

Юрій Чекан

**ЛЬВІВСЬКИЙ «ЗАПОРОЖЕЦЬ»: ЛІРИКО-ПОБУТОВА КОМЕДІЯ
ЧИ ГЕРОЇЧНА КАЗКА?****THE LVIV ZAPOROZHETS: A LYRICAL DOMESTIC COMEDY
OR A HEROIC FAIRY TALE?**

УДК 782.1:78.03(477)

DOI: 10.31500/2309-8813.21.2025.350968

Юрій Чекандоктор мистецтвознавства, доцент,
професор кафедри культурології
Українського католицького університету

e-mail: chekan@ucu.edu.ua

Yurii ChekanD.Sc. in Art Studies, Associate Professor,
Professor in the Department of Cultural
Studies at the Ukrainian Catholic University

orcid.org/0000-0002-1501-1592

Анотація. У статті здійснено аналіз жанрового переосмислення, що характеризує сучасну львівську постановку опери Семена Гулака-Артемовського «Запорожець за Дунаєм» (2023). Трансформація твору з лірико-побутової комедії в героїчну казку розглядається як свідомий деколонізаційний жест. Для доведення цієї тези простежено формування колоніального сприйняття опери в імперській та радянській традиціях, зокрема через наратив «молодшого брата», акцент на «визначальному впливі» російської культури на українську та імпліцитне знецінення української класики. Показано, як радянське музикознавство вибудовувало ідеологічно зумовлений габітус рецепції, що підтримував амбіколоніальні моделі сприйняття та інтерпретації твору. Натомість актуалізовано альтернативну, європейськи орієнтовану традицію інтерпретацій, базовану на горизонтально-компаративних векторах, що була невідомою або ж замовчуваною у радянські часи. На матеріалі львівської постановки 2023 року проаналізовано композиційні, драматургічні та інтонаційні корективи, що зумовлюють зсув від побутового до символічно-епічного хронотопу та створення героїзованого образу козацтва. Зроблено висновок, що нова інтерпретація змінює жанровий профіль опери та сприяє подоланню імперських наративів і переосмисленню національної музичної спадщини в деколонізаційному ключі.

Ключові слова: жанрова трансформація, деколонізаційні процеси в українській музиці, горизонтально-компаративні дослідження, рецепція української спадщини.

Постановка проблеми. Пропоновані міркування щодо останньої львівської постановки «Запорожця за Дунаєм» Семена Гулака-Артемовського¹ на перший погляд мають дуже локальний, вузькофаховий характер. Справді, головна теза статті гранично чітка та прозора. Вона подана у вигляді риторичного запитання в назві. Якщо ж переформулювати її з питальної форми на ствердну, то основна ідея звучатиме так: у львівській постановці «Запорожця за Дунаєм» відбулася жанрова трансформація твору Гулака-Артемовського з лірико-побутової комедії в героїчну казку. Перш ніж навести аргументи на підтвердження зазначеної думки, необхідно з'ясувати, чому саме цей ракурс розгляду вистави видається принципово важ-

¹ Музична редакція Олександра та Дмитра Саратських, режисерка-постановниця Оксана Тараненко, диригентка-постановниця Ірина Сташишин, художник-постановник Тадей Риндзак, художниця костюмів Людмила Нагорна.

ливим саме сьогодні і чому його характер аж ніяк не вузькофаховий. Для цього на львівську постановку треба поглянути в ширшій перспективі.

Відомо, що жанр є способом *існування* музичного феномену [17, с. 102–106]. Як спосіб існування, він характеризується комплексом ознак, пов'язаних з соціальним контекстом. Ключовими компонентами зв'язків жанру із соціальним контекстом є настанови сприйняття, форма спілкування та форма висловлювання. Головним для нас є компонент, пов'язаний з *настановою сприйняття*. Форма спілкування та форма висловлювання виводять нас на структуру комунікативної ситуації, яка артикулюється інфраструктурно — зокрема, через будову глядацької зали театру [19, с. 103–123]. Настанова сприйняття зумовлює букет слухацьких та глядацьких очікувань, формує певні рецептивні патерни, які забезпечують розуміння конкретного художнього твору та оцінку, яку він отримує у слухача як учасника художньої комунікації.

Цей методичний відступ підводить нас до питання щодо настанови сприйняття твору Гулака-Артемівського, яка формувалась у суспільстві упродовж 160 років — від моменту першої постановки «Запорожця за Дунаєм» у Санкт-Петербурзькому Маріїнському театрі у 1863 році і до переосмислення твору командою Львівської опери у 2023 році. Тільки в такому контексті можна робити обґрунтовані висновки щодо логіки та сенсу жанрових трансформацій тексту Гулака-Артемівського, що їх здійснила команда Львівської опери.

Аналіз останніх досліджень та публікацій. Питання культурної (де)колонізації сьогодні активно обговорюється у гуманітарній науці. У загальнокультурному (переважно літературоцентричному) контексті цю проблему фундаментально досліджує Радомир Мокрик [12]; важливі методологічні міркування, зокрема щодо феномену амбіколоніальності, містить робота Світлани Бедаревої [22]. Аналізу колоніальних ознак в інтерпретаціях «Запорожця за Дунаєм» Семена Гулака-Артемівського присвячені статті Ольги Брюховецької [2], Олени Корчової [11] та Марини Рижової [16]. Водночас остання львівська постановка опери, що не аналізувалась у цьому ракурсі, дає підстави для ширшого погляду на означену проблему.

