

*Хілобок Наталія Анатоліївна,
аспірант кафедри театрознавства
Київського національного університету театру,
кіно і телебачення ім. І. К. Карпенка-Карого*

ДО ПРОБЛЕМИ СЦЕНІЧНОГО ВТІЛЕННЯ ОПЕРИ У СУЧАСНОМУ РЕЖИСЕРСЬКОМУ ОПЕРНОМУ ТЕАТРИ

У статті розглянуто явище сучасного "режисерського оперного театру" та його суттєві характеристики, що проявляються у сценічному втіленні опери. Саме вони є основними параметрами постановочних прийомів, які притаманні новому поколінню режисерів сучасного оперного театру кінця XX – початку XXI століття. Театрознавчий підхід до проблеми сценічного втілення опери у режисерському театрі дозволяє поглянути на оперну виставу як на самостійне творіння режисерської думки.

Ключові слова: опера, оперний театр, оперна вистава, оперна режисура, режисер, режисерський театр.

Хилобок Наталья Анатольевна. К проблеме сценического воплощения оперы в современном режиссерском оперном театре.

В статье рассмотрено явление современного "режиссерского оперного театра" и его существенные характеристики, которые проявляются в сценическом воплощении оперы. Именно они являются основными параметрами постановочских приемов, которые присущи новому поколению режиссеров оперного театра конца XX – начала XXI века. Театроведческий подход к проблеме сценического воплощения оперы в режиссерском театре позволяет взглянуть на оперный спектакль как на самостоятельное творение режиссерской мысли.

Ключевые слова: опера, оперный театр, оперный спектакль, оперная режисура, режиссер, режиссерский театр.

Nataliia Khilobok. To the problem of opera staging in the modern regietheatre.

The article considers the phenomenon of the modern regietheatre and its essential characteristics, which are primarily manifested in the opera scenic production. They are the main parameters of staging techniques that are inherent in the new generation of directors – practitioners of opera late XX – early XXI century. Theatre critics view on the musical score scenic production in contemporary regietheatre allows to look at opera performance as a director's independent creation.

Key words: opera, opera production, regietheatre, opera directing, director, theater director.

У сучасному оперному театрі відбуваються реформи, пов'язані з утвердженням фігури режисера в процесі постановки оперної вистави. Нині в оперному театрі працюють режисери драматичного театру та кіно, що суттєво вплинуло на способи сценічного втілення опери: принципи трактовки оперної драматургії, загальну естетику вистав, режисерську лексику, використання сценічного простору, акторську гру вокалістів. Цей процес призвів до переосмислення значення театрального чинника в оперній виставі та появи так званого "режисерського театру" стосовно цього жанру.

Термін "режисерський театр" у драматичному театрі актуальний вже давно. Однак щодо опери його стали використовувати німецькі музикознавці, замінюючи поняття "авторська режисура", хоча обидва варіанти нерідко однаково точно ідентифікують місце режисера в ієрархії постановочної групи оперної вистави.

Епатажні інтерпретації оперної класики та видовищні постановки сучасних творів зайняли своє місце у світовій оперній практиці. В останні десятиліття кожного сезону на оперних сценах світу з'являються вистави, що привертають увагу глядача саме через візуальне рішення. Тому проблема сценічного втілення опери, яку прийнято розглядати в контексті проблем оперної режисури, останнім часом набуває особливої загостреності. Її намагаються вивчати та аналізувати переважно музикознавці. Окремі науковці та практики музичного театру (В. Богатирьов [3; 4], В. Курбанов [7], Л. Мельник [9], М. Черкашина-Губаренко [18; 19; 20], А. Чепінога, М. Чистякова [21] та ін.) здійснювали спроби описати й пояснити феномен режисера та його роль у сучасному оперному театрі. З театрознавчої ж точки зору проблема майже не висвітлюється.

Мета статті – визначити сутнісні характеристики режисерського оперного театру, що перш за все проявляються у сценічному втіленні опери.

Проблема сценічного втілення опери на театральному кону з'явилася у той самий період, коли відбувалося формування професійної режисури в драматичному театрі. У театрі музичному функція режисера довгий час залишалася другорядною, лишаючи за диригентом привілейоване право сценічного втілення авторського тексту. "Диригенти в опері, тобто музиканти, які сприймають і розуміють цей вид театру як музику, що ілюструє, а не народжується візуальним рядом сценічних рішень, як правило, наполягають на вторинності того, що відбувається на сцені", – пише з цього приводу В. Богатирьов [3, 289]. Однак ще Б. Покровський запевняв, що опера – це театр, у якому музика – найголовніший виражальний засіб [12, 20]. І режисура – цілковито театральне явище – має пряме відношення до створення оперної вистави.

