

ТЕАТРАЛЬНЕ МИСТЕЦТВО

УДК 792.565 (466)+792.071.2.027

О. І. ГАЛОНСЬКА

РЕЖИСЕР ЯНУАРІЙ БОРТНИК ТА ШЛЯХИ СТАНОВЛЕННЯ УКРАЇНСЬКОЇ МУЗИЧНОЇ КОМЕДІЇ

У статті розглядаються мистецькі пошуки режисера Я. Бортника та репертуарні принципи Державного українського театру музичної комедії у Харкові.

Ключові слова: театр музичної комедії, режисерські пошуки, Я. Бортник, репертуар, жанр.

О. И. ГАЛОНСКАЯ

РЕЖИССЕР ЯНУАРИЙ БОРТНИК И ПУТИ СТАНОВЛЕННЯ УКРАИНСКОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ КОМЕДИИ

В статье рассматриваются сценические поиски режиссера Я. Бортника и репертуарные принципы Государственного украинского театра музыкальной комедии в Харькове.

Ключевые слова: театр музыкальной комедии, режиссерские поиски, Я. Бортник, репертуар, жанр.

O. I. GALONSKAYA

PRODUCER YANYARIY BORTNIK AND WAYS OF SEARCHES OF THE UKRAINIAN MUSICAL COMEDY

Stage searches and repertoire principles of the state Ukrainian theater of musical comedy are examined in Kharkov in the period of managing the theater of producer Y. Bortnik.

Key words: theater of musical comedy, producer searches, Y. Bortnik, repertoire, genre.

Історія українського театру, незважаючи на всі зовнішні перешкоди, надзвичайно багата талантами і яскравими особистостями. Та поряд з тим сьогодні маємо ряд імен невідомих. Поза увагою дослідників серед забутих, недооцінених майстрів Харківського театру залишається Януарій Дем'янович Бортник (1899-1938), який вписав своєрідну й вагомую сторінку у становлення та розвиток українського театру музичної комедії.

Мета статті – висвітлити роль режисера Я. Бортника у становленні української музичної комедії у Харкові.

Ще донедавна ми зовсім небагато знали про шляхи становлення української музичної комедії у Харкові. Публікації останніх років у науковому віснику НМАУ ім. П. Чайковського [2], а також окремих дослідників Ю. Станішевського [8], Г. Веселовської [1] значною мірою

заповнили цю прогалину, однак далеко не вичерпали теми. Цим і зумовлюється актуальність даної статті.

До революції 1917 р. опереткові трупи у більшості випадків належали приватним антрепренерам, які використовували їх як пролог до нічного шантанного концерту в приміщенні поруч розташованого ресторану. Репертуар цих театрів являв собою щось середнє між фарсом, вар'єте та ресторанною естрадою. Художній рівень таких колективів був дуже низьким, репертуар запозичений із Заходу, постановочні прийоми, як і роль режисера, зводилися до розташування акторів так, щоб ні в якому разі не закрити «прем'єршу» чи «прем'єра». Глядач хотів бачити й чути певну «зірку», публіка завмирала в очікуванні того, заради кого прийшла до театру, саме в цей час з'являється тип артиста-красеня та «королеви брильянтів».

Зі встановленням радянської влади Декретом Ради Народного Комісаріату освіти всі театри, окрім оперети, були включені до сітки державних театральних установ. Театри оперети перейшли до так званих «трудоxих колективів» та у зв'язку з підвищенням податку терміново перейменовувалися на театри музичної комедії. Певний час влада не звертала на цей вид мистецтва уваги, бо не доходили руки, і сприймала такі театри тільки як розважальний заклад для невимогливого глядача. Це положення було притаманне всій опереті в СРСР і стосувалося майже всього музичного театру; і хоча у 20-і роки ХХ століття почався «бум» на цей вид мистецтва, ні художню інтелігенцію, ні радянських ідеологів не задовольняв стан таких речей, про оперу й балет в кращому випадку писали: рутиня. Навколо питання оперети виникає жвава дискусія, яка тривала майже 10 років і в якій взяли участь як мистецькі, так і політичні діячі міста. Шпальти тижневиків «Нове мистецтво» та «Радянський театр» стали сторінками, на яких М. Скрипник, Л. Курбас, Ю. Смолич, І. Туркельтауб, В. Хмурий та інші небайдужі до цієї проблеми люди будували естетику майбутнього театру. Кожна думка, присвячена опереті, породжувала гостре обговорення: яка має бути українська оперета, чи потрібно відкривати нову музичну комедію, якщо немає оригінального сучасного репертуару? «Лише в боротьбі, в роботі твориться новий репертуар, а не словами, побажаннями, якими засмічені наші шляхи» [9, с. 14]. Безумовно, новий час творив нові ідеали, нових героїв, глядач прагнув бачити на сцені близькі до себе проблеми, відбиття сучасних подій тощо.

