

# Режисерські традиції Леся Курбаса в мистецьких пошуках його учнів у 40–60-і рр. ХХ ст.: Режисура В.М.Скляренка в українському оперному театрі

ЮРІЙ СТАНІШЕВСЬКИЙ

Вихованці курбасового режлабу та режштабу, не схожі за своїми творчими особистостями і дуже різні за режисерськими почерками, через усе життя пронесли вірність художнім принципам й естетичним уподобанням свого наставника. Після знищення і ганебних репресій (слідом за Лесем Курбасом були репресовані виплекані ним талановиті режисери Фавст Лопатинський, Зінаїда Пігулович, Януарій Бортник, Сергій Каргальський, які виявили своє новаторство не лише в драматичному, а й у музичному театрі кінця 20-х – середини 30-х) у другій половині 40-х років в українському режисерському мистецтві залишилися п'ять вихованих Курбасом майстрів — Василь Василько, Мар'ян Крушельницький, Борис Балабан, Борис Тягно і наймолодший учень Курбаса Володимир Скляренко, котрий за життя Метра показав себе винахідливим режисером і в драмі, зокрема в постановках «Березоля» та в Театрі юного глядача, і в опереті, і в опері. Багатогранна діяльність В.Скляренка ще не стала об'єктом ґрунтовних досліджень, а його плідна й успішна реформаторська діяльність в оперних театрах

Львова, Харкова і Києва досі залишається майже невідомою, хоча саме українському музичному театрові й, насамперед, опері він віддав понад три десятиліття свого активного, сповненого сміливих шукань та експериментів творчого життя, залишаючись відданим послідовником режисерської школи й естетичних принципів Л.Курбаса.

Режисерське мистецтво першого повоєнного десятиліття віддзеркалювало гострі творчі й організаційні проблеми розвитку української сценічної культури, яка поступово відроджувалася в дуже складних умовах відбудови зруйнованого війною народного господарства та в суперечливих соціально-політичних трансформаціях тоталітарної країни, яка послідовно поверталася до волонтаристських принципів керування художньою творчістю, передовсім діяльністю театрів. Після важких воєнних років театральне мистецтво, надто ж оперно-балетне й опереткове, викликало дуже велике зацікавлення у глядачів. Саме тому театри намагалися задовольнити глядацький попит і в дуже стислі строки відновити найпопулярніші твори зі свого довоєнного ре-

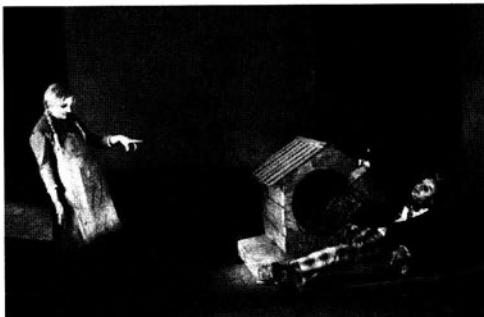
пертуару й у вельми швидкому темпі підготувати нові вистави.

Звичайно, далеко не всі постановки перших повоєнних років були здійснені на високому художньому рівні, бо чимало з них готувалися поспіхом і не відзначалися оригінальністю та сміливістю режисерських рішень. Українська режисура, що зазнала великих репресій в середині 30-х років і залишилася без свого визначного лідера Леся Курбаса й багатьох його найкращих учнів, переживала в середині 40-х років гостру кризу, перебуваючи під постійним ідеологічним тиском, боячись звинувачень у “формалізмі” й у впливі “розтлінної буржуазної культури”, а також у “буржуазному націоналізмі”.

Звинувачували художніх керівників театральних колективів, а ними були переважно головні режисери, в поширенні “настроїв перепочинку”, в орієнтації на “суто популярні, касові назви”, на “так звані “ходові твори””, в ігноруванні здобутків сучасної драматургії і творчості радянських композиторів. У серпні 1946 року з’явилася постанова ЦК ВКП (б) «Про репертуар театрів і заходи до його поліпшення», покликана мобілізувати театри СРСР на активізацію роботи з сучасними авторами над створенням правдивих вистав про героїчний подвиг народу в тилу і на фронтах Великої Вітчизняної війни, на самовіддану працю міста й села на відбудові зруйнованого фашистами народного господарства. Наголошувалося, що бурхливе післявоєнне життя багатонаціональної країни ставить перед драматургами, композиторами і режисерами якісно нові ідейно-художні завдання, накреслені чільними принципами єдиного творчого методу соціалістичного реалізму та вчення К.Станіславського<sup>1</sup>.

У розпалі цієї всесоюзної постанови в Україні 12 жовтня 1946 року з’явилася Постанова ЦК КП (б) У «Про репертуар драматичних та оперних театрів УРСР і заходи до його поліпшення», в якій ще раз наголошувалося на актуальних проблемах створення сучасних вистав, активнішої співпраці з українськими драматургами і композиторами, уважного

добору класичного репертуару та його реалістичного втілення на сцені. Гостро критикуючи художніх керівників як драматичних, так і оперних колективів за начебто безпринципну репертуарну політику, постанова констатувала, що “у зовсім неприпустимому стані перебуває репертуар оперних театрів УРСР. Оперні театри України зняли з свого репертуару радянську оперу. За останні роки оперні театри УРСР не поставили ні одної опери радянських композиторів, присвяченої сучасному життю, і не організували спільно з композиторами роботи по створенню нових опер на сучасні радянські теми”<sup>2</sup>. За головних винуватців цих суттєвих прорахунків у діяльності оперних театрів республіки керівництво вважало режисерів, які відверто ігнорували виконання одного з найголовніших завдань, сформульованого у постанові, — постійну, копітку, наполегливу роботу над створенням нового сучасного оперного репертуару, тим зумисно розриваючи щільні зв’язки із власними чи не найважливішими реалістичними художніми традиціями, що формувалися з перших років становлення радянського театру. Керівників оперних театрів зобов’язували критично переоцінити свою роботу, рішуче переглянути репертуарні плани, відкинути безпідставні твердження та бездоказові “теорії” про те, що умовність опери начебто не дає змоги одразу відгукнутися на події сучасності, що для втілення їх потрібна обов’язкова “дистанція часу”. Режисерам доводили, що разом із цими теоріями, які часто-густо служать виправданням творчої пасивності окремих митців і колективів, конче слід відмовитися від настроїв самозаспокоєності та повоєнного перепочинку й мобілізувати театри на розв’язання актуальних завдань, накреслених у партійній постанові. Критикуючи художнє керівництво оперних колективів, Комітет у справах мистецтв УРСР звільнив з посад кількох головних режисерів, зосібна досвідченого М.Стефановича, котрий в той час очолював Львівський державний академічний театр опери та балету імені І.Франка. На його місце до львівського колективу було призначено



Театр «Березіль». «Маклена Граса»

Маклена — Н.Ужвій, Подур — М.Крушельницький

Маклена — Н.Ужвій, Анеля — В.Чистякова

Мати — К.Пилинська, Анеля — В.Чистякова

Анеля — В.Чистякова, Зброжек — Й.Гіряк

Зерембський — Д.Мілютенко, Зброжек — Й.Гіряк



В.Склярєнка, який мав протилежні погляди на режисерське мистецтво, ніж далекий від експериментів і метафорично-узагальнених постановочних рішень високо освічений колишній співак М.Стефанович.

