

фліктні питання. Схильний до роздумів, він весь час відкриватиме програми «малих» внутрішніх світів особистості та «великих» світів влади, суспільства, історії. Художник виводитиме їх на щабель спілкування, досліджуватиме їх тісні, на рівні ненависті-любові, взаємозв'язки та шукатиме можливості вивільнення людини.

1. Березкин В.И. Даниил Лидер. – К., 1988.
2. Березкин В.И. Искусство сценографии мирового театра. Сценографы России: Давид Боровский. Даниил Лидер. – М., 2008. – Т. 6.
3. Бобышов М. Из опыта работы над оформлением балета «Медный всадник» // Художники театра о своем творчестве / Сост. Ф. Я. Сыркина, Б. Г. Кноблок, А. Г. Мовшенсон, Е. И. Буторина. – М., 1973. – С. 45–68.
4. Лідер Д. Рецепт творчості // Кіно-Театр. – 2000. – № 1. – С. 14.
5. Лідер Даниїл. Театр для себе / Упор. О. Островерх. – К., 2004.
6. Манилов В. Гонки за Лідером // Кіно-Театр. – 1998. – № 5. – С. 46–47.
7. Мірошниченко М. Найсучасніший сюжет – дотик пальцем // Кіно-Театр. – 1997. – № 4. – С. 14.
8. Танюк Л. Щоденники 1964. – Твори: В 60-ти тт. – К., 2006. – Т. 9.

Анатолій СОЛОВ'ЯНЕНКО,
кандидат мистецтвознавства, доцент,
народний артист України

УКРАЇНЬСЬКА ОПЕРНА РЕЖИСУРА В КОНТЕКСТІ ОДЕСЬКИХ МУЗИЧНО-ТЕАТРАЛЬНИХ ТРАДИЦІЙ

А. Солов'яненко. Українська оперна режисура в контексті одеських музично-театральних традицій.

У статті розглядається досвід української оперної режисури ХХ століття в Одеському театрі опери та балету.

Ключові слова: оперна режисура ХХ століття, Одеський театр опери та балету.

А. Соловьёненко. Украинская оперная режиссура в контексте одесских музыкально-театральных традиций.

В статье рассматривается опыт украинской оперной режиссуры ХХ века в Одесском театре оперы и балета.

Ключевые слова: оперная режиссура ХХ века, Одесский театр оперы и балета.

A. Solovianenko. Ukrainian opera directing in Odessa musical-theater traditions. The article studies the experience of Ukrainian opera directing in the XXth century at Odessa Opera and Ballet Theater.

Keywords: opera directing in the XXth century, Odessa Opera and Ballet Theater.

Музично-театральна історія Одеси нараховує понад два століття. До революції 1917 року її характеризувала перевага іноземного репертуару: італійського та незначна кількість творів російських композиторів. У буремні роки громадянської війни місто переживає стан занепаду театрального життя. В ньому домінує інтерес до розваг, який задовольняють чисельні антрепризи опереткового напрямку. Винятком стали вистави В. Лосського у сезон 1919–1920 рр., який в умовах нелег-

кої роботи здійснив постановки опер «Хованщина» М. Мусоргського, «Гугеноти» Мейєрбера, «Аїда» Дж. Верді, «Лоєнгрін» Р. Вагнера та ін.

Відродження почалося у 20-ті роки ХХ століття, коли Одеса відновила статус губернського центру. Театри націоналізували та жорстко контролювали їхню діяльність щодо тогочасних ідеологічних установок.

Процес пристосування до нових вимог відбувався за традиційним, для одеської оперної трупи, сценарієм з характерним прагненням реагувати на актуальні естетичні тенденції доби. Це – вистави «на злобу дня», опера «місцевого» автора під назвою «Серп і молот» на музику «Івана Сусаніна» М. Глінки. Не обминала дирекція увагою й ті твори, що пропагувала Асоціація сучасної музики (опера «Джоні награє» австрійського композитора Е. Кшеника).

Проте всі вони для публіки, вихованої на італійських та російських зразках, виявилися нецікавими, незважаючи на ефектність режисерських рішень.