Буквально кожна стаття, присвячена опереті, розкривала мету створення нової радянської музкомедії. Газета «Вісті» пише, що оперета «мусить бути нашою культурною зброєю» [11]. Її платформа має бути «допоміжним чинником у соціалістичному будівництві», – підхоплював «Радянський театр» і додавав: «Завдання – виховувати нового громадянина республіки трудящих» [10]. Тижневик «Нове мистецтво» робить спробу узагальнити обговорення, які відбувалися на шпальтах преси щодо «ролі і завдань театру в умовах сьогоднішнього життя» [5]. Головною тезою автора є думка про те, що синтетична за своєю природою оперета має сполучати художнє явище з ідеологічним впливом. Ю. Смолича підтримує редактор того ж журналу В. Хмурий: «Оперета зможе те, на чим спотикається теперішня драма й опера. Вона зможе передати динаміку й нерівний ритм передової доби» [12].

Бачимо, що з ідеологічної точки зору не виникало ніяких суперечок та непорозумінь, чого не можна сказати про естетику майбутнього театру музичної комедії. Якою повинна бути радянська оперета, де взяти репертуар, акторів, режисерів для нового театру? У результаті гострої дискусії було вироблено кілька напрямів у репертуарі театру: перший – переробка та «осучаснення» класичних оперет, другий – постановки радянських оперет, третій напрям, що був тільки накреслений, але не отримав подальшого розвитку, – постановки української класичної спадщини.

Факт відкриття 1929 р. у Харкові, столиці УРСР, української музичної комедії став результатом певної політики радянської влади щодо будівництва української національної культури на театральній ниві. Як державна установа Харківська музична комедія мала повстати на місці старої оперети й бути «важливим чинником у будівництві соціалістичної культури у мистецько-виховничому впливі на робітничого глядача» [4].

Опираючись на тезу про те, що театр є могутньою зброєю у перевихованні мас і як такий повинен відповідати проблемам сучасності, керівництво міста головним завданням у

становленні театру ставило висвітлювання ідей будівництва, п'ятирічного плану тощо. Митці ж головним завданням бачили шляхом експериментального процесу вивчати й засвоювати традиції, засоби й прийоми музичного комедійного жанру минулих епох (комедія Плавта, дель-арте, опера-буф, опера-комік, бурлеск та класична оперета) і, відчуючи пошуки тогочасної радянської тематики, створювати нову форму мистецької традиції, крім того, засновники мали створити своєрідну школу з виховання театральної молоді.

Утім, перші кроки становлення музичної комедії були негативно сприйняті мистецькою критикою: «...З музкомедією справа стоїть дуже кепсько. Маючи солідний акторський склад, пристойну режисуру – вона все ж таки опинилася біля розбитого корита. На початку сезону ніби й репертуар був, а тепер виявляється, що нічого та й ніколи ставити. Цим пояснюється й те, що театр музкомедії передали під оперові вистави. Балетна частина музкомедії спішно готує хореографічну виставу, якою має заповнити репертуарний прорив» [3, с. 37].

