецького багатства світового рівня, яким є втілення оперного спадку Джакомо Пуччіні на сцені Одеської опери.

Аналіз публікацій. Проблеми оперознавства і театрознавства, пов'язані з історичними та естетичними основами опери, теоретичними питаннями та аналізом постановочної практики українських та європейських оперних театрів, вивченням художніх текстів як «середовища», завдяки якому автор «народжується та стверджується як художня індивідуальність» [Драч, 2020, с. 53], розглянуто у наукових працях українських музикознавців: Марини Черкашиної-Губаренко [2002; 2010], Юрія Станішевського [2006-а, 2006-б], Олександри Самойленко [2010], Римми Розенберг [2014], Любові Кияновської [2003], Ірини Драч [2020], Сергія Шипа [2023]. Творчості Дж. Пуччіні присвятили дослідження Олена Корчова [2010], Лілія Назар-Шевчук [2023], Ярослав Комарницький [2023] та інші.

Мета дослідження — висвітлити значення опер Джакомо Пуччіні у збагаченні жанрово-стильової палітри репертуару Одеської опери.

Наукова новизна статті полягає в тому, що вперше здійснено панорамний огляд виконання опер Дж. Пуччіні, розкрито діяльнісний досвід та художні традиції Одеського оперного театру у виконанні творів веристського та неокласицистського напрямів.

Методологія дослідження. В основі дослідження — системний підхід як вираження діалектичного методу, що дає змогу поєднати джерелознавчий, історіографічний і аналітичний аспекти музикознавчого дослідження.

Результати дослідження. Джакомо Пуччіні називають останнім видатним італійським композитором межі XIX–XX століть, який повністю присвятив себе оперному жанру. Він — автор дванадцяти опер: «Вілліси» («Le Villi», 1884, Мілан), «Едгар» («Edgar», 1889, Мілан), «Манон Леско» («Manon Lescaut», 1893, Турін), «Борема» («La bohème», 1896, Турін), «Тоска» («Tosca», 1900, Рим, театр Констанці / Teatro Costanzi), «Мадам Баттерфляй» («Madama Butterfly», «Чіо-Чіо-Сан» / «Cio-Cio-San», 1904, Мілан, La Scala; 1904, Бреція, Театр Гранді), «Дівчина із Заходу» («La fanciulla del West», 1910), «Ластівка» («La rondine», 1917, Монте-Карло); триптих одноактних опер: «Плащ» («Il Tabarro»), «Сестра Анджеліка» («Suor Angelica»), «Джанні Скіккі» («Gianni Schicchi»), 1918, Нью-Йорк; «Турандот» («Turandot», 1926, Мілан, театр La Scala, посмертна постановка). В Одесі не виконувалися лише перші дві опери — «Вілліси» й «Едгар». «Ластівка» прозвучала на одеській сцені 2009 року у виконанні Румунського музичного театру.

Композитор вишуканого естетичного смаку, прекрасний мелодист, визначний майстер інструментування, Дж. Пуччіні вміло використовував у своїх партитурах новітні досягнення сучасного йому західноєвропейського симфонізму. За основними творчими устремліннями й характерними рисами стилю він близький до веризму, хоча багато в чому виходить за його межі. В оперній творчості композитора пізнього

періоду, тобто після 1904 року, «спостерігається бурхливе формування нового виражального комплексу модерністської природи» [Корчова, с. 541]. Так, «Джанні Скіккі» є «підсумком його музично-театральних шукань і творчої еволюції, спрямованої від веристських драм до камерної опери початку XX ст.» [Джулай, 2020, с. 17].

Одеські прем'єри опер «Богема» і «Манон Леско» відбулися за часів антрепренера Олександра Іліодоровича Сибірякова (1897–1900). Виконавців він привіз із Мілана, тож склад артистів був неперевершений. У театрі великого значення надавали репертуару і матеріальному забезпеченню вистав. Постійний міський оркестр у складі 40 музикантів під час оперних вистав зазвичай збільшувався на п'ятнадцять осіб, а в симфонічних концертах — досягав 70. У хорі — 60 осіб. Ці роки визначили розквіт антрепризної справи.

Уперше в Одесі нова опера «Богема» на лібрето Луїджі Ілліки (Luigi Illica) і Джузеппе Джакози (Giuseppe Giacosa) на сюжет французького роману Анрі Мюрже (Henri Murger) «Сцени з життя богемі» («Scene della vita di Bohème», 1851) прозвучала 9 січня 1898 року у виконанні Ахілла Матассіні (Рудольф), Максиміліано Поллі (Шонар), Вірджіліо Блазі (Бенуа і Альціндор), Освальдо ді Дженаро (Парпіньоль), Маріо Саммарко (Марсель), Себастьяно Чіротто (Коллен), Емми Лонгі (Мюзетта), Інес Де Фрате (Мімі), Ремондіні (Сержант). Капельмейстер Олександр Бернарді поставив спектакль у нових декораціях художника Олександра Реджіо (Беклемішева) і костюмах роботи міської майстерні. Опера зачарувала публіку романтикою і поезією мансарди.

Наприкінці того ж року, 19 грудня вперше в Одесі виконували «Манон Леско». Основою лібрето стала «Історія кавалера де Гріє і Манон Леско» («Histoire du chevalier des Grieux et de Manon Lescaut», 1731) абата Прево (Antoine François Prévost). Диригував Йосип В'ячеславович Прібік. Критики писали про незвичайну теплоту почуттів, витонченість і оригінальність стилю, характерні для музики композитора. На їхню думку, завдяки Валентині Мендіороз (Valentina Mendioroz) та Джованні Апостоло (Giovanni Apostolo) опера посяде гідне місце в репертуарі трупи.

