

Максим СТРИХА,
професор кафедри перекладу
Київського університету імені Бориса Грінченка

ОПЕРА: ПРОБЛЕМА МОВИ ВИКОНАННЯ

М. Стриха. Опера: проблема мови виконання.

Розглянуто мовну практику виконання опер в Україні і в світі в історичному розрізі, проаналізовано ставлення провідних оперних композиторів минулого до цієї проблеми, показано, що масовий перехід від використання перекладів до виконання творів мовами оригіналу в другій половині ХХ ст. був зумовлений насамперед економічними причинами (існування глобального «оперного конвеєра»).

Ключові слова: опера, виконання опери в перекладі, виконання опери мовою оригіналу.

М. Стриха. Опера: проблема языка исполнения.

Рассмотрена языковая практика исполнения опер в Украине и в мире в историческом разрезе, проанализировано отношение ведущих оперных композиторов прошлого к этой проблеме, показано, что массовый переход от использования переводов к исполнению произведений на языках оригиналов во второй половине ХХ в. был обусловлен в первую очередь экономическими причинами (существование глобального «оперного конвейера»).

Ключевые слова: опера, исполнение оперы в переводе, исполнение оперы на языке оригинала.

M. Strikha. Problem of the performance language in opera.

The language practice of opera's performing in Ukraine and worldwide is being studied in its historical perspective; the views of the prominent opera composers of the past on the problem were analyzed. It was demonstrated that the general transition from translations to performance in original language in the second half of 20th century was determined dominantly by economical reasons (existence of the global "opera conveyor").

Keywords: opera, opera's performance in translation, opera's performance in original language.

1. Вступ

За своєю природою опера є складним синтетичним музично-драматичним жанром. Її естетичний вплив на слухача зумовлений єдністю інструментальної музики, вокалу, тексту й сценічної дії. Відтак загальноприйнятою практикою аж до останньої чверті ХХ ст. було виконання всіх опер у перекладах національними мовами. Така практика потребувала додаткових зусиль співаків (Т. Руффо, Е. Карузо, Ф. Шаляпін та інші уславлені виконавці минулого знали основні партії свого репертуару 4–5-ма мовами), але не викликала нарікань, оскільки в її основі лежали інтереси публіки.

2. Ставлення до проблеми композиторів

Великі композитори минулого з особливою увагою ставилися до єдності музики й сценічного слова і неодноразово наголошували, що їхні опери мусять неодмінно виконуватися мовами, зрозумілими для публіки. Коли «Лоенгріна» було вперше поставлено (англійською мовою) в Мельбурні, Ріхард Вагнер писав 22 жовтня 1877 р. австралійцеві Емілеві Сандерові: *«Я сподіваюся, Ви побачите всі мої твори у виконанні по-англійському, бо тільки так їх зможе близько зрозуміти англословна публіка»*. Перед тим композитор, як засвідчують його спогади, ретельно опікувався якістю французьких перекладів «Рієнці» й «Летючого голландця» [1, с. 21].

Джузеппе Верді так само особисто працював з французькими перекладачами «Трубадура», «Сили долі», «Аїди», «Макбета». Наймасштабнішу оперу композитора, «Дона Карлоса», написано було на французьке лібрето Каміля де Локля й Жозефа Мері (хоч у світі

поза Фрацією цю оперу за традицією виконують в італійському перекладі Ахілла де Лозьє).

Нарешті, ставлення до проблеми «мова й опера» чітко підсумував Дмитро Шостакович: *«Оперу треба виконувати тією мовою, якою її слухають. Якщо оперу ставлять у Берліні, то потрібно співати її німецькою, якщо опера ставиться в Лондоні, то треба її співати англійською, а в Парижі треба співати французькою»* [2, с. 347].