У пошуках відповідного репертуару колектив оперного театру звертається до творів молодшої композиторської генерації. Багато з представників – випускники Одеського музично-драматичного інституту. Найяскравішою фігурою серед них вважався В. Фемеліді (1905–1931), учень П. Молчанова, випускник Петербурзької консерваторії (клас М. Римського-Корсакова), викладач музичних класів та Одеської консерваторії. Постановка опери молодого композитора «Розлом» (1928) стала новаторською сторінкою творчої біографії театру. Її здійснив Я. Гречнев, режисер, який мав багатий досвід оперних вистав у театрах Нижнього Новгороду, Москви, Новосибірська, Києва. З 1927 по 1931 рр. він працює в Одесі. Саме опера «Розлом» стала для публіки найоригінальнішою та художньо переконливою виставою. Крім італійської сучасної опери, яку Гречнев презентує в цей період силами одеської трупи («Турандот» Дж. Пуччіні у 1928 році), він активно підтримує творчість українських композиторів. З його ініціативи у 1931 році відбулась постановка опери «Яблуневий полон» О. Чишка, випускника Харківського музично-драматичного інституту. У 20-ті роки він працює в Києві та Одесі.

Я. Гречнев був запрошений для роботи в театрі після його другого народження у жовтні 1920 року. З ним прийшли інші відомі на той час майстри оперної музики. Серед них – С. Столерман (учень В. Сафонова) з яким він працював у Москві в оперній трупі Народного дому. З 1927 по 1944 р. – головний диригент Одеського оперного театру. Саме в його музичній інтерпретації була озвучена опера В. Фемеліді «Розлом», «Золотий обруч» Б. Лятошинського (1930), «Алмаст» А. Спендіарова, «Яблуневий полон» О. Чишка.

У 30-ті роки в Одеську оперу приходять новий режисер – М. Боголюбов з багатим постановочним досвідом у театрах Києва, Петербурга, Харкова, Тбілісі, Луганська, Дніпропетровська, Вінниці.

Він відзначився своїми постановками творів Римського-Корсакова, М. Мусоргського – «Казка про царя Салтана» та «Сорочинський ярмарок» (яким також відкривали Оперний театр у Харкові), Р. Вагнера («Валькірія», «Лоєнгрін»), радянських композиторів («Піднята цілина» І. Дзержинського, «Броненосець Потьомкін» О. Чишка).

У своїх постановках М. Боголюбов дотримувався переважно загальноприйнятих канонів розробки мізансцен та невтручання у композиторський задум. Він не прагнув до співтворства та особливих режисерських прийомів та інновацій, строкатість яких демонструвала тогочасна музично-театральна практика.

30-ті та початок 40-х років ХХ століття позначилися новими формами співпраці колективу Одеського театру з різними режисерами-новаторами, які своєю діяльністю визначали розвиток українського оперно-сценічного мистецтва. Їх приваблювали високий професійний рівень виконавського складу, а саме: І. Воліківської

(випускниця Київського музично-драматичного інституту, учениця П. Саксаганського з акторської майстерності), К. Лаптева (соліст Одеської опери, 1930–1941), І. Тоцького (випускник Одеського музично-драматичного інституту, соліста Большого театру, а з 1932 року Одеського театру опери та балету), М. Бема, диригентів С. Столефмана, А. Марчуляна (відомий своєю дореволюційною диригентською практикою в українських оперних трупах Києва, Харкова, Одеси, Свердловла), М. Покровського (учень М. Леонтовича, випускник Київського музично-драматичного інституту, клас М. Малька, учня М. Римського-Корсакова), який мав досвід роботи на посаді диригента капели «Думка».

У художньому колективі Одеської опери також існували традиції толерантного ставлення до досягнень різних культурних шкіл, що забезпечувало йому гнучкість у реалізації різних концепцій та ідей, особливо тих, які вже проходили апробацію на цій сцені.

З 1837 по 1940 рр. з театром співпрацює В. Лосський, співак і відомий режисер, випускник Київського музичного училища з досвідом соліста Київського, Одеського та Великого театрів. За його режисурою була поставлена опера Б. Лятошинського «Щорс» (1939). Вона мала великий успіх і була високо оцінена пресою, яка особливо відмітила вдало поставлені масові сцени де згодився досвід, набутий Лосським під час роботи у Большому театрі й де він виконував партію Варлама у «Борисі Годунові» М. Мусоргського. Режисерська трактовка Лосського підсилила епічні риси опери завдяки привнесенню у сценічне зображення підкресленої монументальності та деталізованому, майже натуралістичному, відтворенню подій. Була також відмічена критикою і яскрава диригентська інтерпретація С. Столефмана, яка органічно узгоджувалася із режисерським рішенням.