Значною музичною подією стала прем'єра опери «Тоска» 15 грудня 1900 року у період діяльності антрепренера Миколи Миколайовича Соловцова (1900–1902). В основі лібрето Дж. Джакози й Л. Ілліки — мелодрама Віктор'єна Сарду (Victorien Sardou) «Флорія Тоска» («Floria Tosca», 1887), написана для Сари Бернар. Композитор побачив велику актрису в цій ролі ще 1889 року; вона справила на нього глибоке враження. Газети писали, що успіх одеській прем'єрі забезпечили Валентина Мендіороз (Тоска), Джованні Апостоло (Каварадоссі), Евдженіо Джиральдоні / Eugenio Giraldoni (Скарпія) і диригент Йосип Прібік. Справді, практика доводить, що головним завданням артиста-співака полягає у знаходженні музично-вокальних та сценічних засобів, які б дозволили повніше «втїлити себе у персонажі» (Н. Гребенюк). В. Мендіороз, чуйна й розумна артистка, показала, що має і драматичний талант, і вокальний. Палкий, темпераментний, сповнений експресії Дж. Апостоло був незрівнянний у ролі художника Каварадоссі. Свою найкращу роль — барона Скарпія — Е. Джиральдоні розучив в Італії під керівництвом автора. Режисер Микола Боголюбов згадував, що прекрасна статура співака, його потужний, але м'який, немов звук віолончелі, голос і виразна дикція, підкреслена логічно виправданим жестом, — усе у виконанні Джиральдоні нагадувало незабутні картини великого Тіціана. Дуже ефектними виявилися виписані з Італії декорації. Церковний благовіст передавався за допомогою особливого апарата й ударами в там-там. Постановка опери в Одесі зацікавила публіку й критику, за дворазового повторення вистава дала повні збори.

Запам'ятався одеситам Скарпіа у виконанні Маттіа Баттістіні / Mattia Battistini (1913). Співак презентував свого персонажа своєрідно, не так, як інші. Артист співав художньо й натхненно, що, мабуть, надавало його герою деякої людяності.

Кожен із зазначених творів — досконалий взірець авторського стилю Джакомо Пуччіні. У цих операх найбільш яскраво виявилось художнє кредо композитора. Співчуваючи своїм сценічним героям, композитор створював опери, сповнені великої внутрішньої сили, витонченого психологізму і художньої правдивості.

На відміну від попередніх опер, дія яких відбувалася у Франції і Америці XVIII століття («Манон Леско»), кварталі паризької богемі («Богема»), Риму часів наполеонівських воєн («Тоска»), події наступної опери — «Мадам Баттерфляй» — розвиваються в далекій східній країні (Японії).

Веризм Дж. Пуччіні виявився насамперед у його ставленні до оперного сюжету. Практично кожна його опера має літературну першооснову. Здається, що не такий уже й важливий літературний рівень першоджерела, бо ж по-справжньому цінні насамперед ті почуття й асоціації, які сюжет викликає в композитора. Саме процес катарсису, утілений в історії Мадам Баттерфляй, апелював до його почуттів.

Прообразом Чо-Чо-Сан і джерелом натхнення для створення опери були дві японки. Першу звали Кі-Ху-Сан (Мадам Хризантема), яка «вийшла заміж» у Нагасакі 1885 року за французького капітана й письменника П'єра Лоті (прообраз Пінкертон). Другим джерелом натхнення була Тсуру Янамура, гейша з Нагасакі, яка мала сина від британського торговця. Коли він покинув її, забравши сина, вона спробувала вбити себе. Американський письменник Джон Лютер Лонг (John Luther Long) в журналі «Century Magazine» (1898) опублікував коротку розповідь про цю подію, змінивши ім'я героїні на Чіо-Чіо-Сан. Така незвичайна історія мала миттєвий успіх. Американський драматург Девід Беласко (David Belasco) адаптував її для сцени, на якій і побачив цю п'єсу композитор [Hadfield, 2003-б, р. 14–15]. Дія драми Д. Беласко, що ґрунтується на короткому оповіданні Дж. Л. Лонга, відбувається протягом одного дня. Проте Дж. Пуччіні ніколи не планував перетворити «Мадам Баттерфляй» на одноактну оперу подібно до веристських творів П. Масканьї або Р. Леонкавалло [Hadfield, 2003-а, р. 2–3].

На межі XIX–XX століть екзотика приваблювала західних митців, свідченням чого є романи Джозефа Конрада, картини Поля Гогена, піаністична спроба Клода Дебюссі відтворити звуки гамелану. Дж. Пуччіні під час роботи над оперою «Мадам Баттерфляй» «... майже перетворився на японця, вивчаючи фольклорні мелодії країни та намагаючись відчутти малюнок японської інтонації, досліджуючи звучність, яку пропонує ціла група ударних інструментів. Результатом стала захоплива партитура, у якій вражає постійно мінливе світлотіннєве плетиво місцевих кольорів» [Hadfield, 2003-а, р. 2–3].

Перший двоактний варіант опери «Мадам Баттерфляй» зазнав невдачі прем'єри 17 лютого 1904 року (Мілан, La Scala). Прем'єра другої версії вистави (триактний варіант) відбулася 28 травня 1904 року у Бреції в Театрі Гранді (Teatro Grande di Brescia) під орудою диригента Клеофонте Кампаніні (Cleofonte Campanini). Успіх вистави забезпечила видатна українська співачка Соломія Крушельницька, яка виконала головну роль. «Щоразу, коли нам доведеться слухати в “Мадам Баттерфляй” інших співачок, перед очима одразу виникатиме незабутня постать Крушельницької, а всі інші здаватимуться їй блідою тінню», — писали критики в газеті «Corriere della Sera» [цит. за: Білавич, 2021].

