

УДК 78.01+782.1

*А. Солов'яненко***ТЕОРЕТИЧНІ ОСОБЛИВОСТІ ФУНКЦІОНУВАННЯ  
ОПЕРНОЇ РЕЖИСУРИ В УКРАЇНІ ХХ СТОЛІТТЯ  
ЯК СКЛАДОВОЇ ХУДОЖНІХ ПРОЦЕСІВ**

*У статті розкриваються теоретичні особливості функціонування оперної режисури в Україні ХХ ст. як складової художніх процесів. Показане місце оперної режисури у контексті культури як виховного чинника.*

**Ключові слова:** *сценічна культура, оперне мистецтво, театральні традиції, художнє виховання.*

У сучасній культурі, а відтак і культурології, долається механічне, спрощене тлумачення історичного розвитку як такого, що здійснюється незалежно від суб'єкта історії, як прогресу, безпосереднім виявом якого є еволюція від більш простих форм до більш складних, причому у рамках того або того виду мистецтва, що досліджується у культурному контексті.

Упродовж розвитку мистецтвознавчої культурології як дисципліни, що формується, стало очевидним, що у культурному розвитку діють особливі закони історичного зв'язку, які не збігаються із наступністю у розвитку техніки, деяких інших соціальних явищ. Такий тип зв'язку характеризується тим, що в ньому кожне нове вираження культури не відкидає, не заперечує те, що виникло раніше, а вступає з ним у діалог, і через те збагачує і себе, і свого попередника. Культура не підвладна принципу сходження шляхом заперечення, тим більше відкидання того, що зроблено (досягнуто) попередниками.

З однієї сторони, відмовляючись від формалізованих ціннісних орієнтацій традиційної історії, сучасна культурологія і сучасне мистецтвознавство шукають шляхи, які б дозволили наблизитися до розуміння історичного минулого безпосередньо через його носія — людину. Кожна епоха — це момент загальнолюдського розвитку, що має непересічне значення, і через будь-яке історичне дослідження є синтетичним і людинознавчим уже по своїй суті. Але разом з тим воно також є й історико-культурологічним, оскільки культура — це історія як така. Подібне розуміння предмета дослідження — культура як цілісність — зумовило звернення науковців до тих епох, де ця культурна спільність існує ще у своїй цілісності, недиференційованості, є елементом безпосередньої життєдіяльності і творчості. Найбільш ціка-

вим, оскільки найбільш яскравим у свідченнях, серед цих культурних епох уявляється злам ХІХ–ХХ ст. та ХХ століття як таке.

З іншої сторони, у сучасних наукових дискурсах, що спрямовані на вивчення феноменів, пов'язаних з мистецькою художньою діяльністю, простежується одна важлива закономірність: прагнення до метарівневої «системності» та «перетлумачень», пов'язаних з необхідністю перегляду та очищення сталих поглядів та підходів від усіляких (зокрема, ідеологічних) нашарувань. Разом з тим відчувається потреба в об'єктивізації їх оцінок з позицій часу, якими вони були викликані, та масштабів змін, що відбулися у сучасних мистецьких практиках, перш за все, смислових, світоглядно зорієнтованих на проектування майбутніх наслідків, духовних трансформацій, котрі демонструють повсякденні образи людського життя.

Актуальність таких дискурсів підтверджують й намагання дослідників шукати в історично-художньому процесі чинники, які забезпечують його самодостатність та поступальність руху, що його спрямовує.

Виявляється, що у цьому проблемному полі найменш вивченим явищем є оперно-театральне мистецтво, а найактуальнішою лишається відповідь на запитання: які механізми забезпечують його сценічну «життєздатність» і що впливає на їх збереження у кризових періодах?

Гортаючи сторінки історії української опери, не можна не звернути увагу на той факт, що «злети» та «падіння» суспільного інтересу до неї безпосередньо або опосередковано пов'язані із сценічно-постановчими рішеннями, тобто сценічними інтерпретаціями оперних текстів, технологіями, які у свій час отримали влучну назву «режисура». Звертаючи увагу на оперно-театральне мистецтво, можна говорити про дві історично сформовані форми художньої творчості, що розрізняються за мірою розвитку, широтою і глибиною, змістом і формою естетичного освоєння дійсності, зокрема, театрального.

На відміну від колективного синкретичного мистецтва «народних мас» професійне виконавське мистецтво, зокрема оперне, виступає як самостійний вид колективної художньої діяльності і колективної художньої творчості, для якої є характерним усвідомлення естетичних цілей і свідоме прагнення до досконалості творчої майстерності, до прекрасних форм зображення і відображення дійсності за допомогою художніх форм і художніх образів. У творах цього виду мистецтва помітна певна тенденція, спрямованість, відбір відповідних явищ

дійсності, типізація художніх образів, певна міра розкриття внутрішнього світу особистості за допомогою мистецьких форм.