Так Склярєнко став головним режисером львівської опери, обравши новий, хоча й знайомий ще з середини 30-х років, шлях музичної режисури. Йому щойно виповнилося сорок, і він цілком свідомо залишив виплеканий ним і вже дуже авторитетний, популярний у Львові тютівський колектив, який любили глядачі та критика. Опера давно вабила його широтою і багатством виразово-образжальної палітри й емоційною наснагою, обумовленою музикою і вокальним мистецтвом. Йому був дуже близький великий стиль масштабних, багатофігурних, багатопланових оперних вистав, традиції яких сягали музичних постановок М.Садовського, самої синтетичної природи національного класичного театру і монументальних, проіннятих музикою й мальовничою пластикою курбасових «Гайдамаків», у яких жив і вияскувавсь

гордий дух волелюбного народу. Пройшовши вищу школу режисерського мистецтва в «Березолі» під керівництвом Курбаса, який вбачав у своїх учнях універсальних митців, готових до роботи в усіх театральних жанрах, Складенко розумів, що оперна режисура має свою неповторну специфіку і що її треба опановувати ретельно й уважно. В оперний театр він прийшов зрілим і досвідченим режисером, за плечима якого вже було майже 20 років активної праці у всіх жанрах сценічного мистецтва, напружених і різноманітних шукань та експериментів у різних постановочних стилях, навчання і постійної самоосвіти, оволодіння системою Леся Курбаса й широке знайомство з режисерськими системами російських майстрів — К.Станіславського, В.Немировича-Данченка, Й.Лапицького, М.Смолича, В.Лоського. Троє останніх дуже плідно працювали в Україні, тож він, щиро закоханий в оперу, був з ними знайомий і бачив різні постановки кожного з тих режисерів.

Львівський театр кінця 40-х - початку 50-х років відзначався високою музичною і сценічною культурою. Тут працювали прекрасні диригенти, зокрема головний диригент Л.Брагінський, якого невдовзі змінив спрактикований і авторитетний І.Зак, М.Колесса, молодий талановитий Я.Вошак, відомий оперний режисер і співак М.Стефанович, один з найстаріших музичних режисерів, учень Й.Лапицького, добре знаний в Україні Я.Гречнєв і досвідчений В.Манзій. Постійні гастролі у Львові провідних майстрів столичної опери М.Литвиненко-Вольгемут, А.Руденко, І.Паторжинського, Б.Гмирі сприяли піднесенню вокальної майстерності солістів театру, серед яких було чимало досвідчених і яскраво обдарованих співаків.

Від початку свого першого оперного сезону В.Складенко ввійшов у напружену роботу, пов'язану із завершенням постановки сучасної опери московського композитора В.Мураделі «Велика дружба», яку здійснював, але не встиг завершити М.Стефанович. Опера, що розповідала про революційні події на Кавказі 1919 року і готувалася до 40-річчя Жовтня

за участі головного диригента Л.Брагінського та художника П.Єршова, була в центрі уваги обласного партійного керівництва, і новому головному режисерові доручили «довести» виставу до прем'єри. В.Складенко в той час із великим ентузіазмом розпочав працю над постановкою «Гальки» С.Манюшка, що мала стати першим утіленням цього шедевру польського композитора на українській сцені, проте не міг відмовитися від «почесного партійного доручення», тому він не без інтересу взявся до справи й упевнено повів за собою колектив першокласних виконавців. Його цікаві, несподівані для оперної сцени режисерські знахідки подобалися солістам, а розгорнуті монументальні масові композиції, що відтворювали боротьбу народів Кавказу за дружбу і злагоду між різними за традиціями гірськими племенами, імпонували артистам хору й викликали захоплення глядачів і критиків.

Львівська постановка «Великої дружби» готувалася паралельно з репетиціями цієї щедро мелодійної пісенної опери В.Мураделі у Великому театрі СРСР. До ювілею революції цей твір ставило багато театрів, але Львів намагався не відставати від Москви, показавши прем'єру майже одночасно з Великим театром. «Відаючи належне М.Стефановичу, я зберіг на прем'єрній афіші його прізвище, — згадував уже в 70-ті роки Володимир Михайлович. — Це дуже сподобалося колективу, що за два місяці я створив зовсім новий спектакль, в якому при всіх прорахунках і наївній прямолинійності лібрето Г.Мдівані (в першому варіанті опера мала назву «Надзвичайний комісар») буяло життя, стикалися в гострих конфліктних ситуаціях персонажі.

Вже на репетиціях відчувалося, що колектив усією душею прийняв мене, весело реагуючи на мої жарти і хохми. На прем'єрі всі вітали з перемогою, з успішним дебютом в опері, яка для режисерів завжди була твердим горішком. І раптом невдовзі, 11 лютого 1948 року, в газеті «Правда» з'явилась постановка ЦК ВКП (б) «Про оперу "Велика дружба"»



і про формалізм у музиці», де всі найвидатніші композитори називалися формалістами, і серед них С.Прокоф'єв, Д.Шостакович, В.Шебалін, А.Хачатурян. Постанова різко засуджувала постановку опери В.Мураделі у Великому театрі й "антинародні тенденції, чужі радянському народові та його художнім смакам", і кваліфікувала славетних композиторів як "формалістів"<sup>3</sup>.

Партійне керівництво Львова на публікацію в «Правді» відреагувало блискавично. Постановку було засуджено і вилучено з репертуару, творці спектаклю, який ще вчора розхвалювали обласні партійні керівники, дістали попередження й суворі догани "за політичну короткозорість". У зв'язку з тим, що прізвиська Складаренка на прем'єрній афіші не було, він отримав лише адміністративне попередження.

Чергова постанова ЦК ВКП (б) гостро критикувала діячів радянського музичного мистецтва, які нібито почали відступати від єдиного творчого методу соціалістичного реалізму і пішли "хибними стежками формалізму"; вона наголошувала, що "головний напрям розвитку радянського мистецтва — магістральний шлях народності та реалізму і що найважливішим на цьому шляху є визнання величезної прогресивної ролі класичної спадщини, особливо традицій російської музичної школи, використання цієї спадщини та її дальше збагачення, поєднання в музиці високої змістовності з художньою завершеністю музичної форми"<sup>4</sup>.

Через два місяці було опубліковано постанову ЦК КП (б) У «Про стан і заходи покращення музичного мистецтва в Україні» у зв'язку з постановою ЦК ВКП (б) про оперу «Велика дружба», що закликала митців республіки до створення високоідейних, вірних принципам соцреалістичного методу, життєво правдивих, виплеканих на ґрунті класичних традицій широких музичних полотен про героїчну сучасність. Були піддані гострій критиці провідні українські композитори на чолі із Б.Лятошинським — за формалізм і відірваність від реалістичних, народних тра-

дицій<sup>5</sup>. Обидві постанови мали суттєвий вплив на багатовекторну діяльність оперно-балетних колективів України і на повсякденну творчість українських композиторів та музикознавців, це негативно відбилосся на мистецькій долі багатьох з них.

Через 10 років ту несправедливу постанову було скасовано новою спеціальною постановою ЦК КПРС, яка так і називалася «Про виправлення помилок в оцінці опери "Велика дружба"», проте тавро постановника "антинародного твору, який спотворив ідею дружби радянських народів", аж до 1958 року заважало Складаренку, зокрема, дістати дозвіл на закордонне відрядження і навіть на туристичну поїздку до Чехословаччини.