Значну увагу Лосський приділив сценічному оформленню вистави. Задля цього він запросив випускника Київського художнього інституту П. Злочевського, якому вдалося відтворити справжню атмосферу українського життя. Для посилення відчуття реальності подій, що відбуваються на сцені, до участі у виставі було залучено професійних військових. Крім цього, в роботі над оперою Лосський активно співпрацює з балетмейстером О. Сталінським.

Це була ідеальна модель гармонійного поєднання зусиль усіх художніх сил, залучених до підготовки вистави. Як професійний музикант, Лосський виходив з тих «одиноць сценічної дії», що містила партитура, а саме: хорової партії. У її тлумаченні він виходив з того, що вона є носієм «однаковості» у постатях і рухах. Тому є колективним учасником оперної дії з відповідними функціями виразності, тобто образним уособленням тих станів, які ця дія породжує. Хор-коментар, хор-реакція, хор-узагальнення, – суть підходів режисерського тлумачення ролі масових сцен в опері у Лосського. Тому для нього це узагальнений «персонаж», такий, як і інші. Він активно вступає у співбесіду із глядачем, звертаючись до його асоціативної пам'яті. А вона була ще досить свіжою щодо подій, які відбувалися на сцені.

Такий спосіб актуалізації оперної умовності – характерна риса режисури Лосського. Вона викликала зацікавленість у мистецтвознавців у порівнянні з іншим варіантом опери «Щорс» на київській сцені (1938), яку поставив І. Лапицький, професійний режисер, відомий у 20-ті роки виставами: «Майстерзингери» Р. Вагнера, «Казки Гофмана» О. Оффенбаха, «Кармен» Ж. Бізе, «Тарас Бульба» М. Лисенка та ін.

Можливість порівнювати надавали також і окремі постановки цього режисера на одеській сцені. Це опера П. Чайковського «Мазепа» (1937). Будучи вихованцем школи К. Станіславського, Лапицький сповідував головний принцип – досягти психологічно обґрунтованого відображення життя персонажів на сцені. Опера для цього режисера завжди є перш за все «музичною драмою», незалежно від жанру.

Тому особливу увагу він приділяв роботі з акторським складом кожної партії, спрямовуючи її на подолання оперної умовності.

Такі різні за режисерськими підходами вистави у 30–40-ті роки для одеського театру стали традиційними. В цей період у його репертуарі, в різних редакціях, з'являються твори М. Глинки та П. Чайковського, що сприяли взаємозбагаченню постановочної палітри.

На нових принципах були здійснені Лосським постановки опер «Руслан і Людмила» та «Іван Сусанін», де він відмовляється від зайвої театралізації на користь музично-сценічної правди. Лосський будує план їх постановки, керуючись законом: «Все від музики» та її переживання. В центрі уваги глядача – відтворення образів головних героїв та досягнення відчуття загального ритму вистави.

У післявоєнний період опера «Іван Сусанін» відновлюється в репертуарі, але вже у постановці учня та послідовника Лапицького Я. Гречнева, який мав досвід роботи в різних оперних театрах, зокрема й в Одесі як головний режисер з 1927 по 1931 рр. Так само глядач мав можливість порівнювати різні сценічні редакції «Євгенія Онєгіна». Прем'єра опери відбулася на одеській сцені ще за життя П. Чайковського в 1890 році, у 1929-му її поновлює М. Боголюбов з новим сценічним оформленням, розробленим вихованцями одеської художньої школи та відомими, на той час, українськими живописцями О. Шовкуненком, П. Волокідіним, Л. Крайневим, В. Заузе. Після звільнення Одеси від німецько-фашистських загарбників постановку «Євгенія Онєгіна» здійснює В. Лосський.

У повоєнні роки в репертуарі Одеського театру зростає кількість українського класичного репертуару. Поклала початок відновлена у 1936–1937 рр. постановка опери М. Лисенка «Наталка-Полтавка» (режисер – М. Малько). Стильова форма, яку він обирає – іскрометний водевіль. У 1954 році цю оперу представили одеській публіці в новій сценічній редакції, здійсненій режисером Г. Диким, залучивши до акторського ансамблю молодих співачок, випускниць Одеської консерваторії Р. Сергієнко та Г. Поліванову, які виконували головну роль – Наталки.