Уперше в Одесі оперу «Мадам Баттерфляй» виконувала італійська трупа Франко Кастеллано (Franco Castellano) під час гастролей у Міському театрі протягом березня-квітня 1908 року. Трупа мала чудових солістів, завдяки яким репертуар містив опери Дж. Верді й В. Белліні, Р. Леонкавалло й Дж. Россіні, Ш. Гуно й П. Масканьї (із трьох його опер дві — «Аміка» / «Amica» й «Ірис» / «Iris» — виконувалися в Одесі вперше), а також чотири (!) опери Дж. Пуччіні — «Богема», «Манон Леско», «Тоска» та вперше «Мадам Баттерфляй» (14 березня 1908 року). Головні партії виконували Амедея Сантареллі (Чіо-Чіо-Сан), Джузеппе Гауденці (Пінкертон) і Евдженіо Джиральдоні (Шарплес).

У наступному спектаклі головні партії були доручені Джузеппіні Фінці-Магріні (Чіо-Чіо-Сан), Уго Коломбіні (Пінкертон) і Дельфіно Менотті (Шарплес). Талановитий адміністратор Ф. Кастеллано дав одеситам змогу послухати низку веристських опер, але художній успіх антреприза здобула тільки завдяки солістам. На жаль, хор, балет, ансамбль і мізансцени не відповідали їхньому рівню.

Вважається, що тріумфом «Мадам Баттерфляй» завершився найбільш інтенсивний період творчої біографії Дж. Пуччіні. Нові опери почали з'являтися рідше.

Одеська прем'єра опери «Дівчина із Золотого Заходу» відбулася 7 грудня 1914 року (антреприза О. І. Сибірякова). В основу італійського лібрето Гвельфа Чивініні (Guelfo Civinini) і Карло Дзангаріні (Carlo Zangarini) покладено мелодраму Д. Беласко. У «Південному музичному віснику» оперу назвали «прекрасною». На жаль, вистава під керуванням диригента Антона Олександровича Ейхенвальда пройшла шість разів і утрималася в репертуарі тільки два місяці.

Великою подією в Одеському державному академічному театрі опери та балету стала прем'єра опери Дж. Пуччіні **«Турандот»** за однойменною п'єсою Карло Гоцці, лібрето Джузеппе Адамі (Giuseppe Adami) і Ренато Сімоні (Renato Simoni) 25 січня 1929 року. «На відміну від інших його опер, “Турандот” не була завершеною через передчасну смерть композитора 1924 року. Він склав і оркестрував партитуру до епізоду смерті Лю у третьому акті, решта ж залишилася незавершеною, на різних етапах композиції. Згідно з вимогами видавництва Джуліо Рікорді (Giulio Ricordi) — власника прав на спадщину композитора, упродовж XX ст. “Турандот” виконувалася лише з фінальною музикою Альфано. XXI ст. відкрило шлях до створення нових версій фіналу “Турандот”» [Назар-Шевчук, Ван Юй, 2025].

Перше виконання опери відбулося 25 квітня 1926 року в Міланському театрі La Scala. На прем'єрі диригент Артуро Тосканіні перервав виставу, оголосивши, що «опера закінчується тут, тому що в цей момент Маестро не стало»... [Castles-Onion].

Критики одеської вистави зазначали, що тільки за колосальної ерудиції диригента Самуїла Столермана можна було впоратися зі складною музичною фактурою опери. Режисер Яків Гречньов прекрасно вибудував масові сцени і відтворив образи дотепних трьох міністрів. Акцентовано майстерну роботу художника Михайла Курилка, який «взяв найефектніші і мальовничі тони в старо-ханському стилі» [Даненберг, 1929-а]. Танці — в постановці Павла Вірського. Партії виконували: Катерина Воронець-Монтвід (Турандот), Катерина Слов'янська (Ліу), Юрій Кипоренко-Доманський (Калаф), Семен Ільїн (Тимур) [Даненберг, 1929-а].

15 листопада того ж року відбулася прем'єра-відновлення опери, постановка якої минулого сезону була визнана однією з найкращих. Та ж сама постановочна група підготувала виставу з новим складом артистів. Дуже виразно виконували партії солісти Олександра Жуковська (Турандот). Юрій Кипоренко-Доманський (Калаф) — найкраща партія у співака, Наталія Урбан (Ліу), молодий бас Іван Тоцький

(Тимур) та інші. Динамічна зміна декорацій сприяла цілісності драматургії вистави (режисер Я. Гречньов). Критик звернув увагу на «музичні китаїзми», які створювали орієнтальну атмосферу (дзвіночки, ксилофон та стилізовані китайські теми) [Даненберг, 1929, с. 4].

«Новаторські театральні ідеї, — писала М. Р. Черкашина-Губаренко, — відбилися й у виставах українського оперного театру. Тут складалася своя режисерська школа і працювали талановиті митці авангардного спрямування» [Черкашина-Губаренко, 2010, с. 167]. Святослав Ріхтер, який 1933 року почав працювати концертмейстером балету Одеського театру, також зазначав, що опера в Одесі тоді мала таке ж значення, як сьогодні в Мюнхені, у ній виконували авангардистський репертуар — «Принцеса Турандот», «Триптих» Дж. Пуччіні тощо. Додамо, що 21 березня 1935 року відбулася прем'єра одноактної опери «Плащ» — першої частини Триптиха. Лібрето написав Д. Адамі на сюжет, запозичений із драми «Широкий плащ» французького письменника Дідьє Гольда (Didier Gold). До листопада вистава пройшла 13 разів.