3. Зміна підходів: причини

Ситуація змінилася після Другої світової війни, коли провідні театри рівня Метрополітен-опера, Ковент-Гардена, Ла Скала тощо, запрошуючи для нових постановок інтернаціональний склад «зірок», поступово стали запроваджувати практику виконання класичних опер (насамперед італійських, згодом також французьких і німецьких) мовами, якими були написані оригінальні лібрето. Ці мовні варіанти, ставши своєрідними «lingua franca» для оперного світу, суттєво полегшили життя вокалістів (яким не треба було вже витрачати час і зусилля для переучування партій), але водночас ускладнили сприйняття опер публікою. Аби виправдати ці втрати, окремі оперні критики й музикознавці почали обґрунтовувати концепцію, згідно з якою «єдності музики і слова» в опері можна досягнути лишень мовою, якою оперу написано (цілковито ігноруючи при цьому як думку великих оперних композиторів минулого, так і той очевидний факт, що «єдність музики й **незрозумілого** слова» мало що дає слухачеві).

Переламними вважають 1957–1964 роки, коли Герберт фон Караян на посаді керівника віденської «Штатсопер» запровадив жорстке правило: все має звучати лише мовою оригіналу. Ніхто не приховував, що в основі цього рішення лежали не мистецькі міркування, а суто економічні підстави: дедалі ширший перехід до практики запрошення надто дорогих «зірок» не на сезон (як це практикували раніше), а лишень на кілька вистав, задля яких вчити місцеву мову було б надто складно.

4. Світова практика сьогодні

У контексті дедалі інтенсивнішої глобалізації протягом останньої чверті ХХ ст. практика виконання опер «лише мовою оригіналу» поширилася не лише на низку провідних театрів світу, але й на провінційні театри, включені в своєрідний «конвеєр» обміну співаками. Частковою «компенсацією» для публіки стало при цьому висвітлення тексту вистави в перекладі рідною мовою на світловому табло над сценою.

Водночас далі існують авторитетні театри, де опери принципово виконують лише в перекладі, підкреслюючи музично-драматичну природу оперного мистецтва (приклад — Англійська національна опера в Лондоні).

Більшість театрів світу сьогодні дотримуються комбінованої стратегії: при домінуванні вистав мовою оригіналу частково використовують і переклади. Насамперед — для комічних опер (де важить негайне розуміння кожної репліки, якого не дає переклад на світловому табло), для творів маловиконуваних і для більшості публіки невідомих, для творів «складними» для англо- (франко-, італофонів) мовами (російською, чеською тощо), а також для вистав, розрахованих на молодіжну аудиторію, яку потрібно лишень залучати до оперного мистецтва. Наприклад, у нью-йоркській Метрополітен-опера 2007 р. в англійському перекладі поставлено «Чарівну флейту» В. А. Моцарта — оперу з багатьма розмовними діалогами і з виразним комічним елементом, а двома сезонами пізніше «Гензеля і Гретель» Е. Гумпердінка (оригінал також німецькомовний, цікаво, що цю написану 1893 р. «різдвяну оперу» було вирішено в похмуро-містичному ключі). Лірична опера Бостона щороку ставить 3–4 вистави мовами оригіналу і одну, розраховану на молодіжну аудиторію, в англійському перекладі.

Сьогодні тривають активні дискусії щодо повернення до ширшого використання перекладів у виконавській практиці провідних театрів світу. Одним з важливих висловлюваних при цьому в оперних середовищах тверджень є: *«Думаймо не лише про те, що ми можемо дати публіці, а й про те, чого вона хоче від нас»* [3].

5. Мова в опері на українських землях в імперіях Романових і Габсбургів

Через колоніальний статус України та урядові репресії проти української мови (Емський акт 1876 р. взагалі забороняв будь-які переклади «на малоросійське нареччя») мовами виконання опер на українських землях Російської імперії були російська й почасти італійська (італійська трупа діяла в Одесі). Лише після скасування найодіозніших урядових заборон на українську

мову на сцені Троїцького народного дому в Києві в 1908–1914 роках акторами першого стаціонарного українського театру Миколи Садовського поруч із національною класикою («Запорожець за Дунаєм» С. Гулака-Артемовського, «Катерина» М. Аркаса, «Наталка Полтавка», «Чорноморці», «Енеїда», «Різдвяна ніч» та «Утоплена» М. Лисенка, «Бранка Роксолана» Д. Січинського, «Пан Сотник» Г. Козаченка) було поставлено українською мовою ряд опер світового репертуару: «Галька» С. Монюшка, «Продана наречена» Б. Сметани, «Сільська честь» П. Масканьї, «Янко» Вл. Желенського [4, с. 70–74]. Переклади для цих постановок здебільшого виконував сам М. Садовський, який володів не лише добрими вокальними даними (виконував ряд партій басового й баритонового репертуару), але й літературним хистом.