У тому ж році в репертуарі театру з'являється відроджена, у постановці Я. Милешко, опера С. Гулака-Артемовського «Запорожець за Дунаєм».

Я. Милешко – театральний режисер ленінградської школи, з досвідом роботи над музично-драматичними творами – був запрошений в Одеську оперу у 1948 році. За його участю, разом із В. Лосським, була здійснена перша постановка опери К. Данькевича «Богдан Хмельницький» (1954). Пресою було відмічено її високий рівень, а режисерську стилістику оцінили як вдале поєднання реалізму та романтизму, яке уособлювало гармонічність масових сцен та ліризм побутових епізодів. Це – ювілейний спектакль, присвячений 300-річчю укладення українсько-російської Переяславської угоди. Так само він був знаменним і для Данькевича, як випускника Одеського музично-драматичного інституту, який тривалий час працював у ньому та здобув своє перше композиторське визнання як автор балету «Лілея», поставленого в Одеському театрі у 1939 році.

Робота Я. Милешка над оперним радянським репертуаром не обмежилась «Богданом Хмельницьким». З нагоди 35-річчя Жовтневої революції він здійснює, разом з М. Покровським та П. Злочевським, постановку опери Д. Кабалевського «Родина Тараса» (1952).

Інтерес колективу Оперного театру до української спадщини, пов'язаної з Одещиною, позначився ще однією виставою. У 1957 році відбулася постановка опери М. Аркаса «Катерина». Розкритикована антиукраїнською пресою в 1899 році, коли вона вперше прозвучала на одеській сцені, опера «Катерина» надовго зникла з репертуару. І тільки в 1957 році її поновлює режисер Г. Дикий. Особливо яскравим було виконання партії Катерини, музично-сценічний образ якої як символ мрійли-

вості і страждання яскраво відтворила молода співачка Р. Сергієнко, випускниця Одеської консерваторії.

У 70-ті роки в Одеський оперний театр приходив молодий режисер Ю. Чайка, вихованець Київського театрального інституту. Першою роботою, що принесла йому художню славу, стала опера «Семен Котко» С. Прокоф'єва (1977). Принцип його роботи, на який він орієнтується, – співпраця з диригентом. Складність музичного твору вимагала досвіду заглиблення у розмаїття образів.

Досягнення одеської опери у 60-ті рр. було відзначено великим успіхом опери В. Губаренка «Загибель ескадри» (режисер – Б. Рябикін) на сцені Кремлівського палацу з'їздів. Преса оцінює її як новаторське мистецьке явище, незважаючи на окремі музично-драматичні недоліки партитури та естетичні особливості партитури, написаної сучасною музичною мовою. Бракувало також досвіду репетиційної роботи із співаками як основними сценічними носіями концепції оперного спектаклю.

Співпостановником «Чайки» став Б. Афанасьєв, відомий як головний диригент державного симфонічного оркестру Білорусії та Пермського оперного театру. З 1978 року працює в Одесі, здійснивши багато сучасних оперних постановок на театральній сцені, адже добре знався на їх музичній стилістиці. Ці функції він брав на себе там, де роль музики була особливо сильною. Афанасьєв також скеровував загальний темпоритм розгортання музичної драматургії, динаміку наростання і спадання драматичної напруженості. Потреба у такому втручанні виявляла себе у виконанні складних мізансцен, що вимагали звукової просторово-часової координації.

У творчій співпраці диригента та режисера чималу роль відіграв П. Злочевський, який намагався у декораціях та сценічному оформленні посилити героїко-романтичний настрій музики і сюжету, та випускник Одеської консерваторії, молодий і талановитий хормейстер Л. Буженко. Йому вдалося знайти переконливу послідовність музично-хорового вирішення масштабних народних масових сцен і гармонійно поєднати в них багатоголосні та монофонічні фрагменти.