Метою статті є проаналізувати характерні риси настанови сприйняття твору Гулака-Артемівського, що існувала в Російській імперії та Радянському Союзі; продемонструвати альтернативний колонізаційному підхід та виявити ті риси львівської постановки 2023 року, що виявляють деколонізаційні інтенції інтерпретації опери.

Виклад основного матеріалу. Може здатися банальним твердження щодо колоніальної оптики, яку нав'язали слухачам і глядачам у зв'язку з «Запорожцем». Формування цієї оптики розпочалося в добу Російської імперії, тривало упродовж радянського періоду і, попри те, що Україна здобула незалежність, остаточно не завершилося.

Можна виокремити принаймні два засадничі складники такого наративу: це статус «молодшого брата» та теза про визначальний вплив російської культури на оперу та її творця. Окреслена ідеологічна рамка щодо української музики була чітко сформульована, зокрема, у виступах делегатів Першого з'їзду Спілки радянських композиторів (1948). Обмежимося тільки одним прикладом — словами тодішнього голови Спілки композиторів УРСР Григорія Верьовки: «Позитивний вплив російської народної та класичної музики на розвиток української музики є результатом історичної дружби російського та українського народів» [15, с. 207].

Свідчень такої ідеологічної рамки щодо інтерпретації та рецепції «Запорожця за Дунаєм» безліч. Наведемо кілька найпоказовіших.

У 1954 році, коли «святкували» 300-ліття «возз'єднання» України з Росією, київське видавництво «Мистецтво» опублікувало клавір опери, який підготувало Українське театральне товариство [3]. На перший погляд, дуже прогресивний крок, удоступнення твору національної спадщини для широкої аудиторії — творчих колективів, навчальних закладів тощо. Однак є нюанси. І пов'язані вони саме з формуванням певної настанови сприйняття.

У короткій біографічній довідці, що передує нотному матеріалу, читаємо: «Опанувавши основи російської музичної культури під безпосереднім керівництвом і впливом великого

російського композитора М. Глінки, він [Гулак-Артемівський. — Ю. Ч.] творчо мужніє у спільній роботі з видатними майстрами російської реалістичної школи <...>, які боролись за народність російського оперного мистецтва» [3, с. 7]. Чотири прямі згадування російського в одному реченні! Далі про найуспішнішу партію співака (звісно ж, це Руслан в опері Глінки), іменування «блискучим співаком російського оперного театру», «пропагандистом російської класичної оперної творчості», твердження про «глибоке засвоєння традицій російської оперної творчості» та «принципів майстерності російського вокального мистецтва», що «обумовили появу першої української національної опери». Після згадки про прем'єру («вперше в Росії»), закономірний висновок: «Вся діяльність українського класика Гулака-Артемівського <...> була спрямована на розвиток і закріплення творчих зв'язків української і російської музичних культур» [3, с. 7].

Таке щедре цитування документа сталінської доби² оприявнює в чистому й концентрованому вигляді імперський наратив, що протягом тривалого часу формував сприйняття спадщини Гулака-Артемівського. Ідея тотального домінування російської культури висловлена тут прямо і категорично; статистика співвідношення прямих згадок «російське» і «українське» — 2:1; таке ж співвідношення і непрямих апеляцій (через згадувані імена, географічні назви тощо). Маніпулятивність та ідеологічна заангажованість наведеного тексту сьогодні очевидні. Наголосимо лише на одному з прийомів — замовчуванні та зумовленому ним зміщенні фокусу.

Підраховано, що до створення «Запорожця» Гулак-Артемівський втілює тридцять чотири образи-характери у тридцяти операх дванадцяти західноєвропейських композиторів — італійців Доницетті, Белліні, Россіні, Верді; австрійця Моцарта; німців Вебера, Флотова та Ніколаї; французів Адана, Обера та Меєрбера. Російський репертуар співака втричі менший: йдеться про десять персонажів з опер та водевілів семи авторів — Глінки, Даргомизького, Верстовського, Арнольда, Рубінштейна, Давидова та Львова. Причому західноєвропейський репертуар Гулака-Артемівського включає такі провідні й віртуозні партії світової класики, як, наприклад, Фігаро в «Севільському цирюльнику» Россіні чи Граф ді Луна в «Трубадурі» Верді. В той самий час російський перелік, окрім уже згаданого Руслана, містить партії у творах другого чи й третього ряду — «Есмеральді» Даргомизького, «Куликовській битві» Рубінштейна чи «Лесті — дніпровській русалці» Давидова тощо. Зі сказаного очевидно, що Гулак-Артемівський формувався як оперний співак на європейському репертуарі. Проте жодної згадки про італійський, німецький чи французький досвід Артемівського наведена біографічна довідка не містить; так само немає інформації про його навчання у Франції та Італії, про виступи у Флоренції тощо.