За всього різноманіття жанрів і форм творів, виконуваних в Одеській державній опері протягом усього періоду її функціонування, можна виявити стабільність, навіть певний консерватизм репертуару, збереження в ньому того значення італійської опери, яке властиве було цьому театру в періоди антрепризи. Ідеться про практично постійне виконання опер «Богема», «Тоска» і «Мадам Баттерфляй» («Чіо-Чіо-Сан»), рідше «Манон Леско» — творів всесвітньо відомих, що становлять яскраву сторінку в літопису світової художньої культури.

«Богема». Творами Дж. Пуччіні завжди цікавилися провідні фахівці-музиканти. На початку 1936 року головний диригент Одеського оперного театру Самуїл Столерман спільно з головним режисером Яковом Гречньовим та художником Петром Злочевським здійснили нову постановку опери.

Постановка «Богемі» — складне завдання для будь-якого колективу, бо потребує не тільки високого професіоналізму постановників і співаків, а й граничної життєвої достовірності. Один із яскравих моментів виконання «Богемі» в Одесі — постановка в сезон 1981/1982 років. Музичне прочитання партитури у виконанні головного диригента театру Бориса Афанасьєва вирізнялося свіжістю й емоційністю завдяки чистоті злиття вокальних голосів з оркестром, м'якості звучання в ліричних сценах, майстерному відтворенню трагічних подій. На наш погляд, таке виконання відверто емоційної музики композиторів веристського напрямку було найбільшим досягненням у цій постановці.

М. Р. Черкашина-Губаренко вважала «Богему» Дж. Пуччіні оперою, що немовби створена для вдалих дебютів [Черкашина-Губаренко, 2002]. Станіслав Трифонов (на той час — студент класу Василя Навротського) згадував свої враження від виконання ролі Марселя в поновленому варіанті постановки (1999, режисер Борис Рябікін): «Про цю виставу хочу сказати окремо. У ній брали участь Дмитро Себов (Коллен), Ігор Гнідий (Шонар), Руслан Зіневич (Рудольф). Ми навчалися разом. Добре знаємо один одного. Герої вистави такі ж молоді артисти, як і ми. І це допомогло нам бути природними. Не треба було “награвати”. Ми були самими собою. Дуже гарні були жіночі ролі: Наталія Ютеш — прекрасна Мімі, Альона Одинокіна — характерна,

вогненна Мюзетта. Я думаю, що цей спектакль надовго залишиться як у нашій пам'яті, так і в пам'яті слухачів»¹.

«Манон Леско». Постановку здійснили диригент Юхим Русінов, режисер Яків Мілешко, художник Ольга Зосимович, хормейстер Дмитро Загрецький. Вистава йшла протягом п'яти років від 16 березня 1963 року до 1967. Головну партію виконувала Раїса Сергієнко, Де Гріє — Геннадій Дмитрієв. Щире і схвильоване виконання видатної співачки, насичене звучання її сопрано в поєднанні з легкістю й теплим задушевним тембром створювало у слухачів прекрасний образ жінки, яка палко кохає, не тільки в опері «Манон Леско», а й у «Чіо-Чіо-Сан» і в «Тосці».

«Тоска». По закінченні реставрації театру 1967 року створено новий репертуар і укомплектовано новий творчий склад. Це сприяло зростанню рівня вокальної майстерності артистів, надавало спектаклям сценічної яскравості. Приємно вражав ансамбль виконавців у виставі «Тоска». Вільно линув голос народної артистки УРСР Раїси Сергієнко. У співдружності з цією досвідченою співачкою успішно виступали молоді артисти Микола Огренич і Анатолій Макаров.

Вистава, яку здійснили диригент Борис Грузін, режисер Артур Почиковський та художники Олександр Кривошеїн і Тетяна Карпова 8 лютого 1992 року, мала назву «Флорія Тоска». Поряд із зірковим складом солістів — Надія Шакур і Людмила Ширіна (Тоска), Анатолій Капустін, Павло Невальонний і Микола Черепанов (Каварадоссі), Володимир Тарасов (Скарпія), — преса відзначила й виконавця ролі Сполетти Сергія Красних. Ця «тінь» грізного Скарпії у виконанні актора поставала, немов щось фатальне і жахливе.

У всіх виставах однією з головних дійових осіб завжди був хор під керівництвом Леоніда Бутенка, а з 2018 року — Валерія Регрута [Ostroukhova, 2023].

Прем'єра опери Дж. Пуччіні «Тоска» (2002) у постановці головного диригента театру Яреми Скибінського та київського режисера Володимира Лукашева зацікавила критиків, спонукала їх до різних думок і жвавого обговорення. Увага слухачів на виставі була спрямована на два різні образи головної героїні. Тоска у виконанні Людмили Ширіної — це примхлива закохана жінка, а Тоска Тетяни Захарчук постала ніжною та вірною у своєму коханні. Успіху вистави сприяли Анатолій Капустін і Валерій Бендеров — виконавці партії Каварадоссі, а також Віктор Мітюшкін — Скарпія [Бородавкін, 2003, с. 2]. Критики високо оцінили роботу художниці Н. М. Бевзенко-Зінкіної, наголошували на її майстерному використанні традиції, сповненої сучасного змісту, здатного схвилювати слухача.

«Чіо-Чіо-Сан» («Мадам Баттерфляй»). У 1932 році в одеському театрі почав працювати Петро Панасович Злочевський — талановитий художник, який двома-трьома штрихами міг відтворити саму ідею вистави. І досі пам'ятають його «Чіо-Чіо-Сан»: у першому акті сакура буйно цвіла, у другому на ній уже не було цвіту, а в третьому — вітка зовсім гола, навіть без листя. Так дуже точно й переконливо художнику вдалося відтворити трагедію головної героїні. А його «японський будиночок» на довгі роки став невід'ємною частиною вистави. Партію Чіо-Чіо-Сан виконували улюблені серед одеситів співачки, зокрема Ірина Воликівська, яка у 1920-х роках починала свою діяльність у трупі Миколи Садовського.