На початку осені 1947 року він увійшов у ще малознайомий світ оперного мистецтва України, де було дуже багато специфічних проблем і найперша з них — режисерська. Український оперний театр цього періоду і його режисера переживали гостру кризу. Загалом, відродження і відбудова оперно-балетної культури національних союзних республік СРСР проходили з великими труднощами, а суворі директивні вказівки й партійні постанови, вимоги опанувати систему К.Станіславського та рівнятися на реалістичні сценічні досягнення й естетику Московського Великого театру вели музичну режисуру хибним шляхом копіювання постановок відомих російських митців, нівелювання власних прийомів та уніфікації виразових засобів. Помпезно-урочистий монументальний постановочний стиль Великого театру СРСР, нагородження ефектних декорацій і масових хорових епізодів у московських виставах залишалися чужими для невеликих, з поганим технічним оснащенням сцен злидених обласних оперних театрів. Проте саме в цьому помпезному, побутово-достовірному стилі на львівській сцені здійснювали інтерпретації класичних опер режисери старшого покоління М.Стефанович і В.Манзій, які ще в 30-і роки працювали в периферійних оперних колективах України. В монументально-помпезному стилі Манзій поставив

«Травіату» і «Ріголетто» Верді, «Мадам Батерфляй» («Чіо-Чіо-Сан») Пуччіні та «Фауста» Гунно. Саме ці вистави дістав у спадок молодий музичний режисер В.Склярєнко.

Сповнений сміливих задумів і спроб омолодити оперну трупу львівського театру, в якій переважали літні артисти, новий головний режисер розпочав власну діяльність із доопрацювання постановок своїх попередників, організації студії на вокальному факультеті консерваторії, що мусила стати джерелом оновлення колективу.

Склярєнко прийшов у музичну режисуру тоді, коли оперний театр і його численні проблеми постали в центрі всесоюзної й української театральної та музичної громадськості й різноманітних урядових структур. У грудні 1946 року в Москві відбулася Всесоюзна нарада з питань опери та балету, яка стала відгуком на нещодавню постанову ЦК ВКП (б). На ній розглядалися актуальні проблеми, що впливали з партійної постанови, а увага зосереджувалася на вадах у роботі оперних театрів, зокрема й українських колективів. Засуджуючи недостатню увагу художніх керівників до формування репертуарної афіші, нарада особливо прискіпливо розглянула проблеми втілення на сцені вітчизняної та зарубіжної оперної класики, яка посідала провідне місце в діючому репертуарі всіх музично-театральних колективів країни. В умовах творчої кризи і великих економічних негараздів перших повоєнних сезонів не лише периферійні театри, а й столичний, київський, орієнтувалися на популярні, “ходові” назви, щоб залучити якомога ширші кола глядачів, зацікавити їх відомими, щедро мелодійними операми Верді, Пуччіні, Россіні, Чайковського, Римського-Корсакова. Цю тенденцію нарада кваліфікувала як хибну, яка веде до звуження діючого репертуару і гальмування відродження оперно-балетного мистецтва<sup>6</sup>.

Однак, критика на адресу популярних західноєвропейських шедеврів фактично спрямовувала керівників культури на заборону “касових” творів. І це негайно відчув Склярєнко, який волів обрати для свого оперно-ре-

жисерського дебюту опери сильних людських пристрастей — «Тоску» Пуччіні або «Ріголетто» Верді. Мріяв він і про втілення «Кармен» Бізе. Утім, обставини змусили поновлювати статичні й ліюстративно здійснені «Чіо-Чіо-Сан» і «Травіату» Манзія та допрацьовувати нашвидкуруч поставлену в монументально-помпезному стилі сучасну оперу московського композитора В.Енке «Любов Ярова» за героїко-революційною п'єсою класика радянської драматургії К.Треньова. Вистава про роки громадянської війни була здійснена режисером М.Стефановичем як побутово-достовірне дійство в традиціях урочистих багатофігурних реалістичних постановок. В.Склярєнко намагався вперше знайти узагальнено-образне рішення досить поверхової, натуралістично-приземленої опери з психологічно-правдивою розробкою сценічних характерів персонажів, ретельно й уважно працював із виконавцями головних партій та з учасниками масових хорових сцен. Спроба такого поєднання історично-побутової достовірності й оперної умовності ще не була в усьому переконливою та успішною. Твір В.Енке нагадував досить прямолінійну музично-вокальну ілюстрацію драматичного опусу К.Треньова, написаного в канонах соцреалізму. Тому режисер Склярєнко, який щойно прийшов до опери з драматичного театру, використовував знайомі виражальні засоби і прагнув створити психологічну музичну драму, водночас розуміючи доконечну потребу враховувати умовно-узагальнену природу оперного дійства. Одним із головних принципів оперно-режисерської творчості Склярєнка згодом буде встановлення своєрідного художнього балансу реалізму й умовності в оперній виставі, органічне поєднання традицій психологічно достовірного вчення Станіславського й умовно-метафоричного постановочного мистецтва Курбаса. Пошуки в цьому напрямку він розпочав буквально з перших кроків на львівській оперній сцені, навіть уже в допрацьованій «Любові Ярової», в центрі якої, на думку Склярєнка, “мало бути духовне переродження людини і насампе-

ред головної героїні, під впливом революції та подій громадянської війни”<sup>7</sup>.

Після переробок і доопрацювання побутово-приземлена вистава набула героїко-романтичного забарвлення, а окремі натуралістичні епізоди — образно-узагальненого звучання. І хоча Складенко, зробивши фактично нову сценічну редакцію спектаклю, залишив на афіші прізвище Стефановича, колектив високо оцінив і роботу нового головного режисера, і його моральні принципи. Прихильно поставилася до оновленої вистави і критика, наголошуючи, що режисура “разом з художником П.Єршовим і співаками-акторами правдиво відтворили суворі події громадянської війни й показали розвиток характерів головних персонажів. Найбільше вражала четверта картина опери, драматичні події якої розкривали остаточний злам у свідомості Любові Ярової. Скупі образні деталі оформлення, скульптурно-чіткі мізансцени часто підносились до рівня художнього узагальнення”<sup>8</sup>.

Постановку підтримала і всесоюзна критика, акцентуючи увагу на образно-метафоричних рішеннях режисера. Московський музикознавець В.Виноградов у фаховому часописі «Советская музыка» підкреслював велику роль режисури в успішному втіленні сучасної партитури: “Фінальна сцена цієї картини, сцена прозоріння Ярової — кульмінація всієї опери і кращий приклад художньо злагодженого рішення єдиного завдання всіма “авторами” спектаклю: композитором, режисером та диригентом. Збудження, пекучий біль, розпач, обурення — все, про що говорить музика цього фіналу, трактується диригентом Л.Брагінським у піднесено-емоційному плані. Режисер знаходить удале, точне рішення цього фрагменту, яке підсилює його роззучий вплив; не вдаючись до зовнішнього розкриття почуттів, він знаходить для Ярової блискучу мізансцену біля похиленого ліхтаря, який підкреслює її самотність і допомагає розкрити її внутрішню душевну драму”<sup>9</sup>.

Очевидно, що нового головного режисера вабили не лише суто постановочні за-

вдання, позначені прагненнями поєднати традиції метафорично-узагальненого режисерського мистецтва Курбаса і психологічно достовірні принципи оперно-постановочної творчості Станіславського в багатоплановому музично-театральному синтезі, а й уважна, копійка співпраця з диригентом і співаками-акторами над емоційно правдивими вокально-сценічними характерами персонажів, над пластичною виразністю кожної мізансцени, кожної виражальної деталі. Доробляючи постановки своїх попередників, Складенко вводив у старі вистави молодих виконавців і часто не лише переробляв окремі мізансцени, виходячи з індивідуальності співака-актора, а й створював нові композиції масових епізодів, знаходив у співдружбі з диригентами і співаками глибші та переконливіші трактування не тільки певних картин, але й усєї концепції вистави.