Хоча найгостріше проблема оперної режисури постала в музикознавстві й театрознавстві в ХХ столітті, ще у середині ХІХ століття питання сценічного втілення музичних драм були принципово важливими для німецького композитора та реформатора оперного жанру Р. Вагнера. Усі свої музично-театральні твори він супроводжував детальними коментарями, що стосувалися не лише музики й оркестру, а режисури, сценографії та акторської гри. Композитор дотримувався думки, що оперний театр є синтетичним видом мистецтва, а тому для нього принципово важливими були як музичне виконання творів, так і їх постановка на сцені. Пізніше вагнерівський сценічний компонент розвивав у своїх театральних практиках сценограф і режисер А. Аппія, а сценічні канони його музичних драм довгий час залишалися постулатами для постановників "Парсефаля", "Лоенгіна", "Летючого голландця" та інших.

Так було доти, поки ці канони самі не зазнали реформи, що привело до руйнації традиції ілюстративного методу постановки опери. Експеримент над тетралогією Р. Вагнера "Перстень нібелунга" належить французькому кінорежисеру, а нині культовій фігурі сучасного кінематографу П. Шеро. У 1976 році спеціально для Байройтського музичного фестивалю він здійснив постановку,

яку критики одностайно проголосили революційною. Саме з іменем П. Шеро пов'язують формування нового напрямку оперної режисури – "режисерського театру".

П. Шеро, здійснивши авторське прочитання вагнерівського твору, дав "зелене світло" ряду експериментів в опері. Пізніше, відповідаючи на питання про межу між "примадонсько-нафталіноюю" та "активною і провокаційною режисурою", яку він провів, режисер сказав: "Двері я відкрив, але небагато туди увійшло. Усі використовують лише провокації, які я робив у "Персні". Але мало хто працює зі співаками як з акторами, будує драматичні образи. Усі вхопилися за можливість міняти епохи, переписувати сюжети – але найчастіше це перетворюється у демонстрацію режисерського его, а це нудно. Так що двері все ще залишаються відкритими" [22].

П. Шеро дав поштовх для створення експериментів на оперній сцені, а також формування покоління оперних режисерів з досвідом роботи на інших мистецьких територіях, як-то драма та кінематограф. Здебільшого саме вони виносять на кін епатажні трактовки оперної драматургії. "Оперна театральність – театральність особливої природи, що продиктована музичним образом і не можлива без музики, специфічність театральності драматичного театру проти-показана опері", – свого часу говорив Б. Покровський [11, 120]. І лише небагатьом режисерам вдається збагнути цю різницю.

Литовський драматичний режисер Е. Някрошюс, який має досвід постановки оперної класики, ставиться до опери як до мистецтва, що потребує великої внутрішньої дисципліни. Аби поставити виставу за законами жанру, потрібно бути максимально організованим та уважним до авторського тексту. А це, на його думку, суттєво відрізняє оперу від драми [10]. До того ж, саме феномен опери він вважає ідеальним прикладом запропонованих обставин. Одні режисери, обмежившись непорушними правилами та канонами опери, здійснюють сценічне прочитання оперної драматургії виключно в цих рамках, а інші – створюють сценічні інтерпретації, котрі виходять за них. Інакше кажучи, їх вистави є творчими продуктами не мистецтва театру чи опери, а, за висловом відомого театрального художника Ю. Анненкова, який ще у 1920-х роках переймався проблемами оперного театру, продуктом "нової форми мистецтва – мистецтва театральної постановки – синтезу звуко-розмовних та видовищних ефектів" [1, 224].

Ставлячи опери Вагнера, навколо яких за сторічну історію сформувалися міцні постановчі канони, закладені автором, П. Шеро врахував запропоновані автором обставини та створив в їх умовах нечувані, як на той час, експерименти. По-перше, він відкинув традиційне вирішення постановки твору та ілюстративний метод втілення оперної драматургії "Персня нібелунга" на сцені. По-друге, використав прийом зміни часу дії, що є однією з найхарактерніших ознак сучасного режисерського театру. По-третє, ввів у виставу театральний знак як художньо-сценографічний прийом для розкриття ідейно-художнього задуму вистави. Як влучно зауважив один із сучасних критиків, "спроба П. Шеро інтерпретувати класику і привнести у відому оперу своє режисерське бачення сприймалася майже як варварство" [5].