¹ Інтерв'ю з солістом Одеської опери Станіславом Трифоновим. Листопад 2000 року. *Архів Н. В. Остроухової*.

Дебютною виставою Галини Поливанової 1953 року теж була «Чіо-Чіо-Сан». Артистка наполегливо працювала над удосконаленням цієї партії, тому щоразу образ збагачувався новими барвами. Галина Анатоліївна, уже будучи завідувачкою кафедри сольного співу в Одеській державній (із 2012 — національній) музичній академії імені А. В. Нежданової, часто розповідала, як вона працювала над роллю. Музика Дж. Пуччіні — митця-психолога, який особливу увагу приділяв внутрішньому світу зображуваних в опері людей, спонукала співачку хвилюватися, любити, страждати, мучитися і вмирати разом зі своєю героїнею. Діапазон розвитку образу Чіо-Чіо-Сан дуже широкий: від безмежної радості, палкого кохання і щастя — до невимовних страждань і загибелі. Згодом співачка почала діяти набагато стриманіше, зникла певна стихійність у сценічній поведінці, згасла фізична і моральна втома, стало легко доводити виставу до кінця шляхом зростання напруження. І ось тоді реакція в залі стала гострішою, люди плакали, страждали разом з героїнею.

Коли 1963 року театр відновлював постановку, її творці не прагнули нового прочитання. Мізансцени й декорації не змінилися, але з'явилася нова Чіо-Чіо-Сан — Неллі Мельник. Перевтілена у творчій свідомості співачки, драма зазвучала по-новому, і вся опера набула нового забарвлення, нових рис. Згодом головну партію в опері «Мадам Баттерфляй» виконувала донька Неллі Мельник і Валентина Анісімова — Тетяна, випускниця класу Г. А. Поливанової.

Режисерську версію Бориса Рябікіна зі сценографією Наталії Бевзенко-Зінкіної театр підготував у лютому 1999 року для гастролей у Лівані [Zene Zaizal, 1999]. Восени 2003 року 80 солістів опери, хору й оркестру гастролювали в Англії, Шотландії, Ірландії та Вельсі. Більш ніж 100 000 глядачів подивилися 81 спектакль Одеського театру, який представив нову редакцію опер «Ріголетто» Дж. Верді й «Мадам Баттерфляй» Дж. Пуччіні. У нових декораціях у виставі є акваріуми, водні каскади, казковий японський садок. Англійська преса широко коментувала виступи артистів. Наступна прем'єра відбулась у квітні 2019 року, а у травні — гастролі театру в Бельгії та Голландії.

«Турандот». Остання опера Джакомо Пуччіні на одеській сцені протягом кількох місяців мала дві постановки — дві сценічні версії. 22 травня 2010 року диригент Олександр Самоїле здійснив прем'єру «Турандот» Дж. Пуччіні за однойменною п'єсою Карла Гоцці у версії німецького режисера Крістіана фон Гетца (Christian von Götz). Опера на три дії написана на лібрето Джузеппе Адамі й Ренато Сімоні. Художниця-постановниця — Лена Брексендорфф (Lena Brexendorf), хореографія — Верена Хірхольцер (Verena Hierholzer). Виконавці головних ролей: Тетяна Анісімова (Турандот), Василь Навротський (Тимур), Валерій Бендеров (Калаф), Лариса Зуєнко (Лю).

Для майбутніх гастролей на замовлення японського імпресаріо здійснено ще одну нову постановку опери — у режисерській версії С. Л. Гаудасінського (26 лютого 2011 року). Диригент — Олександр Самоїле, режисер-постановник — Станіслав Гаудасінський, сценографія — Тетяна Астаф'єва, хормейстер — Леонід Бутенко. Виконавці: Тетяна Анісімова (Турандот), Валерій Бендеров (Калаф), Лариса Зуєнко (Ліу), Анатолій Капустін (Імператор), Василь Навротський (Тимур). Гастроли не відбулися, а дві режисерські версії залишилися у репертуарі театру. «Німецький» варіант виконують частіше.

«Сестра Анжеліка» і «Джанні Скіккі». Останні прем'єри 2024 року (20 грудня) — дві одноактні опери «Сестра Анжеліка» і «Джанні Скіккі» за лібрето Джовакіно Форцано (Giovacchino Forzano). Це друга й третя частини Триптиху — трьох одноактних опер: трагедії «Плащ», ліричної драми «Сестра Анжеліка» і коме-

дії «Джанні Скіккі», які уособлюють трагізм, духовність і гумор. Прем'єра Триптиху відбулася 14 грудня 1918 року в Метрополітен-опера у Нью-Йорку.

В опері «Сестра Анжеліка» слухачів захопила зворушлива духовність музики. Глибоке враження на глядачів справила символіка рослин (широко розгорнутий мотив квітів), води (лейтмотив фонтана), кольору (образ золотого саява).

В основу сюжету «Джанні Скіккі» покладено рядки з тридцятій пісні «Пекла» («Божественна комедія» Данте Аліґ'єрі). Любовно-лірична сфера опери, пов'язана із закоханою парою — Рінуччо і Лауретти, вражає чистотою кантилени. Вистава виконувалася на прем'єрі в найкращих традиціях італійської опери *buffa*.

Висновки. Межі епох — найважливіші, доленосні моменти в історії музичного мистецтва. Новий досвід створення музики, спільний для композиторів і виконавців, свідчить про сучасну швидкоплинність музичного мистецтва, схиляє до аналогії зі швидкоплинністю стилістичних явищ музики, які формувалися на межі XIX–XX і XX–XXI століть [Ostroukhova, 2023]. Саме про це свідчить досвід виконання опер Джакомо Пуччіні в Одеській опері.