Така оптика (звісно, з деякими корективами) панувала в радянському музикознавстві. Тут, ясна річ, згадували і про навчання у Франції та Італії, і про успішні партії в операх європейських композиторів. Однак домінантний модус «учня» та «молодшого брата» зберігався.

Леонід Кауфман у своєму монографічному нарисі згадує європейський досвід Гулака-Артемівського, проте не оминає тверджень на кшталт «вказівки великого вчителя [Глінки. — Ю. Ч.] Гулак-Артемівський запам'ятав на все життя», «вказівки Глінки дуже знадобились співакові, коли він через багато років став композитором», «вказівки Глінки були для Гулака-Артемівського особливо цінними і стали йому у пригоді не лише як співакові, а передусім як композиторові, який у своїй творчості наслідував свого великого вчителя» [9, с. 11, 12]³. Таким чином, Гулак-Артемівський *наслідує* Глінку, який помер за шість років до моменту створення та постановки «Запорожця», а опер не писав уже два десятиліття. Однак ці деталі для ідеологічно заангажованого радянського музикознавства несуттєві. Важливе

² Треба зазначити, що риторика цитованої біографічної довідки орієнтована на опубліковані 18 січня 1954 року в газеті «Правда» «Тези про 300-ліття возз'єднання України з Росією (1654–1954), схвалені Центральним комітетом Комуністичної партії Радянського Союзу». Ґрунтовний аналіз цих «Тез» див.: [12, с. 179–188].

³ Звернімо увагу на багато разів повторену формулу «вказівки Глінки». Це також спосіб маніпуляції: численні повторення створюють ілюзію аргументованості твердження.

інше: спадщина українського композитора не містить історико-героїчної опери на національний сюжет, тому Артемовський «не дотягує» до рівня свого «вчителя»; все, на що здатен «талановитий малорос», — комічний жанр, який у традиційній аксіологічній ієрархії знаходиться нижче, ніж жанри «високі»⁴. Отже, до комплексу «учня» чи «молодшого брата» додається знецінення — не напряду висловлене, але імпліцитно присутнє в дискурсі. Імпліцитне знецінення працює підступніше, ніж експліцитне: негативу нібито немає, але навколо твору та композитора формується аура меншовартості. Ця аура створює, якщо скористатись терміном П'єра Бурдьє, певний *габітус* — соціально сформовану звичку, оцінку та спосіб мислення. Згодом такий габітус зумовлює появу того, що у сучасній науці називається *амбіколоніальністю*. Дозволимо собі нагадати, що концепція амбіколоніальності описує ситуацію, коли суспільство водночас і зазнає колоніального впливу, і частково приймає та відтворює імперські наративи, навіть якщо й прагне до незалежності, тобто, словами Світлани Бедаревої, «продукує гібридні наративи» [22, с. 69].

Треба зазначити, що в офіційному українському музикознавстві радянської доби були спроби уникнути прямих та безпосередніх констатацій «впливу» російської опери або російських композиторів на твір Гулака-Артемовського. Йдеться, зокрема, про колективну «Історію української дожовтневої музики» під загальною редакцією Онисії Шреєр-Ткаченко [5]. Вона з'явилася невдовзі після хрущовської відлиги, коли посаду першого секретаря ЦК КПУ обіймав Петро Шелест, а процеси русифікації в Україні тимчасово пригальмували [12, с. 123, 148–149]. «Запорожець» у згаданій праці розглядається як «твір глибоко реалістичний і народний», де «Гулак-Артемовський правдиво показав життя українського народу, його волелюбні прагнення»; наголошується, що тут композитору «вдалося уникнути дивертисментності, розважальності, характерних для багатьох комічних опер (особливо французьких)» [5, с. 261]. Як бачимо, відсутність згадок про визначальну роль російського фактора не стала приводом для виходу за концептуальні межі, окреслені ідеологією російського народництва — шкідливого мисленнєвого вірусу, про який можна і треба говорити окремо [21; 20].

Перенесімося в кінець радянської доби. У фокусі нашої уваги — академічна праця колективу ІМФЕ, структурного підрозділу Академії наук України, — «Історія української музики». Том, присвячений другій половині XIX століття, вийшов у 1989 році, на піку перебудови з її політикою гласності та деклараціями про відсутність цензури. Однак, взявши його до рук, на сторінці 461 бачимо індивідуальний номер цензора — ІБ № 9371. Тож чи дивно, що ця «академічна», «об'єктивна» історія музики закладає аналогічну до попередньої методологічну рамку та поширює вже відомий імперський наратив? Процитуємо: «Українська опера йшла шляхом утвердження реалістичного, демократичного мистецтва. Виникнення нових творів зумовлене прагненням митців правдиво відобразити життя народу, його героїчне минуле, побут, звичаї. Дороговказом на цьому шляху були міцні реалістичні засади російської музики, досвід її оперної школи, дружня підтримка і допомога прогресивних діячів братньої музичної культури. Передусім це виявилось у творчих взаєминах українських і російських композиторів: С. Гулака-Артемовського з М. Глінкою...» [8, с. 184]. Отже, і тут бачимо наратив «молодшого брата» та апеляцію до ідей російського народництва.