Сьогодні ж ці та інші постановчі прийоми є суттєвими характеристиками та параметрами "режисерського", або ж "авторського" театру, який все ще йде шляхом реформ та трансформацій. Спробуємо визначити та розглянути їх детальніше.

1. Зміна часу дії. Одним з широко застосованих прийомів режисерського театру є перенесення подій до іншого історичного періоду. Головний редактор оперного порталу "OperaNews.ru" Є. Цодоков називає цей прийом "актуалізацією сюжету": "Механічний перенос дії в іншу епоху з посиланнями на "вічні теми" і нарративи, з декларуючою метою посилення смислових алюзій" [17]. Часом епоха визначена точно, але буває й так, що сценографічне рішення вистави лише "натякає" на зміщення часових рамок у майбутнє або минуле, відносно запропонованих обставин. Однак, існує думка, що неможливо транспонувати твір у майбутнє, випереджаючи час [6, 85], а от щодо переносу у сьогодення німецький режисер Г. Купфер радить "перекинути місток від твору, від його духовно-культурних і політичних обставин його появи в світі, яким він був тоді і став сьогодні" [6, 85]. У будь-якому випадку так зване осучаснення твору суттєво впливає на візуальний ряд вистави та нерідко призводить до зміщення акцентів.

2. Осучаснення твору художньо-сценографічними прийомами. За допомогою матеріальних речей ідентифікується час та місце подій. При спробах позначити час подій як близький нам через предмети, що наповнюють наш побут (гаджети, девайси, сучасні меблі, побутова техніка, костюми) виникає загроза понизити естетичний поріг. За М. Бахтіним це називається "зниження", коли все ідеальне та високе переводиться в тілесний план – "землі та тіла" [15]. Візуально художній твір опиняється на рівні буденності глядача, таким чином відриваючись від вербального художнього твору. І чим більша різниця між ними, тим менше оперна вистава може задовольнити естетичний смак – дуже важливий фактор оперного мистецтва. З приводу цього М. Черкашина-Губаренко зауважує: "Не викликає сумнівів, що романтичні опери не можна ставити так само, як їх ставили сто років тому. Але якщо музика продовжує нас захоплювати, значить і пристрасті, які переживають герої, цілком можуть бути співвіднесені з поведінкою і характером відчужень наших сучасників. І для цього зовсім не обов'язково переодягати оперних персонажів у джинси та футболки і давати їм у руки мобільні телефони. Набагато цікавіше проаналізувати старі оперні сюжети і відкрити в них складну взаємодію в поведінці людини свідомих і несвідомих імпульсів" [20].

3. Зміщення акцентів в оперній виставі. До цього прийому найчастіше звертаються режисери, які прагнуть зацікавити глядача несподіваними рішеннями та загострити конфлікти, не маючи на те вагомих підстав. Кожна зміна авторського задуму потребує виправдання. Однак відомо багато прикладів, коли постановники, заглибившись у аналіз оперної драматургії та історії твору, помічають деталі, що змушують їх поглянути на твір під іншим кутом. Це дозволяє розширити контекст, який є одним з найважливіших матеріалів для режисерської роботи.

4. Відмова від ілюстративності. Так званий ілюстративний метод постановки вистави на сьогодні вважається давно застарілим у драматичному театрі.

Для оперного ж театру він наразі не втрачає своєї актуальності. Дехто з режисерів використовує його буквально, виконуючи всі ремарки автора. Послідовники Б. Покровського та В. Фельзенштейна, які пропагували виправданий традиційний оперний театр, працюють за Системою Станіславського, наповнюючи виставу ідеєю та глибоким змістом. Однак реформа в оперному театрі, який сьогодні найбільше розкривається через "авторську режисуру", призвела до відмови від ілюстративності. Це М. Черкашина-Губаренко називає "важливим завоюванням" [19, 18].

Режисер-інтерпретатор формує на основі оперної драматургії, лібрето та композиторського задуму оригінальний сценічний твір. Відхід від точного виконання ремарок автора, що стосуються запропонованих обставин (але не висхідної події), мізансцен, сценографічного рішення, активно практикують оперні режисери. "Для вистави важливий не ілюстративний зміст явищ, важливо чи створюється новий театральний контекст, якщо хочете зверхконтекст" [21, 97], – зауважував з цього приводу П. Шеро.