Справедливе визнання італійської оперної школи як історичної і стильової основи європейського оперного мистецтва, збіги естетичних уподобань і близькості у розумінні жанрової форми опери між італійськими й українськими композиторами — цим пояснюються глибинні причини домінантної ролі італійської опери в одеській оперній практиці часів антрепризи. Але історично склалося так, що 1926 року саме українська опера міцно входить до репертуару Одеського державного академічного театру опери та балету і стає його жанрово-стильовою основою.

Серед найбільш плідних для Одеського національного академічного театру опери та балету — розвиток двох основних жанрово-стильових напрямів одеської оперної практики: італійської романтичної опери (зокрема й у її граничному веристсько-експресіоністському вигляді) й української романтичної та неоромантичної, що згодом здобуває визнання як національна оперна класика. Можна також стверджувати, що саме завдяки превалюванню романтичних настанов формується особлива близькість італійської та української оперних традицій, зумовлюючи той активний діалог культур, що відбувався й досі відбувається в діяльності Одеського національного академічного театру опери та балету, тобто вже стає невід'ємною частиною одеської оперної традиції.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Білавич Д. Таємниці Соломії Крушельницької. *Локальна історія*. 2021. 22 вересня. URL: <https://localhistory.org.ua/texts/statti/taiemnitsi-solomiyi-krushelnitskoyi/> (дата звернення: 12.01.2025).
2. Бородавкін С. О. «Тоска» знову в Одесі. *Культура і життя*. 2003. 25 червня. С. 2.
3. Гребенюк Н. Є. Вокально-виконавська творчість: психолого-педагогічний та мистецтвознавчий аспекти : монографія. Київ : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 1999. 269 с.
4. Даненберг В. «Турандот». Державна опера. *Известия*. 1929а. № 2753, 1 лютого. С. 3.
5. Даненберг В. «Турандот». *Чорноморська комуна*. 1929б. № 98, 27 листопада. С. 4.
6. Джулай Г. А. «Джанні Скіккі» Дж. Пуччіні в річищі жанрово-стильових шукань італійського музичного театру початку XX століття. *Музичне мистецтво і культура. Науковий вісник*. Одеса : Гельветика, 2020. Вип. 30. Т. 1. С. 11–18. DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2020-30-1-2> (дата звернення: 12.01.2025).

7. Драч І. Композиторська індивідуальність як об'єкт наукового дослідження (нарративні стратегії мистецтвознавчого дискурсу). *Художня культура. Актуальні проблеми : наук. журнал*. 2020. Вип. 16. Ч. 2. С. 50–54. DOI: 10.31500/1992-5514.16(2).2020.217743
8. Кияновська Л. Життєтворчість Соломії Крушельницької в контексті української емансипації Галичини. *Соломія Крушельницька та українська духовність : зб. ст. / Ред.-упоряд: О. Смоляк, П. Смоляк. Тернопіль, 2012. С. 140–152.*
9. Комарніцький Я. В. Тенорові темброобрази в операх Джакомо Пуччіні: досвід систематизації. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського зб. ст.* Київ, 2023. Вип.138 : Інтерпретаційні аспекти музичної творчості. С. 126–136.
10. Корчова О. О. Модерністські тенденції в пізній творчості Джакомо Пуччіні. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. зб. ст. Київ, 2010. Вип. 89 : *Сучасний оперний театр і проблеми оперознавства* : С. 540–551.
11. Назар-Шевчук Л. Й., Ван Юй. Епістолярія Джакомо Пуччіні і проблеми фіналу або Трансформація Турандот. *Львівська національна опера*. 2023. 29 жовтня. URL: <https://opera.lviv.ua/epistolaryiya-dzhakomo-puchchini-problemy-finalu-abo-transformatsiya-turandot-liliya-nazar-shevchuk-van-yuj/> (дата звернення: 14.12.2024).
12. Самойленко О. І. Історичні та естетичні основи опери. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. Вип. 89 : *Сучасний оперний театр і проблеми оперознавства* : зб. ст. / ред.-упоряд. М. Р. Черкашина-Губаренко. Київ, 2010. С. 399–414.
13. Станішевський Ю. О. Український театр у перші повоєнні десятиліття. *Нариси з історії театрального мистецтва України ХХ ст.* : колект. моногр. Київ : Інтертехнологія, 2006б. С. 533–586.
14. Станішевський Ю. О. Український театр кінця ХІХ — початку ХХ століть: проблеми синтетичної природи і становлення національного режисерського мистецтва. *Нариси з історії театрального мистецтва України ХХ ст.* : колект. моногр. / Акад. мистецтв України, Ін-т проблем сучас. мистецтва. Київ : Інтертехнологія, 2006а. С. 11–82.
15. Черкашина-Губаренко М. Р. Мучениця нашого часу. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. Вип. 89 : *Сучасний оперний театр і проблеми оперознавства*: зб. наук. ст. / ред.-упоряд. М. Р. Черкашина-Губаренко. Київ, 2010. С. 163–177.
16. Черкашина-Губаренко М. Р. Режисер народився — вітаймо його. *Музика і театр на перехресті епох* : у 2 т. Т. 2. Суми : Наука, 2002. С. 11–14
17. Шип С. В. Теорія художніх стилів : Монографія. Суми : ФОП Цьома С. П., 2023. 138 с.
18. Castles-Onion Brian. The curious case of Turandot's finale. The composer famously died before he could finish the opera — and that's where the most fascinating story started... *Opera Australia*. URL : <https://features.opera.org.au/turandot-finale/> (дата звернення 18.12.2024).
19. Hadfield D. Butterfly's eastern Promise. The program of the Odessa Opera in Great Britain. 2003 a. September-December. P. 2–3.
20. Hadfield D. The original Butterflies. The program of the Odessa Opera in Great Britain. September-December 2003 б. P. 14–15.
21. Hadermann Eline. “He closed his eyes forever with Liù”. How Puccini never finished his last opera. URL : <https://www.lamonnaiedemunt.be/en/magazine/3270-he-closed-his-eyes-forever-with-liu#:~:text=At%20the%20premiere%20of%20Turandot> (дата звернення 30.11.2024).