Прийшовши в оперний театр із драми, молодий режисер не був обізнаний з його численними штампами і трафаретами, що їх чимало постановників і співаків видавали за специфіку опери. Тактовно доробляючи вистави своїх досвідчених попередників Стефановича і Манзія, Складенко опановував своєрідну природу оперного синтезу, вивчав особливості музичної драматургії, проробляв із співаками вокальні партії, втілюючи їх у пластичний малюнок сценічного дійства. Він, один із найяскравіших представників постановочної режисури, усвідомлював, що головним носієм режисерського задуму в оперному спектаклі є співак-актор, який не лише добре виконує свою вокальну партію, а й правдиво грає, перевтілюється в образ героя, глибоко усвідомлюючи драматургічну функцію музики та співу. В наполегливій роботі з виконавцями сольних партій він прагнув добитися осмисленого співу, психологічної й емоційної наповненості кожної фрази, наголошуючи, що з цього народжується характер персонажа, безперервність акторської дії у виставі, яка забезпечує повне перевтілення артиста в образ. Ці принципи режисера формувалися в процесі доробки постановок «Ріголетто», «Травіати» і «Фауста», а також



Театр «Березіль». «Мина Мазайло»  
Сцена з вистави



Театр «Березіль». «Мина Мазайло»  
Мокій — О.Сердюк, Мина — Й.Гіряк



Дядько Тарас — М.Крушельницький

у роботі над власними інтерпретаціями опер «Кармен» Ж.Бізе, «Євгенія Онєгіна» П.Чайковського та «Гальки» С.Монюшка.

Проте не класика, а інспіровані партійними директивами завдання (насамперед, працювати над радянською оперою), змушували В.Скляренка зосередитися на втіленні безпорадних, помпезно-ілюстративних опер «Багата наречена», «Велика дружба» та «Від щирого серця», які за наказом “згори” були включені в репертуарний план львівського театру.

Всі ці опери про повоєнну радянську дійсність новий головний режисер мусив ставити, виконуючи “почесне партійне доручення” й активно співпрацюючи з авторами, котрі передавали до театру часом дуже “сирий” матеріал. Особливо важкою виявилася робота над «Багатою нареченою» москвичів Б.Трошина й В.Енке, що була присвячена боротьбі колгоспників за високий урожай (прем'єра — 7 грудня 1950 року). Режисер разом із новим головним диригентом І.Заком та художником О.Сальманом і досвідченими акторами, серед яких був відомий співак П.Кармелюк, котрий виконував головну партію тракториста Згари, не змогли перебороти суттєвих ганджів фрагментарної, прямолінійно-наївної музичної драматургії, де було кілька вдалих пісенних номерів. Проте мальовнича масштабна вистава увійшла до діючого репертуару і стала своєрідною відповіддю театру



Театр «Березіль». «Мина Мазайло»  
Тьотя Мотя — Н.Ужвій, Рина — Н.Титаренко

Рина — Н.Титаренко, Мазайлиха — Н.Пилипенко,  
Уля — О.Доценко, Тьотя Мотя — Н.Ужвій.



на директивні вимоги створення сучасного оперного спектаклю.

Навесні 1951 року в газеті «Правда» з'явилася редакційна стаття, що нищівно розкритикувала оперу відомого українського композитора Г.Жуковського «Від щирого серця», нещодавно відзначену Сталінською премією, за втілення сучасної теми на сцені Великого театру СРСР<sup>10</sup>. Українські чиновники одразу ж відгукнулися на «московський сигнал», і чільна газета республіки «Радянська Україна» 7 липня 1951 року для «перестраховки» гостро розкритикувала і львівську виставу, наголошуючи, що її герої — «надумані, наскрізь фальшиві карикатурні фігури», що в «Багатій нареченій» персонажі діють «усупереч життєвій правді»<sup>11</sup>. «Багату наречену» негайно зняли з діючого репертуару, але Скляренко в цей час уже захоплено працював над утіленням нової героїко-патріотичної української опери К.Данькевича «Богдан Хмельницький» з П.Кармелюком у головній партії, сподіваючись, що цього разу його натхненне, яскраво театральне і мальовниче образне рішення, знайдене разом із видатним художником Ф.Ніродом, принесе театрові творчу перемогу.

Проте 21 липня 1951 року в московській газеті «Правда» з'явилася різка критична редакційна стаття «Про оперу "Богдан Хмельницький"», присвячена її монументальному музично-сценічному втіленню в київському оперному театрі режисером М.Стефановичем. Розпорядженням львівського обкому партії було перервано роботу над оперою, київський варіант якої був показаний у Москві, на сцені Великого театру під час другої Декади українського мистецтва і вже підготовлений у Львові до прем'єри.

В газеті «Правда» відзначалося, що опера К.Данькевича «не стала справжньою народною драмою, якою вона повинна була стати, виходячи з її теми», і що «на всій постановці лежить печатка старої, умовно-оперної традиції...». А «...безпорадність режисера виявляється у невмінні використовувати всю глибину сцени, розгорнути цікаву дію й ра-



зом із художником О.Хвостовим показати красу і простори української землі. Майже всі масові сцени у режисера статичні й однотипні. Хор справляє враження скоріше концертного ансамблю в костюмах, аніж живої, діючої народної маси<sup>12</sup>.

В режисерській інтерпретації Скляренка, яку таки було з успіхом показано глядачам під кінець сезону на генеральній репетиції та на громадському перегляді, «Богдан Хмельницький» вражав масштабною багатоплановістю, яскравою театральністю, героїко-романтичною наснагою, мальовничими декораціями Ф.Нірода, в яких оживала неповторна краса української природи, сповненими динаміки й органічної дії масовими народними сценами. На нашу думку, через зіставлення з київською постановкою, варто наголосити, що львів'яни вражали великим героїко-монументальним розмахом і мальовничістю підкреслено помпезного просторово-постановочного рішення. Віддаючи данину зовнішній імпазантності й чинним канонічним прийомам, В.Скляренко не зраджував власних мистецьких принципів і прагнув наповнити масштабні та часом надмірно багатопланові просторові структури романтичною й емоційною наснагою, знаходив винахідливі мізансцени, пройняті високою героїкою, лірикою, зігріті соковитим народним гумором.

Так завершилися пошуки Скляренка над сценічним утіленням нових опер сучасних композиторів у Львові. Однак його робота над інтерпретацією класичної оперної спадщини на львівській сцені була більш результативною й успішною.

Режисер прийшов до омріяного роками оперного театру з щирим переконанням, що нова, сучасна за своєю постановочною стилістикою опера необхідна і виконавцям, і глядачам, прийшов, щоб оновити традиції, звільнити їх від штампів і трафаретів, зламати стереотипи уявлення, що склалися й утверджувалися роками. Учень Курбаса намагався запалити і захопити співаків сміливим пошуком та експериментом, передати їм увесь свій досвід, здобутий шляхом поми-

лок і невдач. У кожній новій виставі, особливо здійсненій на підґрунті класичної музичної драматургії, він шукав нові принципи розвитку сучасного музичного театру на шляхах образної театральності, не порушуючи, а тактовно виявляючи умовно-метафоричну природу оперного мистецтва, поступово створюючи власний метод сучасного трактування вітчизняної та світової спадщини, не емпірично, а свідомо формуючи принципи оперної режисури на її естетичних засадах. Шукання, що спиралася на досвід і знання, збагачувала інтуїція, властива митцєві.