У результаті подібних маніпуляцій у суспільстві створюється викривлена оптика сприйняття твору Гулака-Артемовського. «Запорожець за Дунаєм» розглядається виключно як народно-побутова лірико-комічна опера, орієнтована на традиції «старшого брата». «Як і російські класики, — читаємо в уже цитованій академічній “Історії української музики”, — Гулак-Артемовський вивів на оперну сцену представників свого народу, показав їх з вели-

⁴ Своєрідною компенсацією «нешляхетного» родоводу опери в радянський час стали «уніфікаційні», за словами Олени Корчової, постановки, зокрема, Національної опери України. Музикознавиця описує їх специфічну цілісність так: «ошатна і розгорнута увертюра, наближена до типу “попури”, вражаючі масові хорові сцени в дусі Народного хору ім. Г. Верьовки, ефектний і багаточисельний “етнографічний” балет, одноманітні костюми з розряду українського “клубного дизайну”, стандартні блякло-реалістичні декорації <...> тут присутня міцна “іміджева” цілісність українського музичного театру епохи соцреалізму...» [11, с. 61].

кою любов'ю і теплотою, утверджуючи тим самим реалістичні й демократичні тенденції» [8, с. 187]. І далі проводяться паралелі — ні, не з Глінкою (Гулак-Артемівський «не гідний» такого порівняння), а з Верстовським.

Окреслена настанова сприйняття, що формувалась у Російській імперії та згодом отримала розвиток у СРСР, повністю відповідає основним механізмам культурного колоніалізму, що його свого часу дослідив Марко Павлишин: «1) створення ієрархії цінностей, які надають найвищу вартість товарам культури-домінаторки; 2) формування та поширення міфу про універсальність колонізатора, з якою нібито різко контрастує обмеженість, парафіальність та місцева заідеологізованість колонізованого <...> 4) представлення колоніальних культур (якщо таке відбувається) крізь призму етнографізму, де етнографізм ототожнювали із провінцією, меншовартістю» [12, с. 31]. У такій перспективі про жодні горизонтальні компаративні дослідження не йшлося. У кращому разі «Запорожець за Дунаєм» розглядався в ізоляціоністських координатах національної культури, вибудованих не стільки з її іманентних ознак, скільки взорованих на культуру колонізатора, а слухачка аудиторія отримувала штучно деформовані ціннісні та сенсові орієнтири.

Варто зазначити, що в українському музикознавстві віддавна існує також інша традиція інтерпретації жанрово-стильових орієнтирів «Запорожця». Зокрема, в «Історії української культури», створеній у 1930-ті роки групою видатних українських гуманітаріїв під орудою Івана Крип'якевича, наголошується: «Те, що у великому стилі дав Бортнянський у церковній вокальній музиці, цебто поєднання італійського стилю з духом української культури і традиції, те застосував Артемівський у ділянці світської інструментально-вокальної музики, комулюючи італійський оперовий стиль з елементами української народної творчості» [6, с. 637]⁵. Дмитро Антонович зазначає: Гулак-Артемівський як «вихованець італійської школи і прихильник жанру *орега-бюффа*», створивши «Запорожця», викликав незадоволення тогочасної критики, яка поставилася до опери «як до музики, взятої з різних місць, найбільше із Моцарта — “уведення із серайля”» [1, с. 465]. Зиновій Лисько, зауваживши, що опера «має дуже виразний український характер», констатує: «вся музика насичена італійськими мелодичними манерами співу, що для Артемівського являлися ніби другою рідною стихією, внаслідок чого його опера стала зразком творчості українських композиторів італійської школи» [14, с. 286, 286–287].

Базуючись на цих засадах, Андрій Ольховський розглядає «Запорожця за Дунаєм» як «звичайний *зінгшпіль*, де форма пісні з танковими народними ритмами, межуючись з діалогами, становить музичну основу цілого» [13, с. 255] і доходить важливого висновку про історичне значення твору, яке полягає у зв'язках «мови опери з *європейською* традицією комедійної опери», а Гулак-Артемівський постає митцем, «який володіє певною сумою передових на той час прийомів *європейської* техніки, що збагатили українську музичну культуру того часу» [13, с. 260].

Зовсім інший контекст, чи не так? І дещо по-іншому розставлені акценти, які, поперше, окреслюють європейську орієнтацію твору Гулака-Артемівського і, по-друге, дають підстави для розмови про сублімовану пам'ять жанру. А у зінгшпіля це, зокрема, і «Чарівна флейта» Моцарта з Царством духу Зарастро, що уособлює абсолют і гармонію буття та виступає кінцевою метою шляху вільної особистості до ідеального соціуму, «утопії земного раю». Чи не зазвучить по-новому в такому контексті «Владико неба і землі», зокрема

*Щасливу путь нам, Боже, дай,
На Тебе, Спасе, уповаєм,
В сльозах до Тебе прибігаєм,
Побачить дай нам рідний край*⁶.

⁵ Розділ «Музика» в цій колективній праці належить перу Василя Барвінського.

⁶ Про «свідомо розвинений Гулаком-Артемівським романтично-ідеалізований образ України як земного раю, багаторазово обіграний в музичному тексті ліричних номерів опери» пише Олена Корчова, аналізуючи проблеми збереження первинного оперного тексту «Запорожця за Дунаєм» [11, с. 65].