В основу постановочної концепції «Чайки» Афанасьєв поклав низку найважливіших епізодів, що стали ключовими у розгортанні образів. Це епізоди музично-побутового та героїко-романтичного характеру. В них автори або посилювали побутову достовірність, або акцентували внутрішній драматизм та епічний розмах в залежності від музичного контексту, що витікав із композиторського задуму. Використання таких барв забезпечувало стильову єдність та композиційну цілісність музично-сценічної інтерпретації. Аналогічний підхід застосовувався й у роботі над музичними образами героїв опери, кожен з яких привносив свій суттєвий штрих у загальний задум.

Акторський ансамбль складався як із досвідчених виконавців, провідних майстрів колективу, так і молодих артистів, яким вдалося, незважаючи на складність прокоф'євського оперного письма, психологічно достовірно та злагоджено відіграти всю виставу. Наприкінці 70-х років у репертуарі театру відбулась ще одна яскрава подія – постановка опери А. Петрова «Петро Перший», де режисер С. Гудасинський спробував долучити до сучасної стилістики традиційні для героїко-історичної російської класики постановочні форми. Відповідно до такої установки ним, у співдружності з диригентом Б. Афанасьєвим, були зроблені певні зміни в оригіналі, що надало його сценічному втіленню певної оригінальності. Але яскраву режисерську роботу не сприйняла партійна влада, що змусило Гудасинського залишити посаду головного режисера та продовжити творчу діяльність за межами України, в лєнінградському Малому театрі опери та балету.

У 80-ті роки колектив Одеського оперного театру показав ще одну свою вдалу

постановку – опера Л. Колодуба «Неодружена любов». Режисер А. Почиковський показав оригінальний підхід до сценічного прочитання партитури. Свою увагу він зосередив на скульптурній виразності та метафоричності образного втілення героїв ліричної драми. Виконавським досягненням стала також акторська робота випускниці Одеської консерваторії Л. Ширіної. Успішно виявилася й співпраця режисера А. Почиковського з В. Губаренко над його оперою-балетом «Вій», де йому вдалося поєднати побутово-етнографічний колорит з музично-романтичними барвами.

Післявоєнний період в Одеському оперному театрі – це не тільки блискучі режисерські праці, але й спроба зберегти та узагальнити набутий у ньому власний постановочний досвід. У репертуарі є постійні пам'ятні вистави, що виявилися вдалим режисерськими рішеннями та відповідними до історичних традицій театру. Серед них варто назвати постановку опери «Аїда» Дж. Верді у двох редакціях. Перша – 1946 року М. Боголюбова та друга – В. Лосського. Обидві зберігалися як такі, що мали постановочно-стилістичну досконалість та яскраві сценічні знахідки.

Прихильність до італійської опери, особливо до творів Верді, позначилась на репертуарі навіть тоді, коли театральна «ідеологія» вимагала віддавати перевагу радянським авторам. Постійні на одеській сцені – опери Верді «Ріголетто» і «Травіата», ставилися вони з особливою ретельністю та запам'ятались високою режисерською та виконавською культурою. Серед тих, хто блискуче виконував роль Віолетти – випускниця Одеської консерваторії, солістка Одеського театру, а згодом Київського та Большого театрів – Г. Олейниченко. Тривалий час її виконання вважалося зразковим.

Інша опера Верді «Макбет» взагалі не виконувалась на радянській сцені, і тільки після одеської постановки повернулася до виконавського життя. Складність режисерсько-сценічної інтерпретації цього твору полягала в тому, що основне художнє навантаження припадає не на вокальні дані артистів, а на оркестрову партитуру. В Одеському оперному також була поставлена «Манон Леско» Дж. Пучіні, що не часто виконувалась у радянських театрах.

Зміна режисерських поколінь та збереження їхніх досягнень позитивно позначилися на діяльності Одеського оперного театру, сформувавши його індивідуальне обличчя.

1. Мистецтво України: Бібліографічний довідник / За ред. А.В. Кудрицького. – К.: Українська енциклопедія ім. М.П. Бажана. 1997. – 694 с.

2. Станішевський Ю.О. Оперний театр Радянської України. – К.: Музична Україна, 1988. – 247 с.

3. Станішевський Ю.О. Режисура в сучасному українському музичному театрі. – К.: Наукова думка, 1982. – 276 с.

4. УДАЛМ СССР. Архив В.А. Лосського. – Ф. 937, оп.1., од. збер. 75, 145, 115.