В численних інтерв'ю, на лекціях у Львівській консерваторії він наголошував: «У кожній історичній епосі опера особлива, пов'язана з художніми особливостями поступу всієї культури. Але всюди і завжди — це театр. Мета оперної вистави — не музика і не сценічна дія, а їхній синтез. Співвідношення музичного образу з театральним образом — це і є опера<sup>13</sup>».

Театральність і глибока правда характерів персонажів, детальна розробка пластичного малюнку мізансцен і масових композицій являють собою основоположні режисерські принципи, що їх В.Скляренко послідовно утверджував у своїх львівських інтерпретаціях класики, розпочавши з вершини оперної творчості П.Чайковського — «Пікової дами». Прем'єра вистави, створеної разом з диригентом Л.Брагінським та художником П.Єршовим, відбулася 20 квітня 1948 року і засвідчила винахідливість і високу культуру режисерського прочитання цієї геніальної психологічної музичної драми, яке відзначалося органічним, злагодженим та яскравим виконавським ансамблем.

Відмовляючись від спокуси наблизити оперу до її літературного першоджерела, Скляренко виходив з концепції композитора, послідовно розвиваючи тему соціальної самотності Германа, образ якого, розроблений до найменших акторських деталей, правдиво втілював майстер вокального і сценічного перевтілення О.Дольський. Від сонячного привітного ранку в Літньому саду до похмурої зимової

ночі в ігорному домі переконливо розгортала особиста драма головного героя.

У шостій картині режисер виразно показав глибокий контраст між суворим, холодним Петербургом і закоханими Лізою (М.Брагіньська) та Германом, які "загубилися" серед його величезних споруд. Проникливо розкрив постановник і психологічний світ старої Графині (З.Гончарова), що жила у примарному царстві спогадів. У великому дзеркалі біля каміна у тремтливому світлі свічок ледь-ледь вимальовувалися відбитки портретів придворних дам і кавалерів, що нагадували їй про минуле. По-своєму розв'язав режисер і центральний епізод п'ятої картини — з'яву привида Графині зі сніжною завірюхою, що розчиняє вікно казарми. В рецензії на прем'єру музикознавець Й.Волинський писав: "Спектакль засвідчує зростання виконавської культури і значні творчі можливості режисера і молодого театрального колективу"<sup>14</sup>.

Цього-таки року Скляренко разом з Ніродом, який на тривалий час став його щирим другом і співавтором багатьох постановок, та молодим диригентом Я.Воцаком поставив «Гальку» С.Монюшка. Той самий критик Й.Волинський, дуже високо оцінюючи режисерське рішення, до деталей пророблений пластичний і акторський малюнок кожного виконавця й усього ансамблю, а також прекрасну роботу солістки А.Виспревої, зокрема, писав так: «Галька» на сцені Львівського театру вперше у своїй столітній історії звучала так, як її задумали С.Монюшко та лібретист В.Вольський. У спектаклі розкривається великий ідейний зміст і життєва правда, показано у всій художній красі і силі безсмертне творіння Монюшка... Виспрева тонко й проникливо співає, переконливо грає, створюючи чудовий образ душевно чистої, безкінечно люблячої дівчини з народу. Вона прекрасно передає і радісну, сповнену надії любов Гальки, і силу відчаю дівчини, яка, дізнавшись про зраду, втрачає розум. Глибокий трагізм звучить в її останній арії (4 дія)<sup>15</sup>.

Від вистави до вистави завдяки постійній копійчкій співпраці з режисером зростали співаки-актори, перед якими Скляренко ставив дедалі захопливіші нові творчі завдання, намагаючись вияскравити незнані грані їхніх артистичних особистостей. Справжнім святом і для колективу, і для глядачів стала сповнена невичерпної режисерської вигадки, гранично музикальна, іскрометна, темпераментна й дотепна постановка класичної оперети «Корневільські дзвони» Р.Планкета, в якій зовсім по-новому та дуже цікаво виявили себе всі солісти й артисти хору, котрі не тільки гарно співали, а й пластично рухались і добре танцювали, демонстрували акторський універсалізм<sup>16</sup>.

Різні жанри, часто контрастні стилі й композиторські почерки, сміливі режисерські рішення і дбайливе ставлення до акторів виховували, гартували професійну майстерність оперної трупи. Слідом за «Корневільськими дзвонами», прем'єра яких відбулася 7 липня 1949 року, Скляренко разом з Я.Воцаком здійснив експериментальну і несподівану інтерпретацію ліричної опери «Утоплена» М.Лисенка, інструментованої С.Людкевичем, створивши підкреслено мальовничий спектакль, рясно насажений ефектною фантастикою, загадковою романтикою і соковитим народним гумором, вибудовуючи складні мізансцени і багатопланові масові композиції, надавши сценічній дії прискореного темпоритму. Утім, в цій постановці В.Скляренко, неначе згадавши свої "березільські" експерименти, намагався по-новому прочитати традиційний музично-драматичний твір і поставити перед виконавцями несподівані акторські завдання, вводячи в пластичний малюнок персонажів елементи акробатики і досить віртуозні танцювальні трюки. Його, безперечно, винахідлива сценічна інтерпретація була спрямована на динамізацію подій, однак це "обумовило не виправдані скорочення музичного матеріалу (зокрема, балади Левка, жіночого хору «Гомін, гомін», септету з хором у третій дії та фінального хору) і призвело до руйнування просякнутої поезією музичної драма-

тургії. До того ж, надто мальовничі, строкаті декорації і костюми суперечили піднесено-стрімкому образному строеві вистави.

Часто-густо динамізація епізодів оберталася сценічною метушнею. Саме нею режисер зіпсував одну з найкращих сторінок оперної спадщини Лисенка — великий поліфонічний хор «Туман хвилями лягає». Очевидно, прагнучи підкреслити динамічне наростання звучання, режисер виводив на сцену одну групу хористів за другою, через що широкий і могутній хор втратив свою емоційну і художню цілісність і прозвучав уривками — епізод вищов подрібненим і нецікавим<sup>17</sup>.

Сміливо експериментуючи, вигадуючи цікаві й ефектні режисерські рішення та комічні, дотепні мізансцени, прагнучи до виразної індивідуалізації не лише колоритних гоголівських персонажів, а й учасників мальовничих, життєво достовірних масових народних сцен, режисер, однак, проігнорувавши своєрідний лірико-романтичний зміст Лисенкової опери, зрадив власні постановочні принципи, які досить послідовно утверджував у своїх попередніх львівських виставах. Мужньо сприйнявши критику музикознавців, оборонців музичної спадщини класика української музики, і погодившись із зауваженням рецензентів, Скляренко надалі з більшою повагою, а то й з пієтетом поставився до наступних постановок на львівській сцені, які принесли йому нові художні здобутки.

Видатним мистецьким досягненням оперного колективу і його головного режисера Скляренка стала прем'єра перлини чеської музичної класики — «Далібора» Б.Сметани, що відбулася 25 квітня 1950 року. Це було перше втілення героїко-патріотичної опери-легенди не лише на українській, а й на радянській сцені. Режисер у співдружбі з диригентом І.Заком і художником Ф.Ніродом прагнули не тільки відтворити драматичні події легенди про мужнього лицаря, що став улюбленим героєм чеського народу, а й емоційно правдиво й психологічно переконливо розкрити настрої та почуття персонажів, зокрема щире кохання Далібора і Мілади.