На початку 1930-го року керівництво театром було доручено режисеру Я. Бортнику. Організаційний період творення музичної комедії, на який припало керівництво театром березільцю Б. Балабану, увійшов у історію як не зовсім успішний. Будучи на посаді головного режисера музкомедії, він не мав досвіду роботи з «легким» жанром, тому й робота в цьому жанрі в нього не вдавалась: на кінець першого сезону в постановці Б. Балабана в театрі пройшла невдала, з огляду преси, музична комедія Б. Крижанівського «Королева невідомого острова». Журнал «Радянське мистецтво», аналізуючи діяльність театру за рік існування, пише: «Зі складу виключено кілька акторів, вийшов із нього й режисер Б. Балабан <...> Річна робота зведена нанівець» [4, с. 26]. У чому ж була головна причина того катастрофічного становища, що склалося в музичній комедії до приходу Я. Бортника? Можливо, ця причина була в тому, що, незважаючи на очевидну методичну допомогу «Березоля», трупа створювалася за принципом «з кожного столу додому». Тобто навіть яскраві творчі індивідуальності не були одним цілим, а продовжували працювати по-своєму, тому і ні про який акторський ансамбль не могло йти мови, не говорячи вже про стильову єдність як основу кожного спектаклю. А це було прямим протиріччям учень Л. Курбаса, Вс. Мейєрхольда та інших прогресивних театральних шкіл.

Безсумнівно, призначення Я. Бортника – рішення Л. Курбаса, а для Бортника подвійна відповідальність: він добре розумів, що як керівник Першого українського державного театру й представник нової генерації українського мистецтва має підняти театр на високопрофесійний рівень, особливо після невдачі іншого учня Л. Курбаса. Шляхи виходу з кризи театру, безсумнівно, обговорювалися й опрацьовувалися разом із Л. Курбасом. Бортник мав великий організаторський талант, наявність якого довів ще в Білій Церкві, керуючи 3-ю майстернею МОБу. Як митець, який уже створив повноцінний творчий колектив, він розумів, що попри відсутність репертуару має згуртувати навколо себе творчу трупу однодумців, на яку може спиратися в пошуках нових шляхів української оперети.

На цей час до складу театру входило близько 30 акторів – представників різних напрямів, стилів і шкіл, мандрівних опереткових труп, що працювали на теренах України. Головним художником театру стає учениця сценографічної майстерні В. Меллера Міра Панадіаді, головним балетмейстером і диригентом – відповідно П. Кретов, О. Рябов і Б. Крижанівський. Одночасно Я. Бортник не полишає співпраці з харківськими письменниками й композиторами у спробі створити новий український оперетковий репертуар. З періодики та архівних матеріалів дізнаємося, що з театром співпрацюють такі видатні для українського мистецтва постаті, як Гнат Хоткевич, Кость Буревій та ін.

Як і у «Веселому Пролетарі», у музкомедії Я. Бортник розпочав з основ виховання актора: при театрі відбуваються студійні заняття, учні яких слухають лекції про методи роботи актора у театрі музичної комедії, проходять практичні заняття з культури української мови, музичного виховання, акторського тренажу і практики сцени тощо. За прикладом березільського, при театрі музичної комедії створюється і режисерський цех, який складався з 3 відповідальних режисерів та 5 режисерів-асистентів. Молоді учні режисера-Бортника не тільки слухали курси із техніки підготовки спектаклю, а й апробували свої сили під наглядом учителя.

Відкриття сезону 1930/1931 рр. відбулося 23 жовтня сатиричною музичною комедією на 9 картин «Самозваний принц». За переробку щоденників Гарі Доме взялися молоді автори І. Бірюков та С. Хмельницький, музику написали Д. Клебанов, В. Ашкіназі та молодий диригент і композитор О. Рябов, який за короткий час написав вісім вокальних та танцювальних номерів для головного героя Домела, дивертисменти для жіночого кордебалету «Поліцаї-герлс», хореографічні картини «Античне полювання» й «Сучасне полювання», дія яких відбувалася в ресторані. У театрі відтворився своєрідний творчий тандем між режисером та молодим О. Рябовим (1899–1955), який став першим композитором, що працював у галузі української радянської оперети.