5. Відмова від традиційних трактовок образів та сцен. Сценічна традиція в оперному театрі має надзвичайно важливе значення. "Це, можна сказати, наріжний камінь в оперній режисурі, і не тільки в Україні. Сутність її полягає у тому, що вдосконалювати традиційне вирішення вистави можна, а порушувати ні. Врешті-решт, традиція перетворюється на штампи, які видаються за традицію і переносяться з однієї вистави в іншу" [7, 32].

Значний відсоток репертуару оперних театрів займають класичні твори, а за ними, щонайменше, сторічна сценічна історія, за яку склалася певна традиція постановки та презентації героїв на сцені. Скажімо, молодий російський оперний режисер В. Бархатов, згадуючи свою роботу над оперою "Євгеній Онєгін", нарікав на проблему традиції, яка відносно інших опер у цьому творі найбільш виражена. "Більшість ставлять Пушкіна, орієнтуючись на лібрето, аніж на музичну драматургію. Є багато штампів і грубих помилок, які в силу певних обставин видаються за стилістику цього твору.<...> І те, що Ольга весела жартівниця, яка нічого не тямить, і пустотлива, і безтурботна... Але чомусь вона співає в теситурі "basso ostinato". Її арія завершується страшною депресією, але вона намагається робити так, ніби все добре" [2].

Тож "розвінчування міфів", які так старанно оберігають представники та прихильники традиційного театру, що сповідують "історичну достовірність" оперних постановок [9, 209], лягає на плечі режисерів-реформаторів.

6. Акцент на зовнішню дію, посилення акторської гри вокалістів. У європейському театрі акторська майстерність грає не менш важливу роль, ніж вокал. Оперні режисери нового покоління потребують для своїх вистав не лише професійних голосів, а й професійних акторів, адже нинішній оперний артист – універсальний. Він має грати роль, виконуючи партію. Це зобов'язує вокалістів займатися акторським мистецтвом, яке драматичні актори опановують у театральному університеті впродовж усього періоду навчання. Вихованці вокальних відділів вітчизняних консерваторій навчаються акторству та сценічному руху лише один рік, що суттєво не впливає на їх розвиток як вокалістів-акторів. На репрезентативному, тобто "широкому" та умовному жесті, а не психологіч-

но вмотивованому, часто й закінчується акторська гра в традиційному оперному театрі. Театр режисерський – це максимально активізована сценічна дія, навіть якщо вона побудована на статиці. За авторської режисури статика – не бездієвість, а форма вираження емоційного змісту оперної драматургії. І актори-вокалісти грають тут ключову роль, адже вони учасники сценічної дії, і пропусають її через свою психофізику емоцію неймовірної сили [3, 288].

7. Використання знаку та символу як режисерського прийому у розкритті ідейного змісту вистави. Символи та знаки – мова, якою першим почав "говорити" драматичний театр, задаючи питання глядачу, а не відповідаючи на нього. Це якісно новий, інтелектуальний рівень театру, якого режисер досягає через символіку та метафорику вистави. Але вони не можуть братися ні звідки "Даний постановчий принцип повинен максимально використовувати основні якості музики, як визначальної субстанції опери, і в першу чергу, її незрозумілу основу (на відміну від драматичного театру)" [17]. Режисерський оперний театр активно звертається до цього прийому як виправданого, так і спрямованого на досягнення епатуючого ефекту.

8. Неспівпадання музичної драматургії та її сценічного втілення. Одна з причин, чому не кожний драматичний режисер чи режисер кіно береться за постановку опери – невміння читати, аналізувати партитуру та робити її режисерський аналіз. Це причина того, що у виставах трапляються розбіжності між вербальним та візуальним каналами, невиправдані музичним матеріалом: "...утворення двох самостійних планів (видовищного сценічного і музичного) і функціональна переміна компонентів (музика перетворюється у супровід сценічної дії)" [13, 176], на думку диригента В. Рацюк, – це наслідок зниження авторитету партитури. А завдання режисера як раз полягає у тому, щоб розкрити взаємозв'язок сценічної ситуації й музики, а не перебороти її [12, 61].