Мистецтво — це особливий суб'єктивний образ об'єктивного світу. Ця теза є вихідною і беззаперечною: беззаперечною як вихідний пункт, але недостатньою як загальна формула, через те, що відношення «об'єкт — суб'єкт» відбувається у мистецтві не самоцільно і не заради вузьких утилітарних цілей, а передбачає вплив на суб'єктів. Відтак, відношення «об'єкт — суб'єкт» уже в самому своєму існуванні у мистецтві передбачає наявність іншого специфічного відношення: «суб'єкт — суб'єкт». Воно є багатоманітним і багатозначним, оскільки належить до інтимних духовних проявів двох суб'єктів — художника, виконавця і того, хто сприймає художню цінність. Тут можна говорити про подвійну спрямованість творчого суб'єкта: з однієї сторони, він прагне створити оригінальний художній твір (тут можна спостерігати роздвоєння: твір створюється митцем на основі реальної логіки життя й у той самий час у відповідності до логіки ремесла у певному соціальному контексті), а з іншої сторони, — прагне до переконання у певних ідеях і життєвих принципах. Відтак, будь-який творчий акт, зокрема акт виконавського мистецтва, — це прагнення зробити глибоко особистісні духовні цінності набутком інших.

Разом з тим питання про «текст» твору, що розуміється як цілісна змістовна структура, утілена в матеріалі твору, невідокремлене від загального соціокультурного і мистецького контексту суспільства, яке має й історичне, і національне, й інші значення, від яких залежить як буття окремого твору, так і соціальний статус мистецтва узагалі. Якщо соціокультурний контекст є передумовою адаптації індивіда до конкретної спільноти, то у неповторній індивідуальній реакції особистості проявляється специфічна активність суб'єкта, міра його свободи, його право на оригінальну оцінку та її вираження. Не в останню чергу адаптивна й оригінальна реакції у своїй єдності забезпечують виховний ефект впливу художнього образу, а відтак — в історико-культурній ретроспекції — загальний образ епохи.

Історія розвитку української оперної режисури ХХ ст. свідчить про те, що формувалась вона як складова усвідомленого ставлення до потреб національного мистецтва. Прагнення посилити суспільну місію українського театру у конкурентних умовах, впливів іншомовних оперно-театральних шкіл і традицій спонукало до вдосконалення технологій сценічного втілення оперних текстів, незважаючи на те, що не завжди були на те відповідні можливості.

Можна також зробити висновок, що існує багато парадоксів, які супроводжують здійснення оперним мистецтвом своєї суспільно-виховної функції. На першому місці тут певне розходження між наміром художника і фактичним результатом, коли твір уже відбувся. Потім існує напружений конфлікт між структурністю і процесуальністю, між повторністю й оригінальністю, нарешті — між правдою і вимислом, що треба доводити за допомогою саме сценічного образу. Виявляється, що багат шаровість художнього задуму в оперній постановці реалізується поступово (через взаємовіддзеркалення окремих образів та ідей), у ході творчого процесу в ньому виникають і розв'язуються суперечності між різними елементами змісту і форми. Тим не менше, відбуваючись на сцені, художній образ характеризується цілісністю (навіть «колективізмом»), узагальненням, життєво-емоційною безпосередністю. Усі функції оперно-виконавського мистецтва не є чимось самостійним, а усі вони цілком становлять суспільне буття художнього образу, й у цьому сенсі естетичні функції не можуть бути якісно визначальними. У той же час ці функції не позбавлені змістовності, вони не є віддзеркаленням лише чистих значень форми, а в залежності від мистецької ситуації і потреб слухача виражають певний політичний або моральнісний, пізнавальний або світоглядний зміст із тим, аби формувати духовну структуру особистості, орієнтувати на певну поведінку або діяльність, і в цьому сенсі виховувати як окрему особистість, так і соціальну спільноту. Відтак, українська опера ХХ ст. являє собою конкретно-історичний тип художньої культури суспільства, оскільки міра повноцінного впливу оперного твору залежить від суспільних умов як найважливішого чинника, що відзначає характер і особливості художнього життя суспільства.

Українська оперна режисура навіть на початку свого становлення віддзеркалювала громадянську позицію представників театральної інтелігенції, яка виходила з розуміння важливості виховання театральними засадами національної самосвідомості і через те використовувала усі доступні засоби такого впливу: пересувні антрепризи, підтримку національних кадрів, професійне зростання яких відбувалась у нелегких умовах кріпацької неволі, меценатство та прихильність до театральної справи місцевого дворянства і т. ін.