Проте цих праць у радянські часи для широкої аудиторії просто не існувало. Збірка під редакцією Крип'якевича була видана у 1936–1937 роках у Львові, що не входив тоді до складу СРСР; праця Антоновича та дисертація Лиська були написані та видані у Празі, а наклад книжки Ольховського, затвердженої до друку після тривалих контрпродуктивних спілкувань з цензорами 15 червня 1941 року і виданої в Києві накладом 3000 примірників, повністю згорів у перший день фашистського вторгнення (два примірники, один з яких зберігся у автора, на ситуацію вплинути не могли).

Так само «не існувало» в радянській Україні й ідей Дмитра Ревуцького, котрий запропонував шукати аналогію для музики «Запорожця» «у тих італійців (Доніцетті, Белліні та інших), що в їх операх співав сам Артемівський» [7, с. 219], тобто передусім в творах Россіні, Белліні, Доніцетті та раннього Верді. У 1993 році цю ідею розгорнула Ірина Драч, запропонувавши переконливі аргументи на користь багаторівневих паралелей «Запорожця» з російською «Італійкою в Алжирі».

Певні зміни у підході до розуміння та оцінки опери Гулака-Артемівського прослідковуються в роботах українських музикознавців, створених на зламі XX–XXI століть. Лідія Корній у третьому томі одноосібного підручника «Історія української музики» (2001), наголошуючи на яскравій національній самобутності «Запорожця за Дунаєм», згадує про паралелі з «Викраденням з сералю» Моцарта та «Італійкою в Алжирі» Россіні. Щоправда, музикознавиця не називає імен тих, хто про ці паралелі написав задовго до неї, обмежуючись простою констатацією їх наявності [10, с. 200]. Змінена риторика і в новому продукті Національної академії наук України — фундаментальному виданні «Історія української культури» [7]. Тут, зокрема, наголошується: «Значення твору С. Гулака-Артемівського для української культури визначається передусім тим, що у ньому міцно поєдналися традиції світового оперного мистецтва, усталені на той час канони оперного жанру зі специфічними особливостями національної художньої ментальності та народного мелосу»; зазначається, що Гулак-Артемівський «мав можливість на практиці вивчити і засвоїти закономірності сучасної йому музично-драматичної творчості, як західноєвропейської, в першу чергу італійської, так і російської» [7, с. 219]. Актуалізуються у цьому виданні позиції тих дослідників, чиї імена були небажані або ж табуйовані у часи домінування радянського наративу — Дмитра Ревуцького, Дмитра Антоновича, Зиновія Лиська. Чітко прокреслені аналогії з італійською оперною традицією [7, с. 221].

Однак ці євроорієнтовані горизонтально-компаративні вектори розуміння та інтерпретації опери Гулака-Артемівського не набули широкого розповсюдження в українській театральній спільноті. Практично всі оперні та велика кількість музично-драматичних театрів країни продовжували (і продовжують) ставити «Запорожця» виключно як побутово-комічну оперу, підживляючи та ретранслюючи колоніальний міф малоросійщини⁷. Апогеєм цих тенденцій стала екранізація «Запорожця за Дунаєм» Миколи Засеєва-Руденка (2007), який, за точним діагнозом Ольги Брюховецької, «в політичному плані — свідомо чи ні — <...> не лише відтворив, а й посилив колоніальні акценти, а в мистецькому плані спромігся лише на деградовану копію радянських постановок» [2].

Отже, беручись до нової постановки «Запорожця за Дунаєм», команда Львівської опери зіткнулася принаймні з трьома викликами.

Перший — це сформована амбіколоніальна традиція постановок та інтерпретації опери, і загальноукраїнська, і місцева, адже впродовж усіх попередніх десятиріч постановки «Запорожця за Дунаєм» у Львівському театрі відтворювали саме її. *Другий* — це сформована настанова сприйняття та оцінки опери як продукту вторинного, недосконалого, напівпрофесійного, що зумовлена процесами культурної колонізації та базується на згаданій амбіколоніальній традиції постановок. *Третій* — реалії тексту Гулака-Артемівського. Йдеться про

⁷ Див., наприклад, аналіз постановки «Запорожця за Дунаєм» Володимира Лукашева наприкінці сезону 2022/23 у Києві на сцені Національної філармонії України [16, с. 230].

безперечні риси лірико-побутової комедії з двома парами головних дійових осіб — ліричною та комічною; типовими вокальними амплуа (тенор як герой-коханець, бас як буфонний персонаж), поширеними сюжетними ситуаціями (переодягання) чи використанням характерних виразових засобів та музичних прийомів (комічна скоромовка⁸, опора на побутові жанри) тощо.

Яким могло бути рішення, що додало би усталений наратив?

Один з варіантів, який можна уявити, — контамінація. Український театр має відповідний досвід. Наприклад, у сезоні 1999/2000 Станіслав Мойсеев поставив у київському Молодому театрі «РеХуВіЛійЗор», поєднавши два тексти — «Ревізора» Миколи Гоголя та «Хулія Хурину» Миколи Куліша. Герої п'єс потрапляли в типологічно однакові ситуації, що «підсвічували» одна одну. А вистава будувалася як почергове переключення між Гоголевим та Кулішевим текстами [4].