Музична драматургія – це певний код дії, яка має втілитися на сцені. Якщо режисер планує піти у розріз із композиторським задумом, його рішення має бути виправдане логікою сценічної дії та вчинками героїв. А це зробити важче, аніж наповнити виставу усілякими вигадками заради завоювання уваги глядача й критиків та реалізації свого режисерського "его".

9. Концептуальність вистави та введення її у сучасний соціокультурний контекст. Момент інтерпретації тісно пов'язаний з концепцією та контекстом. Вони стали актуальними для драматичного театру завдяки появі "надідеї": "Головне, як п'єса звучить сьогодні та в ім'я чого вона поставлена" [16, 48], – пояснював свого часу Г. Товстоногов. Це стосується як постановки сучасних творів, так і класичних. Щодо останніх, то саме вони формують основу світового оперного репертуару. Це імена легендарних Дж. Верді, М. Глінки, В.-А. Моцарта, П. Чайковського, "думка" яких є значно вищою за, так би мовити, "здогадки" диригента і, тим паче, режисера. Тому, спроба постановника розширити рамки музично-вербального твору за рахунок концептуального рішення та ведення у контекст, часто сприймається як свавілля. Вистави, поставлені з урахуванням цих факторів, орієнтовані перш за все не на меломана та шанувальника академічного вокалу, а на глядача. Саме через візуальний чинник виражається концепція та контекст вистави, залишаючи звучання партитури опери незмінним. Це на певний відсоток наближає режисерський

оперний театр до інтелектуального театру, одна з характерних ознак якого – діалог між залом та сценою. Наприклад, російський оперний режисер-реформатор Д. Черняков констатує активне входження світових оперних центрів в інтелектуальне поле, де опера – це змістовне мистецтво, але в той же час, він спостерігає й протилежну ситуацію, коли глядач не готовий заглиблюватися у зміст вистави [4, 148]. Однак варто нагадати, що контекст – це основа мистецтва ХХ – початку ХХІ ст., тим паче мистецтва театру.

Як наслідок впровадження реформ в сучасному оперному театрі, оперна вистава на разі являє собою унікальний художній витвір. Його повноцінним як співавтором, так і незалежним автором є режисер, представник "режисерського театру" або "авторського оперного театру". Суттєві характеристики цього напрямку в оперній режисурі (зміна часу дії; осучаснення твору художньо-сценографічними прийомами; зміщення акцентів в оперній виставі; відмова від ілюстративності; відмова від традиційних трактовок образів та сцен; акцент на зовнішню дію, посилення акторської гри вокалістів; використання знаку та символу як режисерського прийому у розкритті ідейного змісту вистави; неспівпадіння музичної драматургії та її сценічного втілення; концептуальність вистави та введення її у сучасний соціокультурний контекст) демонструють домінуючий театральний чинник у сценічному втіленні опери в рамках "режисерського" або ж "авторського театру", що є прикладом нової естетики сучасного оперного спектаклю. Це уможливило інтерпретацію опери передусім як феномен театральний, а значить підкреслює приналежність опери до мистецтва театру.

Література

1. Анненков Ю.П. Дневник моих встреч: Цикл трагедий. Предисл. Е.И. Замятина: В 2 т. Л.: 1991 – Т. 1. – 343 с.
2. Бархатов В. Интерв'ю. – Ел. ресурс: [//http://youtube.com/watch?v=f2oPldJqtFk](http://youtube.com/watch?v=f2oPldJqtFk)
3. Богатырев В.Ю. Режиссура в опере и психотехника певца / Известия Российского Государственного педагогического университета им. А.И. Герцена. М. – Вып. № 59. – 2008. – С. 284–289.
4. Богатырев В.Ю. Опера: понятие стиля в сценическом воплощении музыкальной партитуры / Общество. Среда. Развитие (Terra Humana). – 2011. – № 2, – С.147–151.
5. Зеркалев А. Театр-современник. Умер реформатор оперы и кино Патрис Шеро. – 2013. – 8 октября – Эл. ресурс: [//http://lenta.ru/articles/2013/10/08/chereau/](http://lenta.ru/articles/2013/10/08/chereau/).
6. Купфер Г. Опера – особая форма театра / Г. Купфер // Музыкальная академия. – 1998. – № 2. – С. 85–86.
7. Курбанов В. Традиції та проблеми інтерпретації оперної вистави / Курбанов В. Б. // Часопис НМАУ ім. П. І. Чайковського: Науковий журнал. – К., 2009. – № 3(4). – С. 30–35.
8. Липківська А. Драма і сцена: шляхи режисерського театру кінця ХХ – початку ХХІ ст. / Липківська А. // Науковий вісник КНУТКіТ ім. І.К. Карпенка-Карого. – К., 2006. – № 6. – С. 27–44.
9. Мельник Л. Народження скандалу з духу критики: regie-театр та його віддзеркалення / Мельник Л. // Науковий вісник НМАУ ім. П.І. Чайковського: Сучасний оперний театр і проблеми оперознавства: збірник статей / ред.-упор. М. Р. Черкашена-Губаренко. – К.: Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2010. – Вип. 89. – С. 206–215.
10. Някрошюс Э. Опера – это дисциплина. – Эл. ресурс: [//http://www.smotr.ru/inter/inter_gzt_nkr2911.htm](http://www.smotr.ru/inter/inter_gzt_nkr2911.htm).
11. Покровский Б. А. Об оперной режиссуре. – М.: Всерос. театр. об-во, 1973. – 308 с.