У межах Австро-Угорської монархії українці користувалися політичними свободами, й формальних урядових обмежень на українську мову тут не існувало. Однак мовами оперного мистецтва тут були мови вищих верств тодішнього «Королівства Галіція і Людомерія» в складі імперії Габсбургів — німецька й польська. Проте були й випадки постановок великих творів західного оперного репертуару українськими музично-драматичними трупами в перекладі українською мовою. Так, 1907 р. в Ярославі було поставлено «Фауста» Ш. Гуно (переклад лібрето належав поету Степану Чарнецькому), 1911 р. в Стрию було поставлено «Травіату» Дж. Верді (переклад лібрето належав письменнику, журналісту й етнографу Францу Коковському; він же переклав не лише низку драматичних творів для Руського народного театру у Львові, але й лібрето опери «Євгеній Онегін» П. Чайковського) [5, с. 164].

6. «Українізація» опери в УРСР

Одним із найбільших здобутків політики «українізації», яка послідовно здійснювалася в радянській Україні упродовж 1923–1929 років, стало рішення Раднаркому УСРР про утворення 1926 р. об'єднання трьох державних оперних театрів — Харківського, Київського та Одеського. Всі оперні вистави у цих театрах мусили виконуватися виключно українською мовою. При цьому було взято курс на домінування в репертуарі саме західних і російських опер. Як зазначав композитор П. Козицький, «*принцип використання чужоземних опер, але мовою українською, мусить бути покладений в основу будівництва майбутнього оперного сезону*» [6]. Державну оперу імені Карла Лібкнехта в Києві (тепер — Національна опера України імені Т. Шевченка) було урочисто відкрито 1 жовтня 1926 р. виставою «Аїда» Дж. Верді.

Великою подією стала участь у першому сезоні української опери Леоніда Собінова. Славентний російський тенор спеціально вивчив українську мову для того, щоб заспівати нею Леоенгріна й Ленського на українській сцені. У листі до художника Олександра Головіна від 27 квітня 1927 р. співак писав: «*Майже весь сезон проспівав на Україні і співав по-українському. Уявіть: звучить поетично, красиво й легко*». Більше того, співак неабияк пишався своїми успіхами в опануванні української, оціненими зокрема самим тодішнім завлітом харківської опери поетом Миколою Вороним: «*Казали навіть, що українська мова звучить у мене на вустах так, як звучала на вустах старого аристократа французька мова*» [7, с. 618, 622].

7. Українські оперні переклади й перекладачі

У створенні високохудожніх перекладів для української опери взяли участь провідні літературні постаті: Микола Вороний, Людмила Старицька-Черняхівська, Максим Рильський (у 1930–1940-ві роки виконував обов'язки завліта Київської опери), Микола Бажан, Павло Тичина, Борис Тен, Діодор Бобир, Микола Лукаш та інші. Більшість названих письменників володіли, окрім літературного, ще й музичним хистом, і тому створений ними корпус перекладів лібрето класичних опер за своїми якостями здебільшого суттєво перевищував ті застарілі переклади XIX ст., які використовували тоді оперні театри Росії.

«Українізація» опери (як найбільш престижного й «статусного» на той час мистецького жанру) мала в 1920-ті рр. й пізніше велике значення для утвердження повностатусності української культури й української мови. Водночас вона народила шалений опір «ревнителів високої російської культури» й зливу міщанських анекдотів на кшталт того, що Ленський відтепер змушений буде співати: «*Чи гепнуть я дрючком продертий...*».

Проте дійсність була зовсім інша — і її можна проілюструвати саме цим прикладом. З іронії долі, композитор Петро Чайковський обрав для центральної (передсмертної, ліричної, дуже сумної) арії Володимира Ленського саме той віршований уривок, де Пушкін дошкульно пародіює

традиційні штампи романтизму («*Так он писал темно и вяло, что романтизмом мы зовем*») і хоче натомість показати, що його юний герой був зворушливим, але не надто вправним поетом. Помилка композитора викликала після появи «Онегіна» зливу критичних зауважень — але згодом до різкої невідповідності музики й слів звикли, адже ради на те вже не було...