Як пише дослідниця історії львівської опери А.Терещенко, постановники орієнтувалися “на музично-драматичну концепцію оперної партитури, в якій чітко протиставлено дві образно-тематичні сфери лицаря Далібора, месника, ватажка повсталого народу, Мілади, їхніх друзів-побратимів та короля Владислава Ягеллончика, бургграфа, тюремника Будився, які уособлюють жорстоку несправедливість феодальної влади. Спектакль побудовано на сильних контрастах і поступовому виявленні провідної визвольної ідеї опери.

Сценічне оформлення й костюми Ф.Нірода реалістично відтворювали архітектуру і побут Праги кінця XVII ст. Темною важкою брилою височіли камінні мури середньовічної тюрми поблизу празьких Градчан. Ця історична споруда, що збереглася і сьогодні, височить у центрі міста й, за ім'ям свого першого в'язня, зветься «Даліборка».

Моторошно й темно в пишних інтер'єрах королівського замку, де чинять суд над народним героєм. Цим картинам контрастують світлі, залиті сонцем пейзажі мальовничих празьких околиць, квітучих берегів синьої Влтави, де зустрічаються закохані, збирається народ.

Успіх спектаклю забезпечили, насамперед, його виконавці, які з почуттям відповідальності і любові взялися за прочитання твору Б.Сметани. Прекрасно були поставлені масові сцени; хор, хоч і невеликий за складом, продемонстрував чітке, злагоджене звучання<sup>18</sup>. Критика одноставно дуже високо оцінила виставу, яка, за свідченням О.Теплицького, “стала визначною культурною подією, яка виходить далеко за межі нашого міста”<sup>19</sup>.

Інтерпретація «Далібора» засвідчила майстерність В.Скляренка у плануванні масових композицій, в умінні об'єднати просторово-структурним рішенням усі епізоди та “виписані” до найменших подробиць пластичні лейтмотиви учасників народних сцен. Геройко-романтична атмосфера львівського спектаклю, який при всій своїй масштабності не мав рис зовнішньої помпезності, монументальності, а був прийнятий гарячим подихом

людських пристрастей, допомогла переконливо розкрити високий патріотичний пафос твору. Режисер психологічно правдиво і винахідливо будував багатопланові хорів сцени, точно й органічно вводячи в складні пластичні структури народних епізодів мізансцени героїв. Режисерська трактовка опери Б.Сметани стала переконливим доказом зростання мистецької зрілості В.Скляренка, його спроможності виконувати складні постановочні завдання. Відзначаючи ясність концепції та внутрішню цілісність спектаклю, відомий музикознавець В.Кухарський писав, що "народні сцени захоплювали своєю емоційною виразністю та художньою простотою"<sup>20</sup>.

Глибоким опануванням стильових і жанрових особливостей композиторської партитури, ретельною проробкою до найменших інтонаційних нюансів та пластичних деталей вокально-сценічних характеристик персонажів відзначалася й постановка опери П.Чайковського «Чародійка». Як наголошує А.Терещенко, "в процесі роботи над цим видатним твором колектив довів свою зрослу майстерність і глибоке розуміння складного завдання відтворення класичної спадщини. Постановниками «Чародійки» були А.Брагінський (диригент), В.Склярєнко (режисер) та Ф.Нірод (художник). У роботі творчої групи відчувався єдиний підхід до сценічної інтерпретації партитури, метою якої було максимально точне прочитання авторського тексту, реалістичне відтворення конкретної історичної епохи, рельєфне виявлення провідної ідеї твору. В опері «Чародійка», де стихія російського мелосу пронизує і арії, і речитативи, і хори, і оркестрову партію, першозавданням диригента стало донести до слухача всю красу музики П.Чайковського, розкрити її емоційну щедрість і психологічну витонченість. Народні засади опери підкреслював також і режисерський задум, в якому було досягнуто вірогідності й природності дій героїв спектаклю, детально продумано пластичне рішення хорових сцен.

Злагоджений акторський ансамбль продемонстрували Г.Юровська (Настя) В.Кобржицький (князь Юрій), П.Дума (старий князь), Т.Ткаченко (ключниця). Центром спектаклю став складний образ хазяйки корчми, щирої й гордої красуні Насті"<sup>21</sup>.

Критика дуже прихильно поставилася до сповненої емоційною наснагою і щирим ліризмом режисерської роботи Скляренка, завважаючи його плідну співпрацю зі співаками-акторами "над психологічно переконливим і емоційно правдивим розкриттям на сцені складних вокальних характерів, глибоким розумінням образного змісту музичної драматургії й оригінальним, поетичним відтворенням задуму геніального композитора"<sup>22</sup>.

Це була остання постановка Скляренка у Львівському театрі опери та балету ім. І.Франка. Вистава «Чародійка», прем'єра якої відбулася 3 травня 1952 року, переконливо довела, що за п'ять сезонів самовідданої праці він сформувався й утвердив себе як самобутній майстер музичної режисури, який опанував природу та естетику оперного мистецтва і виробив власні принципи роботи з солістами і хором.

В.Склярєнка призначили головним режисером Харківського державного академічного театру опери та балету ім. М.Лисенка і надали змогу працювати в театральному інституті й оперній студії консерваторії. Місто, де минула театральна юність і найкращі роки роботи в «Березолі» під керівництвом Л.Курбаса, зустріло його привітно. Колектив театру з нетерпінням чекав від нього оригінальних режисерських пошуків, бо проблеми сценічної культури і сучасної режисури стояли тут дуже гостро. Тривалий час режисерські обов'язки в театрі виконував досвідчений співак В.Будневич, вистави якого були далекими від нових постановочних досягнень і мали риси традиційних, переважно умоглядних й ілюстративних стереотипів. Першорядні співаки мріяли про співпрацю з відомим режисером. Володимир Михайлович відразу долучився до роботи, орієнтуючись на обдаровану молодь і наблизивши до себе молодого режи-



сера Ю.Іванова, якому щедро передавав свої знання й досвід.

Харків'яни, як і всі митці України, готувалися до знаменної офіційної дати — 300-річчя возз'єднання України з Росією, яку, за рішенням московських і київських функціонерів, мали святкувати особливо пишно й урочисто. В театрі тоді не було головного диригента, і Скляренко фактично став художнім керівником колективу та очолив підготовку урочистої вистави до ювілейної дати.

Нею мала стати нова музично-літературна редакція героїко-патріотичної опери К.Данькевича «Богдан Хмельницький» за доопрацьованим згідно із «зауваженнями» редакційної статті газети «Правда» лібрето О.Корнійчука та В.Василевської. Щоб підтримати Ю.Іванова, В.Скляренко призначив його співпостановником, доручивши йому відшліфовку мізансцен і масових пластичних композицій. Тривала робота зі співаками-акторами над психологічно правдивою розробкою характерів героїв і виразним пластичним малюнком кожного образу, якої раніше ніколи ніхто не проводив у колективі.

Поступово спектакль набував рис монументального, багатопланового й яскраво театрального музично-сценічного полотна. В центрі вистави була мальовнича й ефектна героїчна постать Богдана, майстерно створена режисером і досвідченим співаком Д.Козинцем. Могутній образ мужнього й відданого рідному народові полковника Кривоноса створив Є.Червонюк.