Чи можливий був подібний варіант у випадку з «Запорожцем»? Очевидно, так. І варіантів контамінації можна було уявити принаймні два: зі згадуваним «Викраденням з сералю» або ж із російською «Італійкою в Алжирі».

Подібне рішення могло би чіткіше прокреслити жанрово-стильові аналогії «Запорожця» саме з європейською традицією (де ключову роль відіграє специфічно італійський тип оперного інтонування) та стати свідченням деколонізаційної інтерпретації національної спадщини.

Однак творча команда Львівської опери пішла іншим шляхом. Зберігши орієнтацію на традиції поезії бельканто, вона змінила загальний жанровий орієнтир твору, переусвідомивши «Запорожця» як героїчну казку.

Конспективно позначимо корекції тексту Гулака-Артемівського, що забезпечили цю трансформацію.

Перше — композиційний рівень. Перекомпонування передусім торкнулося початкової драматургічної фази — тієї, що формує модель сприйняття усього подальшого. Замість підкреслено побутового *initium*'у — хору «Ой збирайтесь працювати», що створює хронотоп приземленої повсякденності, недвозначної профанності, у сучасній львівській постановці звучить аріозо Оксани «Ангел ночі». Тут окреслюється простір символічний, навіть сакральний. Мова не тільки про вербальний ряд — засадничо різним постає інтонаційний образ світу, що відкривається перед слухачем. У традиційному варіанті — квазінародний хор з побутово-кантовим чотириголоссям, дубльованим оркестром, у новому — тиха молитва, що змінюється пристрасним монологом.

Подальша траєкторія намічених в *initium*'і драматургічних векторів виправдовує запрограмовані початком очікування. Традиційний варіант, експонувачи ліричний образ Оксани (романс «Місяцю ясний» та вставна арія «Прилинь, прилинь»⁹), повертається до побутового хору («Хто працює, той і має») і перемикає увагу слухача на експозицію комічної сфери (пісня Карася «Ой щось дуже загулявся»). Варіант Тараненко–Саратських продовжує символічно-сакральну лінію. Йдеться про молитву Андрія («Владико неба і землі») та появу образу наратора, виключеного зі сценічної дії, — Мамає з арією «Поглянь увись». Таким чином, автори постановки послідовно уникають алюзій до повсякденності та побуту, переводячи оповідь у сферу символічного. Побутовий складник опери притлумлюється та нівелюється, натомість на перший план виходить епічна оповідь, що може бути витлумачена як ознака іншого жанру — казки.

⁸ Нагадаємо, що комічний ефект в опері ще від часів бароко пов'язувався зі звучанням низького голосу у швидкому темпі. Це має цілком очевидне природне пояснення: низький голос зазвичай є ознакою корпулентності, огрядності. Тож швидкі фігурити викликають асоціації з дрібним, похапливим, метушливим рухом, невластивим для носія такого тіла.

⁹ Цей вставний номер, як відомо, написав на прохання Миколи Садовського Олександр Горілий (1863–?) — український диригент, композитор, музично-громадський діяч. О. Горілий був першим диригентом створеного в часи Української держави Українського державного симфонічного оркестру імені Миколи Лисенка [18, с. 12–14].

Порівняння композиційних особливостей двох варіантів опери можна було б продовжувати, але перейдімо до другого можливого рівня співставлення аналізованих текстів — синтаксично-інтонаційного.

Тут автори нової постановки також запропонували неординарні рішення. До партитури твору введено українську народну пісню «Їхав, їхав козак містом». Принципово важливо зазначити, що це козацька пісня-марш. Згадаймо, що у варіанті Гулака-Артемівського хори здебільшого лірико-побутового характеру. Марш (дещо театральний) традиційно характеризує турків. У Львівській же постановці образ козаків-українців героїзується. Йдеться не тільки про згадану імплементацію пісні-маршу, але й про інструментальні номери аналогічного образно-емоційного штибу (наприклад, «Похід на Україну»), про задіяння літавр-тулумбасів, які також подають героїзований образ козаків, тощо.

Висновки. Отже, Львівська постановка переосмислює твір Гулака-Артемівського, нівелюючи його приземлено-побутовий комічний пафос та пропонуючи авдиторії символічно-героїзований варіант опери. Це спроба переосмислення вітчизняної класики та важливий крок на шляху звільнення української культури від імперських наративів. І в цьому полягає головне творче досягнення колективу Львівської опери.