Окрім «Самозваного принца», режисер Я. Бортник у співдружності з композиторами О. Рябовим і С. Тартаковським поставив у театрі виставу «Сухий закон» (1932). У програмці до вистави режисер зазначає, що при постановці він намагався «не відходячи від суті оперети як форми, так і змісту відшукати пропорції з'єднання елементів естради, мюзик-хольного та ревіюного типів» [6]. Майбутній автор оперет «Сорочинський ярмарок», «Майська ніч», «Червона калина» та «Весілля в Малинівці» О. Рябов, тонко відчуючи й відтворюючи стильові особливості музичного твору, постійно експериментував, створював злободенні куплети, арії, пісні й танці до вистав, тим самим закладаючи основи професіоналізму в театрі. За цей період композитор створює ще «Три чверті людини» (1932), з К. Богуславським пише «Ніч проти Різдва» (1931), пише музичні додатки до вистав театру «Метіс» («Роз-Марі», 1931), «Дружньої горки» (1931).

Поряд із вищезгаданими виставами Я. Бортник у сезоні 1930/1931 рр. поставив «Наталку Полтавку» й «Шоколадний вояка, або Людина і зброя» І. Штрауса, із музичними додатками Д. Клебанова. Разом із постановками Я. Бортника в цьому сезоні відбувалися вистави за іншою режисурою: «Королева невідомого острова» Б. Крижанівського, режисер Б. Балабан; «Гейша» С. Джонса з музичними додатками Б. Крижанівського і С. Тартаковського, режисер А. Бучма; «Запорожець за Дунаєм» С. Гулака-Артемівського, музичні додатки М. Тица, режисер М. Крушельницький; «Метіс» Г. Стотгардта і Л. Фрімль, музичні додатки О. Рябова, режисери О. Іскандер та О. Смирнов; «Вечорниці» П. Нішинського, режисер С. Верховинець; «Ніч проти Різдва» за музикою К. Богуславського і О. Рябова, режисер І. Юхименко; «Дружня горка» М. Дворикова та В. Дешєвова, режисер М. Фореггер. У наступному 1931/1932 сезоні у театрі, окрім вищезгаданих вистав, відбулася прем'єра режисера В. Склярєнко «Три чверті людини» у музику О. Рябова.

П'ятий рік свого існування (театральний сезон 1933/1934 рр.) Державний театр музичної комедії розпочав прем'єрою оперети І. Кальмана «Фіалка з Монмартру». Захоплюючий сюжет оперети, заснований на книзі французького письменника Анрі Мюрже (1822 – 1861) «Сцени з життя богемки», розкривав історію богемного життя з невід'ємними її елементами – любовним трикутником, грошима та авантюрними пригодами. Текст І. Кальмана Я. Бортник переробив, пристосовуючи до умов радянського театру, висуваючи на передній план не авторську проблему мелодраматичного кохання «фіалки», а піднімаючи проблему так званої «богемки», безпритульності людей мистецтва в умовах капіталістичного суспільства. У кінцевій редакції вистава складалася з 3 дій, 12 картин. Я. Бортник у програмці вистави пише: «На перший погляд, може показатися дивним, що театр, який декларував у свій час відхід від віденщини, бере в роботу якраз твір найяскравішого представника названого жанру, та ще й починає ним новий сезон» [7]. Насправді режисер мав для цього серйозні мотиви: шукаючи власний стиль, працюючи над «Фіалкою з Монмартру», Я. Бортник знову звернувся до форми ревію. Серед жанрових ознак ревію, принцип яких він використав у виставі, стали: оригінальний спосіб поєднання різножанрових номерів у єдину дію вистави (сюжетний сценарій, конферанс, вставні мініатюри); використання різноманітних естрадних і циркових жанрів тощо.

Окрім «Фіалки з Монмартру», Я. Бортник у власній переробці ставить «Періколу» Ж. Оффенбаха. Тут виникає питання: чому Я. Бортник перейшов до віденської опери? Та ще й при постійних спробах створити сучасний твір для музичної комедії? Ми знаємо, що, співпрацюючи з драматургами, поетами, які перекладали зарубіжні твори українською, він і сам був наділений літературним талантом – створював переробки п'єс та ін. Та режисер розумів, що

віденська опера мала високоталановиту й професійну музику, яка багато років була у всіх «на слуху», а також міцний, хоча й добре відомий сюжет, який можна було наповнити новим змістом. Отже, на такій міцній основі Я. Бортнику відкривався простір для вирішення нових цікавих художніх завдань. На цій самій основі можна було зайнятися створенням єдиної трупи, що й відбулося вже після Я. Бортника: уся творча база М. Аваха, О. Рябова та інших творчих постатей, які працювали в театрі, була побудована саме на цьому принципі. Саме за часів бортниківського керування театром проробляється поняття музичної режисури методом спроб та помилок, оскільки фахівців у цій галузі на той час ще не було. Такі ж пошуки відбувалися в Москві В. Немировичем-Данченком і К. Станіславським, які створили свої творчі студії; М. Таїров також звертався до оперети й на її основі вирішував свої художні проблеми й завдання.