22. Ostroukhova N., Yiyu Zhu, Yue Qun, Feng Zhou, Wenjing Xiang. Category of genre style in the conceptual system of modern musicology. *AD ALTA: Journal of Interdisciplinary Research*, 2023. Vol. 13, Issue 1, Special Issue XXXIV. P. 140–144. URL: <https://www.webofscience.com/wos/woscc/full-record/WOS:000969517700020> (accessed: 12.01.2025).
23. Rozenberg, R. (2014). International tendencies in the works of Odessa composers. *Music art and culture. Scientific herald*, Odesa. DOI: <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2014-20-9-21> [in English].
24. Zene Zaizal. Madame Butterfly: duo et jeu double. Informations locales. 1999. 14 février.

REFERENCES

1. Bilavich, D. (2021). Taiemnytsi Solomii Krushelnytskoi [Mysteries of Solomiia Krushelnytska]. *Lokalna istoriia [Local history]*. Available at: <https://localhistory.org.ua/texts/statti/taiemnitsi-solomiyi-krushelnitskoyi/> (accessed: 12.01.2025) [in Ukrainian].
2. Borodavkin, S. (2003). “Toska” znovu v Odesi [“Tosca” is again in Odesa]. *Kultura i zhyttia [Culture and Life]*. June 25, p. 2 [in Ukrainian].
3. Hrebenyuk, N. E. (1999). Vokalno-vykonavska tvorchist: psykholoho-pedahohichni ta mystetstvovnavchi aspekty : monohrafiia [Vocal performance creativity: Psychological-pedagogical and artistic aspects]: monograph. Kyiv, 269 p. [in Ukrainian].
4. Danenberg, V. (1929a). “Turandot”. State Opera. *Izvestia*, 2753, 3. [in Ukrainian]
5. Danenberg, V. (1929b). “Turandot”. *Chornomorska komuna*, 98, 4 [in Ukrainian].
6. Julay, G. A. (2020) “Dzhanni Skikki” Dzh. Puchchini v richyshchi zhanrovo-stylovykh shukan italiiskoho muzychnoho teatru pochatku 20 stolittia [“Gianni Skikki” by G. Puccini in the ground of genre-style seeking of the Italian musical theater of the beginning of the 20 century]. *Music art and culture. Scientific herald [Muzychne mystetstvo i kultura. Naukovy visnuk]*. Odesa: Helvetika. Issue 30, 1, pp. 11–18. DOI: <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2020-30-1-2> [in Ukrainian].
7. Drach, I. (2020). Composer's individuality as an object of scientific research (narrative strategies of art history discourse). *Scientific journal Artistic Culture. Topical issues*. Vol. 16. No. 2, pp. 50–54. DOI 10.31500/1992-5514.16(2).2020.217743 [in Ukrainian].
8. Kiyanovska, L. (2012). Solomiya Krushelnytska's creative life in the context of the Ukrainian emancipation of Galicia. *Solomiya Krushelnytska and Ukrainian spirituality*. Collection of articles / Editors-compilers: O. Smolyak, P. Smolyak. Ternopil, pp. 140–152 [in Ukrainian].
9. Komarnitskyi, Ya. V. (2023). Tenorovi tembrobrazy v operakh Dzhakomo Puchchini: dosvid systematyzatsii [Tenor timbre images in the operas of Giacomo Puccini: experience of systematization]. *Scientific herald of Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine [Naukovyi visnyk Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy imeni P. I. Chaikovskoho]*. Issue 138: *Interpretatsiini aspekty muzychnoi tvorchosti [Interpretive aspects of musical creativity]*. Kyiv, pp. 126–136 [in Ukrainian].
10. Korchova, O. (2010). Modernist tendencies in the late works of J. Puccini. *Scientific herald of Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine [Naukovyi visnyk Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy imeni P. I. Chaikovskoho]*. Issue 89: *Suchasnyi opernyi teatr i problemy operoznavstva [Modern opera house and problems of opera studies]*. Kyiv, pp. 540–551 [in Ukrainian].
11. Nazar-Shevchuk, L., Van Yui. (2023). Epistolariia Dzhakomo Puchchini i problemy finalu abo Transformatsiia Turandot [Epistolary of Giacomo Puccini and the problems of the final or Transformation of Turandot]. *Lvivska natsionalna opera [Lviv National Opera]*. October 29.

Available at: <https://opera.lviv.ua/epistolyariya-dzhakomo-puchchini-problemy-finalu-abo-transformatsiya-turandot-liliya-nazar-shevchuk-van-yuj/> (accessed: 14.12.2024) [in Ukrainian].

12. Samoilenko, O. (2010). Istorychni ta estetychni osnovy opery [The historical and aesthetic basis of the opera]. Scientific herald of Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine [Naukovyi visnyk Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy imeni P. I. Chaikovskoho]. Issue 89: *Suchasnyi opernyi teatr i problemy operoznavstva* [Modern opera house and problems of opera studies]. Kyiv, pp. 399–414 [in Ukrainian].

13. Stanishevskiy, Y. (2006). Ukrainskyi teatr u pershi povienni desiatylittia [Ukrainian theater in the first post-war decades]. *Narysy z istorii teatralnoho mystetstva Ukrainy XX st.* [Essays on the history of theatrical art in Ukraine in the 20th century]. Kyiv: Intertekhnolohiia, pp. 533–586 [in Ukrainian].