Такого злагодженого й яскравого акторського ансамблю та особливо таких разючих, масштабних і детально розроблених масових народних картин на харківській сцені не було давно. «Глядачів вразило своєю емоційною силою і життєвою достовірністю народні масові хорові картини, надзвичайно важкі для втілення, бо режисерові необхідно постійно враховувати специфіку хорового й ансамблевого співу, особливості розташування на сцені певних груп голосів та вокальних партій, співвідношення хору і солістів. Багатобарвна режисерська палітра розкрила-

ся не лише в масових картинах, але й у точних пластичних і акторських характеристиках усіх персонажів — від головних до епізодичних», — писав відомий харківський композитор Д.Клебанов у рецензії на прем'єру<sup>23</sup>.

Наступною успішною постановкою стала лірична, іскриста, зігріта теплим народним гумором Лисенкова «Наталка Полтавка», позначена достовірністю почуттів і яскраво розцвічена соковитими, колоритними режисерськими знахідками. Особливо активний театральний сезон 1953–1954 р. приніс харків'янам нові художні звитяги, пов'язані з новаторським утіленням двох опер славетних слов'янських композиторів, глибоких знавців свого національного мелосу — поляка С.Монюшка «Галька» та чеха А.Дворжака «Любов русалки». Якщо «Гальку» Скляренко вже ставив у Львові, то «Любов русалки» до нього ще ніхто ніколи не намагався втілювати ні на українській, ані на радянській багатонаціональній оперній сцені.

Для «Гальки» він знайшов свіже, глибоко ліричне, сповнене драматизму постановочне рішення, не повторюючи свого львівського спектаклю і враховуючи своєрідні особистості харківських артистів. Для фантастичного, зігрітого щирим подихом кохання юної Русалки до зрадливого Принца Скляренко, спираючись на чеські фольклорні й етнографічні традиції, детально розробив сценічний малюнок кожного персонажа, створивши для кожного свій пластичний лейтмотив і об'єднавши їх у мальовничу, романтично-театральну картину. Українська і всесоюзна критика дуже високо оцінила роботу колективу та його головного режисера. Зокрема, газета «Советская культура» наголошувала, що театр «створив хвилюючий спектакль великого оперного плану. Палко вітаючи нову роботу колективу, харківський глядач чекає і надалі так само цікавих, високоідейних, повноцінних та яскравих спектаклів»<sup>24</sup>.

Просякнута чеськими народнопісенними інтонаціями, рясно мелодійна опера Дворжака, в якій композитор широко використав систему лейтмотивів, ожила на українській



сцені в злагодженому акторському ансамблі, в поетичних, вишуканих режисерських композиціях, в романтично-загадкових декораціях Д. Овчаренка і натхненно-прозорій диригентській трактовці П. Баленка.

Утім, поряд із достеменною розробкою характеристик персонажів, мальовничим відтворенням таємничого казкового світу, режисери надмірно захопилися побутовими деталями та колоритними етнографічними подробицями, дещо приглушивши романтичне звучання своєрідного твору А. Дворжак. Проте в переважній більшості сцен режисери знайшли оригінальне і по-справжньому поетичне театральне рішення партитури.

Висока гармонія всіх музично-сценічних компонентів панувала в постановках Сцяренка, який і в «Богдані Хмельницькому», і в «Наталці Полтавці», і в темпераментній, емоційно насаженій інтерпретації «Кармен» Ж. Бізе, і в операх С. Монюшка та Б. Сметани виявив себе зрілим майстром музичної режисури, дбайливим вихователем акторської і режисерської молоді, відкривши широкий шлях до самостійної творчості обдарованому постановнику Ю. Іванову.

«Плідна праця Сцяренка оновила саму естетику театру, надихнула молодь і досвідчених співаків на пошук, на щоденну захоплюючу роботу. Два сезони самовідданої, енергійної, багатогранної діяльності Володимира Михайловича у Харкові — найкращі роки життя нашого оперного колективу. Творчий імпульс, який він дав своїми талановитими постановками усім нам, ще багато років після нього стимулював працю нашого театру, для якого проблема високопрофесійної музичної режисури завжди залишалася дуже актуальною», — згадує провідна солістка, професор консерваторії, народна артистка України В. Арканова<sup>25</sup>.

«Любов русалки» стала останньою постановкою Сцяренка в харківському оперному колективі. Його призначили головним режисером першого оперного театру України — столичної опери, надавши неабиякі

можливості у формуванні репертуару й у роботі з сучасними композиторами.

Столичний колектив чекав на режисера, котрий міг повести його новими шляхами. Зрілим, сформованим майстром оперної режисури, котрому тепер належала оснащена за останнім словом театральної техніки сцена, прийшов Сцяренко в київську оперу. Саме тут якнайповніше розкрився його щедрий і багатогранний режисерський талант, його великий мистецький потенціал, самобутній творчий почерк. Саме тут він створив свої найкращі монументальні та багатопланові вистави, які знаменували найвизначніші художні досягнення української музичної режисури середини 50–60-х років ХХ століття.

У середині 50-х років соціокультурну реальність характеризували дедалі настійніші прагнення театральних колективів республіки до розширення і зміцнення творчих зв'язків з українськими драматургами й композиторами, до активного залучення в репертуар п'єс авторів народів СРСР та очищення його від художньо недосконалих творів, які все ще з'являлися на сценах. Значні досягнення в галузі втілення сучасної драматургії та класичної спадщини існували поряд із численними одноманітно-безпорадними виставами, здійсненими в традиціях розважального етнографічно-побутового видовища з численними штампами і трафаретними вокально-танцювальними дивертисментами.

Водночас набувала поширення інша негативна тенденція — спрощене, нетворче застосування принципів системи К. Станіславського, що під ту пору ототожнювалася з практикою МХАТу, який на початку 50-х років переживав дуже складний період розвитку. Ця тенденція була пов'язана із загальними процесами естетичної уніфікації та «мхатизації» сценічного мистецтва, що мали місце в роботі багатьох театральних колективів, керівники яких вульгаризували систему, брали на озброєння її «букву», а не «дух», ототожнювали її з канонами побутового, приземленого спектаклю. Розуміння сценічного реалізму як побутової правдоподібності та натуралі-

тичної достовірності негативно впливало на пошуки українських режисерів і сприяло появі безбарвних, раціоналістичних, сірих та беземоційних спектаклів. Поряд із закликами “рівнятися на МХАТ” лунали настанови “рівнятися на франківців”, у творчості яких тоді теж було чимало проблем, суперечностей, ганджів, а в окремих виставах панували побутовщина, одноманітність і навіть нетворче копіювання. Більшість спектаклів проходила при напівпорожніх залах, а то й на три чверті порожніх. Недооцінювання, а часом і знецінення ролі режисера — сміливого шукача, ідейного та художнього лідера театрального колективу, а також регламентація творчого процесу гальмували поступ української театральної культури.

Прихід до столичного колективу учня Леся Курбаса, відважного новатора, самобутнього режисера-постановника В.Скляренка суттєво змінив ситуацію в першокласному оперному колективі, який прикрашало сузір'я видатних співаків-акторів, неперевершених майстрів вокально-сценічного перевтілення і послідовників славних національних виконавських традицій. Разом із Скляренком до столичної опери прийшов досвідчений диригент, ректор Київської консерваторії О.Климов, у найтіснішій співдружності з яким новий головний режисер розпочав інтенсивні пошуки естетичного оновлення українського музично-сценічного мистецтва, вдумливої, копійки співпраці зі співаками над правдивими вокально-пластичними образами й утвердження неповторного мистецького обличчя першого оперно-балетного театру України.