Розвиваючись в історичних межах музично-драматичних традицій шкільної драми, оперна режисерська практика поступово поповнювала ці традиції європейським досвідом постановки комічних опер, дивертисментів, зінгшпілів, російських водевілів і побутових

комедій, поступово напрацьовуючи свій власний досвід реалістичної гри та сценічного розв'язання лірично-побутових колізій.

Формуючи певну культурну модель сприйняття музичного твору, українська оперна режисура значною мірою формувала (і формує) індивідуальне і групове сприйняття оперного мистецтва, завдає рівень прочитання художнього тексту, його тлумачення і переживання. Втім, самий акт сприйняття все одне лишається парадоксальним: необхідно засвоїти правду особливої художньої реальності твору (аби вона могла увійти у контакт із суб'єктивним життєвим досвідом того, хто сприймає) та водночас «автоматизувати» відчуття умовності, почуття того, що світ оперного мистецтва хоча й віддзеркалює, узагальнює та концентрує життя, не є саме життя. Цей парадокс є основою естетичного, художнього смаку і не виникає з початку, а є результатом культурного розвитку індивіда і групи, до якої він належить. Отже, йдеться не тільки про художню правду, що відтворює і логічну істину, і життєво-емоційну безпосередність людського життя, завдяки чому ми отримуємо документи епохи, завдяки чому оживає і відтворюється національне минуле, — а й про те відчуття правдивості, яке майже інтуїтивно виникає у сприймаючого під впливом твору, а також від здатності суб'єкта розуміти, сприймати і співпереживати твір оперного мистецтва. І роль режисера у підготовці такого сприйняття уявляється центральною у процесі роботи над постановкою.

Саме у такому напрямі формується постановочна стратегія українського музично-драматичного театру, що вдосконалюється й розвивається на основі оперних творів українських композиторів, у режисерських знахідках театрів: корифеїв М. Садовського та «Руської бесіди».

Установка на акторську індивідуальність, виразним носієм якої є голос, завдала потужний поштовх розвитку української вокальної школи, що стала основою для активізації режисерської ініціативи у постановках репертуарних оперних творів. Співпраця українських співаків із різними театрами, яка збагачувала їх сценічний досвід, розширювала горизонти цієї ініціативи, спонукаючи багатьох на вибір режисури як професії.

Народжуючись у тісному співробітництві із драматичним театром, українська оперно-виконавська школа заклала в основу вокальної майстерності драматичну майстерність, що у свою чергу спонукала на розширення репертуарної палітри за межі лірико-побутової опери і викликала потребу опановувати різні оперні стилі — перш

за все, італійський та російський, — поєднуючи їх на основі реалістичних принципів акторської гри, закладених українським музично-драматичним театром.

Поєднуючи ці дві естетики, режисерська практика спонукала до формування національної мережі оперних театрів, які визначали політику музичного життя на українських землях, поступово збільшуючи вагу оперних творів вітчизняних композиторів, посилюючи тим самим місцеві патріотичні настрої і при цьому не втрачаючи відчуття необхідності бути провідником сучасних, світових мистецьких тенденцій. Усе це й створило умови для становлення самоцінного досвіду української оперної режисури до початку ХХ ст.

Значний внесок в цей процес зробили музичні професійні осередки: музичні школи, училища, консерваторії, освітнє середовище, яке складало музиканти з різними смаками, музичними орієнтирами, програмами підготовки до музичної діяльності європейського аби адаптованих до умов Австрійської та Російської імперій. Коливання між ними громадського інтересу посилювало атмосферу змагальності серед представників інструментально-виконавських професій, що позитивно позначилося на діяльності оперних театрів. У них режисерські функції поступово переходять до диригента, що, з одного боку, значною мірою сприяло зростанню ваги музики над іншими компонентами вистави, з іншого — приваблювало до неї режисерів драматичних театрів тими новими виразними можливостями, які вона надавала. Усе зазначене стало плідним полем для режисерського експерименту як в оперному театрі, так і за його межами.

Саме у епіцентрі таких творчих експериментів на початку ХХ ст. й закладалися фахові основи української оперної режисури — різнобарвної, авторської, подвижницької за своїм характером і здатної до постійного розвитку та трансформацій — від принципів монологу із глядачем до полілогу на основі колективної співтворчості однодумців, які намагаються традиційними оперними текстами та засобами оперної виразності змодельовати образ сучасного світу з його загальнолюдськими проблемами та протиріччями.