Гостро відчуваючи цю невідповідність, Рильський зробив два окремі переклади уривка — для роману у віршах і для опери. В першому — збережено пушкінські кпини на адресу недолугого поета Ленського:

*Ті вірші й досі уцілили,
На спогад перейшли мені:
«Куди, куди ви відлетіли,
Весни моєї красні дні?...»*

А в другому тужлива музика арії отримала адекватне поетичне наповнення:

*О де, о де розвіялися снами
Весняних літ чарівні дні?* [8, с. 151–152, 196–197]

Так само українські перекладачі безболісно усували численні інші хиби російських лібретистів, які часто змушували режисерів втручатися в оригінальний текст (відомо, наприклад, що К. Станіславський досить радикально міняв репліки в «Піковій дамі» й «Царевій нареченій»). Їхня праця дістала високу оцінку неупереджених поціновувачів. Так, Дмитро Шостакович визнавав: поставлена в Києві 1965 р. в перекладі Миколи Бажана «Катерина Ізмайлова» звучала глибоше й поетичніше, аніж з доволі аматорським оригінальним текстом, співавтором якого був сам композитор.

8. «Деукраїнізація» української опери: «русифікація» та «глобалізація»

Варті згадування відчайдушно-сміливі акції на захист україномовності оперних театрів, яка після згортання політики «українізації» на початку 1930-х опинилася під загрозою. Так, ризикуючи свободою і життям, М. Рильський 1939 р. написав листа до першого секретаря ЦК КП(б)У М. Хрущова з протестом проти планованого переходу до виконання російських опер мовою оригіналу [9, с. 178–180]. Такі акції не перешкодили русифікації в 1950-х рр. Харківської й Одеської опер. Однак аж до кінця 1970-х років опера в Києві зберігала свій україномовний статус, лишаючись одним із небагатьох острівців у морі тотальної русифікації.

Формально мовного статусу Київської опери ім. Т. Шевченка ніхто й ніколи не змінював. Проте 1978 р. за «разовим» дозволом ЦК КПУ тут було поставлено російською мовою «Пікову даму» П. Чайковського, і вже через кілька років усі російські опери виконували вже мовою оригіналу. У 1992 р. так само «як виняток» було поставлено італійською мовою «Набукко» Дж. Верді — і протягом 1990-х театр, зорієнтований на гастрольні поїздки європейською провінцією, перейшов до практики тотального виконання західних опер мовами оригіналів (або ж мовами, прийнятими для імпресаріо — у сезоні 2011–2012 років відбулася прем'єра «Дона Карлоса» не у французькому оригіналі, а в італійському перекладі, що якоюсь мистецькою логікою чи «вірністю задумові композитора» пояснити неможливо).

Останньою великою подією епохи «україномовної опери» стала постановка 29 листопада 1998 р. на сцені Національної опери України «Дон Жуана» Моцарта в перекладі Миколи Лукаша. Постановки опери саме зрозумілою для зали мовою домоглася режисер Ірина Молостова всупереч опорів значної частини орієнтованих на закордонні гастролі співаків і тодішнього директора театру Анатолія Мокренка [10, с. 7]. На час написання статті в діючому репертуарі Національної опери залишається єдина україномовна вистава європейського репертуару — давня постановка «Севільського цирюльника» Дж. Россіні. Водночас навіть постановки комічних опер («Любовний напій» Г. Доницетті, «Попелюшка» Дж. Россіні) театр здійснював упродовж останніх років італійською мовою, відверто ставлячи комерційні інтереси потенційних імпресаріо вище від інтересів власної публіки.

Тотальний перехід до практики виконання «мовами оригіналів» здійснили й інші оперні театри України. Наслідком стала втрата демократичного характеру оперного мистецтва й загальне зниження виконавської культури (виконання незрозумілою для публіки мовою не передбачає для вокалістів необхідності ретельної роботи над словом, чіткого інтонування тощо).