Література

1. Антонович Д. Українська культура. Мюнхен : Український технічно-господарський інститут, 1988. 519 с.
2. Брюховецька О. «Запорожець за Дунаєм» і колоніальний міф. *Кіно-Театр*. 2008. № 3. С. 48–51.
3. Гулак-Артемівський С. Запорожець за Дунаєм. Київ : Мистецтво, 1954. 204 с.
4. Десятерик Д. Свято поіменоване свистопляскою. *День*. 1999. № 204 (3 листопада). URL : <https://day.kyiv.ua/article/kultura/svyato-poimenovane-svystoplyaskoyu> (дата звернення: 13.10.2025).
5. Історія української дожовтневої музики / за заг. ред.-упоряд. О. Я. Шреєр-Ткаченко. Київ : Музична Україна, 1969. 586 с.
6. Історія української культури / за заг. ред.-упоряд. І. Крип'якевича. Київ : Либідь, 1994. 656 с.
7. Історія української культури у п'яти томах. Т. 4. Кн. 2: Українська культура другої половини XIX століття / гол. ред. Г. А. Скрипник. Київ : Наукова думка, 2005. 1296 с.
8. Історія української музики. Т. 2 : Друга половина XIX ст. / за ред.: Т. П. Булат, М. М. Гордійчук, С. Й. Грица та ін. Київ : Наукова думка, 1989. 458 с.
9. Кауфман Л. Семен Гулак-Артемівський. Київ : Музична Україна, 1973. 37 с.
10. Корній Л. Історія української музики : підручник. Ч. 3: XIX ст. Київ; Нью-Йорк : Видавництво М. П. Коць, 2001. 477 с.
11. Корчова О. Один погляд на проблему оперної цілісності. *Науковий вісник НМАУ імені П. І. Чайковського*. 2005. Вип. 51 : Питання організації художньої цілісності музичного твору. С. 59–67.
12. Мокрик Р. Культурна колонізація. Страх, приниження і опір України в радянській імперії. Львів : Локальна історія, 2025. 432 с.
13. Ольховський А. Нарис історії української музики / підгот. до друку, наук. ред., вст. ст., комент. Л. Корній. Київ : Музична Україна, 2003. 512 с.
14. Онацький Є. Українська мала енциклопедія. Кн. 2: В–Г. Буенос-Айрес, 1958. 182 с.
15. Первый всесоюзный съезд советских композиторов: стеногр. отчет / ред. В. М. Го-родинский. Москва : Издание Союза советских композиторов СССР, 1948. 456 с.

16. Рижова М. Опера на сцені Національної філармонії України. *Художня культура. Актуальні проблеми*. 2025. Вип. 21. Ч. 1. С. 227–233. DOI: [https://doi.org/10.31500/1992-5514.21\(1\).2025.333506](https://doi.org/10.31500/1992-5514.21(1).2025.333506)
17. Чекан Ю. Інтонаційний образ світу: монографія. Київ : Логос, 2009. 226 с.
18. Чекан Ю. Національний симфонічний. 100 років служіння Музиці. Київ : Музична Україна, 2018. 88 с.
19. Чекан Ю. Світ, котрий насправді є... Оперний театр в інфраструктурі музичного життя. Львів : Видавництво УКУ, 2024. 236 с.
20. Чекан Юрій. Українська музика і прес більшовизму. *Український тиждень*. 08.01.2024. URL: <https://tyzhden.ua/ukrainska-muzyka-j-pres-bilshovyzmu/> (дата звернення: 21.10.2025).
21. Шевельов Ю. Захід є Захід, а Схід є Схід. З історії незакінченої війни / упоряд.: О. Забужко, Л. Масенко. Київ : Видавничий дім «Києво-Могилянська академія», 2009. С. 195–215.
22. Biedarieva S. Ambicoloniality and War: The Ukrainian-Russian Case. London : Palgrave Macmillan, 2025. 258 p.

References

1. Antonovych, D. (1988). *Ukrainska kultura* [Ukrainian Culture]. Munich: Ukrainian Technical and Economic Institute [in Ukrainian].
2. Briukhovetska, O. (2008). “Zaporozhets za Dunaiem” i kolonialnyi mif. [The Cossack Beyond the Danube and the Colonial Myth]. *Kino-Teatr*, 3, 48–51 [in Ukrainian].
3. Hulak-Artemovskiy, S. (1954). *Zaporozhets za Dunaiem* [Zaporozhian Beyond the Danube]. Kyiv : Mystetstvo [in Ukrainian].
4. Desiateryk, D. (1999, November 3). Sviato poimenovane svystopliaskoiu [A Holiday Named After the Whistle]. *Den*. Retrieved from <https://day.kyiv.ua/article/kultura/svyato-poimenovane-svystoplyaskoyu> [in Ukrainian].
5. Shreier-Tkachenko, O. Y. (Ed.). (1969). *Istoriia ukrainskoi dozhovtnevoi muzyky* [History of Ukrainian pre-October Music]. Kyiv: Muzychna Ukraina [in Ukrainian].
6. Krypiakovich, I. (Ed.). (1994). *Istoriia ukrainskoi kultury* [History of Ukrainian Culture]. Kyiv : Lybid [in Ukrainian].
7. Skrypnyk, H. A. (Ed.). (2005). *Istoriia ukrainskoi kultury u piaty tomakh*. T. 4. K. 2. *Ukrainska kultura XIX stolittia* [History of Ukrainian Culture in Five Volumes. Vol. 4. Bk. 2. Ukrainian Culture of the 19th Century]. Kyiv : Naukova dumka [in Ukrainian].
8. Bulat, T. P., Hordiichuk, M. M., Hrytsa, S. Y. et al. (Eds.). (1989). *Istoriia ukrainskoi muzyky*. T. 2: *Druha polovyna XIX st.* [History of Ukrainian Music. Vol. 2: Second Half of the 19th Century]. Kyiv : Naukova dumka. [in Ukrainian].
9. Kaufman, L. (1973). *Semen Hulak-Artemovskiy*. Kyiv : Muzychna Ukraina [in Ukrainian].
10. Kornii, L. (2001). *Istoriia ukrainskoi muzyky*. Chastyna tretia: XIX st. [History of Ukrainian Music. Part Three. 19th Century]. Kyiv; New York: Vydavnytstvo M. P. Kots [in Ukrainian].
11. Korchova, O. (2005). Odyn pohliad na problemu opernoi tsilisnosti [A Look at the Problem of Operatic Integrity]. *Scientific Herald of Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine*, 51, 59–67 [in Ukrainian].
12. Mokryk, R. (2025). *Kulturna kolonizatsiia. Strakh, prynyzhennia i opir Ukrainy v radianskii imperii* [Cultural Colonization. Fear, Humiliation and Resistance of Ukraine in the Soviet Empire]. Lviv : Lokalna istoriia [in Ukrainian].
13. Olkhovskiy, A. (2003). *Narys istorii ukrainskoi muzyky* [An Essay on the History of Ukrainian Music] (L. Kornii, Ed.). Kyiv: Muzychna Ukraina [in Ukrainian].