14. Stanishevskiy, Y. (2006). Ukrainskyi teatr kintsia XIX — pochatku XX stolit: problemy syntetychnoi pryrody i sta-novlennia natsionalnoho rezhyserskoho mystetstva [Ukrainian theater of the late 19th and early 20th centuries: problems of synthetic nature and the formation of national directing art]. *Narysy z istorii teatralnoho mystetstva Ukrainy XX st.* [Essays on the history of theatrical art in Ukraine in the 20th century]. National Academy of Arts of Ukraine, Modern Art Research Institute. Kyiv: Intertekhnolohiia, pp. 11–82 [in Ukrainian].

15. Cherkashina-Gubarenko, M. (2010). Muchenytsia nashoho chasu [The martyr of our time]. Scientific herald of Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine [Naukovyi visnyk Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy imeni P. I. Chaikovskoho]. Issue. 89 : *Suchasnyi opernyi teatr i problemy operoznavstva* [Modern opera house and problems of opera studies]. Kyiv, pp. 163–177 [in Ukrainian].

16. Cherkashina-Gubarenko, M. (1998). Rezhysер narodyvsia — vitaimo yoho [The director is born — welcome him]. *Muzyka i teatr na perekhrestii epoch.* [Music and theater of the crossroads of epochs]. Vol. 2. Sumy, Nauka, pp. 11–14 [in Ukrainian].

17. Ship S. V. (2023). Theory of artistic styles: Monograph. Sumy, FOP Tsoma S. P., 138 p. [in Ukrainian].

18. Castles-Onion Brian. The curious case of Turandot's finale. The composer famously died before he could finish the opera — and that's where the most fascinating story started... URL : <https://features.opera.org.au/turandot-finale/> Available at: 18.12.2024 [in English].

19. Hadfield, D. (2003). Butterfly's eastern Promise. The program of the Odesa Opera in Great Britain. Odesa, p. 2–3 [in English].

20. Hadfield, D. (2003). The original Butterflies. The program of the Odesa Opera in Great Britain. Odesa, 14–15 [in English].

21. Hadermann Eline. “He closed his eyes forever with Liù”. How Puccini never finished his last opera. *La Monnaie / De Munt*. URL : <https://www.lamonnaiedemunt.be/en/magazine/3270-he-closed-his-eyes-forever-with-liu#:~:text=At%20the%20premiere%20of%20Turandot> Available at: 30.11.2024 [in English].

22. Ostroukhova N., Yiyu Zhu, Yue Qun, Feng Zhou and Wenjing Xiang. (2023). Category of genre style in the conceptual system of modern musicology. *AD ALTA: Journal of Interdisciplinary Research*, Vol. 13, Issue 1, Special Issue XXXIV, pp. 140–144. (WOS) Available at: <https://www.webofscience.com/wos/woscc/full-record/WOS:000969517700020> (accessed: 12.01.2025) [in English].

23. Rozenberg, R. (2014). International tendencies in the works of Odessa composers. *Musical art and culture. Scientific herald* [Muzychnе mystetstvo i kultura. Naukovy visnyk]. (20), 9–21. Odesa: DOI: <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2014-20-9-21> [in English].

24. Zene Zaizal. (1999). Madame Butterfly: duo et jeu double. Informations locales [in French].

NATALIIA OSTROUKHOVA

Ostroukhova, Nataliia — PhD in Arts, Associate Professor, Professor at the Department of Common and Specialized Piano Odessa National A. V. Nezhdanova Academy of Music (Odessa, Ukraine).

ORSID: <https://orcid.org/0000-0002-4266-1283>

pchela45@i.ua

DOI: 10.31318/2522-4190.2025.142.327880

GIACOMO PUCCINI IN ODESSA OPERA: HISTORY AND MODERNITY

Relevance of the study. The role and place of the operas by Giacomo Puccini in the repertoire of the Odessa Opera are examined. The concept of verism as the new opera direction in the end of XIX century is revealed. The performances of ten operas by G. Puccini that were performed on Odessa stage during 1898-2024 are studied. The retrospective of the change of the art generations on Odessa scene is analyzed.

Main objective(s) of the study. The topic of this publication is demonstration of the role and meaning of operas by G. Puccini in the context of the development of the genre and style specifics of the repertoire of the Odessa Opera.

The scientific novelty of the research is that for the first time the panoramic observation of the performance of the operas by G. Puccini that determined the practical experience and artistic traditions of the Odessa Opera house in the performance of the pieces of verist and neoclassical directions was created. **Methodology.** This research is based on the systematic approach as the expression of the dialectic method that allows to unite the source-scientific, historiographical and analytical aspects of the musicological study.

Results. Giacomo Puccini is called the last outstanding Italian composer of the edge of 19–20 centuries who completely dedicated himself to the opera genre. Opera style of Puccini evolved from verist dramas to chamber opera of the beginning of the 20 century. The fair recognition of the Italian opera school as the historical and stylistic basis of the European opera art explains the deep reasons for the dominant role of the Italian opera in the Odessa opera practice of the times of the entrepreneurship. But historically it happened so that in 1926 the Ukrainian opera steadily joined the repertoire of Odessa State Academic Theater of Opera and Ballet and becomes its systematic genre and stylistic basis. One of the most fruitful for the creative practice of the Odessa National Academic Theater of Opera and Ballet is the development of two main genre and stylistic directions of Odessa opera practice — the Italian romantic opera (including its extreme verist-expressionist expression) and the Ukrainian romantic and neo-romantic opera, which later received recognition as a national opera classic.

Keywords: verism, Italian musical theater, musical theater of G. Puccini, opera art, vocal interpretation, directing school, opera buffa.