Процеси, що відбулися в українській опері упродовж двох минулих десятиліть, оцінюють по-різному. Вокалісти (і люди, причетні до керівництва театрів) здебільшого оцінюють деукраїнізацію як прогресивний вияв загальносвітових тенденцій [11]. Їх підтримують ті представники російськомовних еліт і медіа, які традиційно вороже (чи іронічно) ставляться до всього українського. Так, кореспондент газети «Факти», беручи інтерв'ю в новопризначеного директора Національної опери України П. Чуприни, не приховувала свого задоволення: *«Нове керівництво Національної опери нарешті відмовилося від чудової ідеї будь-про-що перекладати твори світової оперної класики (включно з російською) українською мовою... За це їм окреме спасибі»* [12].

Водночас ширша мистецька (й позамистецька) громадськість, яка переймається проблемами опери, радше схильна розглядати те, що відбулося в наших театрах, у термінах культурної катастрофи [13, с. 21]. Так, Іван Дзюба, пишучи про долю оперних перекладів Миколи Лукаша, зазначає: *«Сумно сьогодні бачити, що цей його творчий подвиг забуто, проігноровано, змарновано: опери вже не співають українською мовою. Величезний культурний здобуток — створення (вперше в історії) українських текстів європейських опер, — в який вкпали свою натхненну працю Максим Рильський, Григорій Кочур, Микола Лукаш та інші майстри слова і який мав служити піднесенню престижу української мови, довести її «артистизм», елітарність, здатність висловлювати будь-які нюанси емоцій та думки, — сьогодні виявився непотрібним...»* [14, с. 792].

9. Українська мова в класичних операх: перспективи

Проте кожна тенденція має й винятки. Упродовж минулих років низку україномовних постановок («Любовний напій» Г. Доніцетті, «Джанні Скіккі» Дж. Пуччіні, «Директор театру» В. А. Моцарта, «Фауст» Ш. Гуно, «Севільський цирульник» Дж. Россіні) здійснила Оперна студія Національної музичної академії імені П. Чайковського. Очоловане Наталею Свириденко громадське Товариство камерної опери в Києві здійснило українською мовою постановки опер Д. Бортнянського «Сокіл» (1995) та «Алліді» (2000), а також найпершої опери-буфа Дж. Перголезі «Служниця-пані» (2011). До практики виконання комічних опер в українському перекладі час від часу вдається Київський державний академічний театр оперети. Київський симфонічний оркестр і хор під орудою Роджера МакМерріна виконує в українському перекладі вокально-симфонічні твори («Страсті за Святим Матвієм» Й. С. Баха, 1999).

Тож можна сподіватися, що з приходом на чільні позиції в українському оперному мистецтві людей, не орієнтованих виключно на одержання комерційного прибутку під час гастролей європейською «глибинкою», питання виконання класичних опер в українському перекладі знову постане на порядку денному.

При цьому першими кандидатами на «українізацію», очевидно, стануть комічні опери, опери чужинців на українську тематику («Аскольдова могила», «Князь Ігор», «Мазепа», «Сорочинський ярмарок» тощо), а також опери українців, які в силу обставин часу їхнього створення були написані на чужомовні лібрето (насамперед — усі опери Дм. Бортнянського та М. Березовського). Розпочатий «Вікімедія Україна» проект «Світова класика українською» має забезпечити потенційним виконавцям вільний доступ до нотного матеріалу й українських текстів класичних вокальних творів. Першим етапом проекту стало розміщення в Інтернеті клавiру лірико-комічної опери Дм. Бортнянського «Сокіл» з перекладом М. Стріхи, сценічне втілення якої в 1996 р. під керівництвом Наталі Свириденко засвідчило великий потенціал цього, на жаль, незаслужено призабутого і не виконуваного жодним державним оперним театром твору [15], а також видання клавiру цієї опери з науковим апаратом, яке стало першим виданням оперного клавiру в Україні за майже чверть століття [16].

1. Стріха М. Українська мова в класичних операх: чи можливе повернення? // День. — 2011. — № 160–161, 9–10 вересня.

2. Дмитрий Шостакович о времени и себе. — Москва: Советский композитор, 1980.

3. <http://operainsider.info/index.php/tag/verdi/>

4. Стефанович М. Київський державний академічний театр опери та балету УРСР ім. Т. Г. Шевченка: Історичний нарис. — К.: Мистецтво, 1967.

5. Москаленко М. Нариси з історії українського перекладу // Всесвіт. — 2006. — Ч. 11–12.