Ці загальні тенденції й виокремлюють українську оперну режисуру як унікальне художнє явище, цілісне у своїх загальних рисах та регіонально неоднозначне у своїх здобутках, проте цілком національне і самобутнє, послідовне щодо пам'яті історико-культурних традицій, які її народжували та зорієнтовували у кожному регіоні, та завдань, що вона вирішувала на кожному етапі розвитку: виховання націо-

нальної свідомості на принципах реалізму та професіоналізму, сміливого експериментаторства та театральних інновацій, необхідних для забезпечення життєздатності оперного театру та повернення йому тієї соціальної місії, яка його народжувала.

Дослідження української оперної режисури вкотре підтверджують, що сприйняття художньої цінності є актом співтворчості, але якщо митець створює твір, то той, хто сприймає цей твір, створює самого себе. У цьому сенсі виховний ефект оперного мистецтва — не остання задача оперної режисури — може бути досягнутий лише тоді, коли він перейде на самовиховання, на самооцінку і саморозвиток особистості. Тут виникає протистояння культурному споживацтву, пасивному і байдужому стиканню з мистецтвом, і на цих колях українська оперна режисура створила непересічні зразки оперних постановок, щодо яких можна стверджувати про їх справжність, культурну і мистецьку цінність, про їх потенційні можливості у подальшому розвитку.

На сучасному етапі з'являються нові наміри, зароджуються нові підходи, розширюється коло цікавих творчих проблем, відточуються майстерність і по-режисерському новаторський метод, і усе це свідчить, що ми маємо повне право очікувати у найближчому майбутньому на нові глибокі й серйозні творчі результати, що ті важливі якості, котрі притаманні традиціям української оперної режисури, зазнають ще більшого розвитку й зміцнюються.

### СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Безгин И. Д. Театральное искусство : организация и творчество : Очерки истории отеч. театр. дела / И. Д. Безгин, Ю. М. Орлов. — К. : Мистецтво, 1986. — 152 с.
2. Ванслов В. В. Опера и ее сценическое воплощение / В. В. Ванслов. — М. : Всерос. театр. о-во, 1963. — 255 с.
3. Гобби Т. Мир итальянской оперы / Т. Гобби ; Пер. с англ.; Послесл. С. Бэлзы. — М. : Радуга, 1989. — 320 с.
4. Каган М. С. Социальные функции искусства / М. С. Каган. — Л. : Знание, 1978. — 36 с.
5. Красильникова О. В. Історія українського театру ХХ сторіччя / О. В. Красильникова. — К. : Либідь, 1999. — 208 с.
6. Лосев А. Ф. Философия. Мифология. Культура / А. Ф. Лосев. — М. : Политиздат, 1991. — 525 с.
7. Станішевський Ю. О. Національна опера України : історія і сучасність / Ю. О. Станішевський. — К. : Муз. Україна, 2002. — 735 с.

*Соловьяненко А. Теоретические особенности функционирования оперной режиссуры в Украине XX столетия как составляющей художественных процессов.* В статье раскрываются теоретические особенности функционирования оперной режиссуры в Украине XX века как составляющей художественных процессов. Показано место оперной режиссуры в контексте культуры как фактора воспитания.

Ключевые слова: сценическая культура, оперное искусство, театральные традиции, художественное воспитание.

*Solovyanenko A. Theoretical features of functioning opera director in Ukraine as part of the twentieth century artistic processes.* Reveal the theoretical features of the functioning opera director in Ukraine as part of the twentieth century artistic processes. The place of opera direction in the context of culture as a factor in art education.

Key words: scenic culture, opera, theatre tradition, art education.



УДК 78.01

*А. Самойленко*

## **ЛИЧНОСТНОЕ ВРЕМЯ КАК КРИТЕРИЙ ПОНИМАНИЯ МУЗЫКАЛЬНО-ИСТОРИЧЕСКОГО ПРОЦЕССА**

*Статья посвящена проблеме времени в ее личностно-экзистенциальном аспекте и в связи с явлением юбилейного праздника. Участие творческой личности в организации социально значимого временного процесса рассматривается на основе жизненного пути М. Балакирева, истории русской композиторской школы в целом.*

*Ключевые слова: личностное время, историческое время, юбилейное время, праздник, память.*

Временные параметры человеческой жизни обнаруживают одно из главных ее противоречий — между общим ходом истории и человеческой судьбой. Разрешению данного противоречия, а иногда — его резкому усилению способствуют те внутренние границы — обозначения важных этапов временной экзистенции, — которые относятся к жизненному пути отдельной личности, то есть определяют критерии личностного времени человека, одновременно являясь значительным событием социальной жизни, то есть становясь критерием временной интерпретации последней. Признанным критерием личного