12. Покровский Б. А. Введение в оперную режиссуру. Учебное пособие. – М.: ГИТИС, 1985. – 74 с.
13. Рацюк В. К проблеме соотношения дирижерской и режиссерской интерпретаций оперного произведения в спектакле // Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського. Зб. статей. – К. 2006, – Вип. 64. – С. 175–184.
14. Сидорова Т. Пришествие режисера. Размышление вслед Первому Международному фестивалю "Театр звука" // Музыкальная академия. – 2004. – № 1. – С. 102–104.
15. Сычева Г. С. Интерпретация творчества Рабле у Михаила Бахтина // Основы эстетики – Эл. ресурс: // <http://textb.net/20/32.html>.
16. Товстоногов Г. Беседы с коллегами. – М., 1988. – 555 с.
17. Цодоков Е. Визуализация оперы как музыкального произведения, или Типология оперной режиссуры – Эл. ресурс: // <http://www.operanews.ru/history55.html>.
18. Черкашина М. Классические оперные шедевры и парадоксы "режиссерского театра" / М.Р. Черкашина // Музичне мистецтво і культура: Науковий вісник ОДМА ім. А.В. Нежданової. – Одеса: Друкарський дім, 2011. – Вип. 14. – С. 9–20.
19. Черкашина-Губаренко М.Р. Деякі тенденції розвитку сучасного оперного театру / М.Р. Черкашина-Губаренко // Часопис НМАУ ім. П. І Чайковського: Науковий журнал. – К., 2009. – № 3 (4). – С.17–22.
20. Черкашина М. Любов і режисери / М. Черкашина // Дзеркало тижня – 2007. – 9 серпня – Эл. ресурс: / <http://www.day.kiev.ua/uk/article/kultura/lyubov-i-rezhiseri>.
21. Чистякова М. Параллельное кино // Музыкальная академия. – 2005. – № 3. – С. 96–98.
22. Шеро П.: Хочу поставить Достоевского в опере. – Известия. – 2005. – 2 августа.
23. Яськевич И. Диалог с шедевром / И. Яськевич // Музыкальная академия. – 2005. – № 3. – С. 93–96.

УДК 782 (477.44-25) "193"

Черкашина Олеся Валентинівна,
кандидат мистецтвознавства, викладач кафедри
музикознавства та інструментальної підготовки
Вінницького державного педагогічного університету
ім. Михайла Коцюбинського

ВІННИЦЬКА ОПЕРА 1930-Х РОКІВ – ГОЛОВНИЙ ОСЕРЕДОК МУЗИЧНОЇ КУЛЬТУРИ РЕГІОНУ

У статті здійснено історичний огляд періоду становлення та розвитку Вінницького театру опери та балету в контексті національної політики України першої половини ХХ століття. Відображено чинники, що стали визначальними для формування творчого складу колективу, репертуарної політики театру.

Ключові слова: театр опери та балету, театральний сезон, режисер, хормейстер, балетмейстер, диригент, симфонічний оркестр, постановки, авансцена, декорації, музична обробка, рецензії.

Черкашина Олеся Валентиновна. Винницкая опера 30-х годов – главный центр музыкальной культуры региона.

В статье сделан исторический обзор периода становления и развития Винницкого театра оперы и балета в контексте национальной политики Ук-