6. Пролетарська правда. — 1926. — 20 березня.

7. Леонид Витальевич Собинов. — Москва: Искусство, 1970. — Т. 1: Письма.
8. Стріха М. Український художній переклад: між літературою і націєтворенням. — К.: Факт, 2006.
9. Рильський М. Зібрання творів: У 20 т. — К.: Наукова думка, 1988. — Т. 19.
10. Стріха М. «Україномовна вистава «Дон Жуан» недовго втримається в репертуарі Національної опери...» // Літературна Україна. — 1999. — 21 січня.
11. Мокренко А. Опера: мовний аспект // День. — 2011. — № 203, 9 листопада.
12. Факты. — 2000. — 28 января.
13. Церлюк Поліна. Не подавати вимушеність як добродесність // День. — 2011. — № 220–221, 2–3 грудня.
14. Дзюба І. З криниці літ. — Т. 3. — К.: Видавничий дім «Києво-Могилянська Академія», 2007.
15. Сокіл: Опера, клавир / Дмитро Бортнянський; Лібр. Ф. Г. Лаферме'єра, переклад, літературна редакція і післямова М. Стріхи. — К.—Дрогобич: видавець Святослав Сурма, 2012. — 218 с.

Олена КОРЧОВА,
мистецтвознавець

НОВА ОПЕРА ЄВГЕНА СТАНКОВИЧА: ДОСВІД ПЕРШИХ ВИКОНАНЬ

О. Корчова. Новая опера Евгения Станковича: опыт первых исполнений.

Стаття присвячена оперній частині музично-театрального доробку одного із провідних митців сучасної України Є. Станковича. Прослідковується історія перших виконань нової опери композитора «Opera Rustica», аналізуються її смисловий ряд та музична драматургія.

Ключові слова: музичний театр, опера, жанровий стиль, оперна драматургія.

Е. Корчевая. Новая опера Евгения Станковича: опыт первых исполнений.

Статья посвящена оперной части музыкально-театрального творчества одного из ведущих мастеров современной Украины Е. Станковича. Прослеживается история первых исполнений новой оперы композитора «Opera Rustica», анализируется ее смысловая ряд и музыкальная драматургия.

Ключевые слова: музыкальный театр, опера, жанровый стиль, оперная драматургия.

O. Korchova. The new opera by Yevhen Stankovych: experience of the first performances.

The article is dedicated to the opera part of the musical theatre art by one of the leading master of modern Ukraine Ye. Stankovych. It retraces the history of first performances of the composer's new "Opera Rustica" and analyzes its semantic line and musical dramaturgy.

Keywords: musical theatre, opera, genre style, opera dramaturgy.

Євген Станкович усталений в нашій культурній свідомості передусім як провідний український симфоніст, автор великої кількості потужних філософсько-симфонічних концепцій. Можна сказати, що симфонічний жанр розкриває глибинне творче «єство» видатного композитора. В той же час у нього є й друге жанрове обличчя — це нахил, навіть «жага» до музичного театру, де він протягом кількох десятиліть займає лідерські позиції як автор популярних сучасних балетів. Остання театральна прем'єра Є. Станковича «Володар Борисфена» (грудень 2010 р.) остаточно закріпила за ним амплуа ще й «балетного» композитора. В. Рожок у своїй статті «Є. Станкович і сучасний український балет: до проблеми еволюції жанру» слушно зазначає, що композитор «... створив власний напрямок балетного симфонізму, утвердив вистави «великого стилю», масштабні, багатопланові хореографічні полотна, відкрив широкі можливості розвитку поліфонічних танцювальних форм» [1, с. 7].

Натомість, оперну частину музично-театрального доробку Є. Станковича спіткала сумна творча доля. Його, без перебільшення, геніальна, «проривна» щодо ідеології та технології фольк-опера «*Цвіт папороті*» фактично зазнала антиукраїнських репресій, тому що була визнана «націоналістичною» та штучно вилучена із жанрового процесу. Як відомо, «Цвіт папороті» заборонили до виконання в день прем'єри в листопаді 1979 р. і відтоді жодного разу не виконували повністю. Після тих трагічних подій здавалося композитор, який болісно пережив зрив прем'єри та зазнавши жакливого біографічної травми, назавжди відмовиться від