14. Onatskyi, Ye. (1958). *Ukrainska mala entsyklopediia*. Knyzhka druha: V–H. [Ukrainian Small Encyclopedia. Bk. 2. Letters B–H]. Buenos-Aires [in Ukrainian].
15. Gorodinskij, V. M. (Ed.). (1948). *Pervyyi vsesoyuznyi s'ezd sovetskih kompozitorov. Stenograficheskiy otchet* [The First All-Union Congress of Soviet Composers. A Stenographic Report]. Moskva: Izdanie Soyuza sovetskih kompozitorov Soyuza Sovetskih Socialisticheskikh Respublik [in Russian].
16. Ryzhova, M. (2025). Opera na stseni Natsionalnoi filarmonii Ukrainy [Opera on the Stage of the National Philharmonic of Ukraine]. *Artistic Culture. Topical Issues*, 21(1), 227–233. DOI: [https://doi.org/10.31500/1992-5514.21\(1\).2025.333506](https://doi.org/10.31500/1992-5514.21(1).2025.333506) [in Ukrainian].
17. Chekan, Yu. (2009). *Intonatsiyni obraz svitu: Monohrafiia* [Intonation Image of the World: A Monograph]. Kyiv : Lohos [in Ukrainian].
18. Chekan, Yu. (2018). *Natsionalnyi symfonichni. 100 rokiv sluzhinnia Muzytsi* [National Symphony Orchestra. 100 Years of Service to Music]. Kyiv: Muzychna Ukraina [in Ukrainian].
19. Chekan, Yu. (2024). *Svit, kotryi naspravdi ye... Opernyi teatr v infrastrukturi muzychnoho zhyttia* [The World That Really Is... Opera House in the Infrastructure of Musical Life]. Lviv : Vydavnytstvo Ukrainskoho Katolytskoho Universytetu [in Ukrainian].
20. Chekan, Yu. (2024, January 08). Ukrainka muzyka i pres bilshovyzmu [Ukrainian Music and the Press of Bolshevism]. *Ukrainskyi tyzhden*. Retrieved from <https://tyzhden.ua/ukrainska-muzyka-j-pres-bilshovyzmu/> [in Ukrainian].
21. Shevelov, Yu. (2009). Zakhid ye Zakhid, a Skhid ye Skhid [The West is the West, and the East is the East]. *Z istorii nezakinchenoi viiny*. (O. Zabuzhko & L. Masenko, Eds.). Kyiv: Kyiv-Mohyla Academy Publishing House [in Ukrainian].
22. Biedarieva S. (2025). *Ambicoloniality and War: The Ukrainian-Russian Case*. London : Palgrave Macmillan.

Yurii Chekan

THE LVIV ZAPOROZHETS: A LYRICAL DOMESTIC COMEDY OR A HEROIC FAIRY TALE?

Abstract. The article examines the genre reconceptualization that shapes the 2023 Lviv production of Semen Hulak-Artemovskiy's opera Zaporozhets Beyond the Danube. Interpreting the work's transformation from a lyrical domestic comedy into a heroic fairy tale as a deliberate decolonizing gesture, the study traces how a colonial mode of reception developed in imperial and Soviet traditions—through the “younger brother” narrative, claims about the “decisive influence” of Russian on Ukrainian culture, and the implicit devaluation of Ukrainian classics. The article shows how Soviet musicology helped form an ideologically conditioned habitus of reception that sustained ambicolonial models of interpretation. By contrast, it foregrounds an alternative, European-oriented interpretive tradition grounded in non-hierarchical comparative frameworks, which remained unknown or was deliberately silenced during the Soviet period. Using the 2023 Lviv production as a case study, the author analyzes compositional, dramaturgical, and intonational changes that shift the opera from an everyday to a symbolic-epic chronotope, contributing to a heroic portrayal of the Cossacks. The article concludes that this interpretation not only reshapes the opera's genre profile but also helps dismantle imperial narratives and reframes the national musical heritage within a decolonizing paradigm.

Keywords: genre transformation, decolonization processes in Ukrainian music, horizontal comparative studies, reception of Ukrainian heritage.