Чи був Я. Бортник у курсі цих пошуків? Вочевидь, що так. Але кожен художник ішов своїм шляхом, долаючи власні труднощі. Перед Бортником постало складніше завдання: він мав організувати справжній, життєздатний колектив і створити те, чого ще не було, – національний жанр із сучасним наповненим змістом. Національний за менталітетом, формою та змістом, за музикою, художнім рішенням. Чи виконав він це завдання? На жаль, не встиг, але базу заклав. Відповідаючи на питання, як театр мав відгукнутися на вимоги партії, зазначимо, що Я. Бортник пройшов цю школу в театрі «Веселий Пролетар», коли вимушено створював актуальні вистави й художні агітки під прискіпливим наглядом трьох сторін – партійних органів, художньої критики і свого вчителя Л. Курбаса. З огляду на ці завдання й проводилися заняття із трупою театру. І головне – створити єдність ансамблю, знищити прем'єрство, створити виставу як єдиний художній образ. Тому й люди, які були випадковими, покинули театр, а ті, хто залишився, працювали в театрі все життя в музичному жанрі, хоча й не мали видатних музичних здібностей. Саме на таких акторах, як В. Івашутич, Г. Лойко, Л. Романенко, М. Авах та ін., трималася трупа театру.

Виходячи з цього, розуміємо, що окрім організаторського таланту, Я. Бортник володів можливо, вродженим, можливо, набутим талантом музичного режисера, враховуючи, що ця професія в той час тільки народжувалася як окремий вид режисерського мистецтва. Володіючи високим літературним талантом, він, працюючи ще в режисерському штабі Курбаса, тісно контактував із художньою майстернею В. Меллера, прекрасно знаючи всіх харківських театральних художників, співпрацював із ними, був у центрі художнього авангарду міста. Таким чином, Я. Бортник поєднав у собі основні риси, необхідні для посади керівника ДУМК.

ЛІТЕРАТУРА

1. Веселовська Г.І. Новаторські мистецькі напрямки і течії в театральних процесах України першої третини ХХ ст.: автореф. дис. ... д-ра мистецтвознавства / Г. І. Веселовська. – К. – 2007. – 32 с.
2. Науковий вісник Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського: збірник статей. Вип. 89: Сучасний оперний театр і проблеми оперознавства: Марині Романівні Черкашиній-Губченко присвячується / М-во культури і туризму України, НМАУ ім. П. І. Чайковського, Академія мистецтв України; [ред.-упоряд. М. Р. Черкашина-Губаренко; ред.: Л. А. Гнатюк, О. А. Наумова]. – К.: НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2010. – 751 с.
3. По театрах // Радянське мистецтво. – 1930. – № 8–9. – С. 37.
4. По театрах // Радянське мистецтво. – 1930. – № 12–13. – С. 26.
5. Про українську оперету // Нове мистецтво – 1926. – № 2. – С. 9.
6. Програмка вистави «Сухий закон». – Сезон ДУМК 1931/1932.
7. Програмка вистави «Фіалка з Монмартру». – Сезон ДУМК 1933/1934.
8. Станишевский Ю.А. Оперный театр Советской Украины: История и современность / Ю. Станишевский. – К.: Муз. Украина, 1988. – 246 с.
9. Театральна дискусія // Радянський театр. – 1929. – № 1. – С. 14.
10. Театральна дискусія // Радянський театр. – 1929. – № 2–3. – С. 24–27.
11. Хроніка / Вісті ВУЦВК. – 01. 01. 1929 р. – С. 3.
12. Хмурий В. До питання оперети / Нове мистецтво – 1927. – № 4. – С. 18.