Прагнучи сполучити у своїх інноваційних режисерських шуканнях національні класичні традиції, що походили від музично-драматичних вистав М.Садовського, принципи образно-метафоричних узагальнень постановочного мистецтва Леся Курбаса і методологічні засади психологічно й емоційно правдивого розкриття на сцені людських характерів та запропонованих обставин, притаманних вченню К.Станіславського та його системі роботи з актором, Скляренко розроб-

ляв новаторську й перспективну методику втілення масштабних, багатопланових оперних полотен. З перших кроків у столичному колективі він послідовно утверджував монументальні вистави “великого” стилю, які якнайповніше визначали художнє обличчя і мистецький почерк київської опери.

Для свого режисерського дебюту Скляренко разом із Климовим обрали героїко-патріотичного «Тараса Бульбу», запросивши до співпраці видатного українського театрального художника А.Петрицького, який у 20-і роки успішно співпрацював із Курбасом. Натхненна і наполеглива робота об'єднала і захопила не лише провідних солістів, а й увесь творчий колектив, включно з великим хором, що налічував понад сто артистів, симфонічним оркестром, який складався з першокласних музикантів, балетом і численним мімічним ансамблем. Режисерові ще не доводилося працювати з таким величезним і потужним виконавським колективом, котрий надавав йому широкі можливості утверджувати притаманний його постановочній манері й пов'язаний з національною сценічною традицією “великий” стиль поліфонічного театрального дійства.

Аналізуючи природу “великого стилю” в українському театрі, театрознавець Н.Єрмакова наголошує на його глибокому національному корінні, зокрема відзначаючи: “Категорія великого стилю належить до тих понять, які попри всю їхню зрозумілість, усталеність все ж не часто вживані. Звернення до цієї проблеми сьогодні, мабуть, як ніколи на часі. Адже нині ми перебуваємо у центрі процесу динамічних змін, перелому в ставленні до культурних цінностей, їхній оцінці, розумінні мети і призначення мистецтва. Темп, у якому відбувається адаптація до нових соціально-культурних реалій, тиск різнобарвної інформації з боку мас-медіа, навала образів, знаків, художніх символів, які вирують у сьогоденнішому інформаційному просторі, а також відсутність ідейних, духовних ієрархій, культурно-мистецьких домінант у свідомості

за умов інформаційної анархії здатні вплинути і на особистість, і на долю культури.

Соціальна природа всіх цих явищ очевидна, і було б неприпустимо недооцінювати соціальні фактори у процесах, що відбуваються в сучасному театрі.

Згадаємо, що у всьому світі до вистав великого стилю насамперед належать оперні вистави. Вітчизняний театр, який визначають як музично-драматичний, структурно, пафосно, усім естетичним змістом виразно тяжіє до оперного видовища. «Наталка Полтавка», «Запорожець за Дунаєм», «Ой, не ходи, Грицю» і багато інших шедеврів вітчизняного театру здійснювалися у параметрах вистав цієї категорії. Яка б приватна, сімейна історія не складала фабулу таких творів, вони у світоглядних позиціях авторів, висновках належали до творів, що вже засобами мистецького відтворення глобалізують зміст подій. Цьому сприяє ритуалізація картин життя.

Завдяки такому погляду людина усім своїм еством належить не лише Богові, собі, але й громаді, традиціям, предкам і є часткою вічного цілого — народу, їй надана «висока честь» до цього цілого додати часточку власних якостей, якими вона, як правило, і цікава для діячів мистецтва. Звідси локалізація, укрупнення характерних особливостей персонажів. Пристрасті, які найбільш опукло окреслюють героїв, тяжіють у цьому театрі до абсолютизації. Певна повчальність і демонстративність також присутні у такому мистецтві і є природним результатом його генетичних якостей.

Наприкінці ХІХ сторіччя специфіка вистав великого стилю в українському театрі склалася остаточно, а трохи пізніше набула в театрі Миколи Садовського класичну завершеність<sup>26</sup>.

Національні традиції музично-драматичного театру корифеїв і притаманний йому «великий стиль» являли собою головне джерело режисерського мистецтва Скляренка, домінантою якого було послідовне утвердження самотності й ідентичності. Національний вектор режисерської творчості Скляренка

був пов'язаний також і з естетично-постановочними традиціями Курбаса, серед яких його пошукам була близькою ще одна курбасівська традиція: його постановки спиралися на умовно-метафоричну систему образності, перетворювали, загострювали форми реальності, вияскравлюючи в сценічних епізодах внутрішню сутність явищ. Скляренко наполегливо йшов до створення мальовничої, багатопланової вистави, в якій усі складники пов'язані між собою за певними мистецькими законами, підпорядкованими музиці, над глибоким вивченням якої він працював усе життя. Звідси ретельна розробка світлових і темпоритмічних партитур, динамічних, мінливих, коли слухові образи набувають зорових еквівалентів.

Звідси найщільніший контакт із балетмейстерами під час створення ритмопластичної партитури, в яку органічно входять хореографічні епізоди, а також особлива увага до декоративного оформлення, стенографічних структур і театрального живопису, що «трають» разом зі співаками-акторами. Всі ці розроблені режисером «партитури» — світлові, пластичні, стенографічні — в його виставах перебували у багатокотрній і активній взаємодії, складаючись у єдине образно-постановочне рішення і забезпечуючи художню цілісність оперного спектаклю.

Розвиваючи та продовжуючи режисерські принципи Курбаса і створюючи сучасну умовно-метафоричну систему образності оперної вистави, Скляренко став незаперечним лідером української музичної режисури, нащадком геніального вчителя із власним оригінальним, самотнім режисерським почерком, майстром, якому властиві самотійний мистецький пошук і сміливе продукування нових театральних ідей. Продовжуючи той напрямок у режисурі, який очолював Курбас, Скляренко був не епігоном, а достойним спадкоємцем учителя в оперному театрі.

Завжди винахідливо знайдений, позначений яскравою театральністю образ його постановок виступав образом театально-музичним, де музика, що звучала, набувала зо-

рового втілення, а театр не суперечив музиці. Така гранична музикальність була результатом щоденної, копіткої й уважної співпраці Скляренка з диригентами і концертмейстерами над аналізом та образним розкриттям музичної драматургії сучасних і класичних опер. Особливо значною і важливою для режисера виявилася співпраця з видатними диригентами О.Климовим, В.Тольбою, К.Сімеоновим, С.Турчаком і першокласним хормейстером А.Венедиктовим. Природна музикальність, постійне розширення знань у галузі музичного мистецтва, щире бажання якомога глибше виявити композиторський задум і образний зміст партитури відзначили багатогранну режисерську діяльність В.Скляренка.

Музику він вважав своїм найкращим другом. У своїх неопублікованих статтях-спогадах режисер наголошував: "Мій друг — музика. У нас давня-давня дружба, ще з дитинства". Цей вислів майстра навела музикознавець Г.Фількевич у своїй розвідці «Мій друг — музика...» (Гортаючи сторінки неопублікованих рукописів В.М.Скляренка). Коментуючи висловлювання і змістовні роздуми режисера, дослідниця пише, що майже все своє життя "Скляренко продовжував опановувати термінологію мистецтва, читати і робити виписки з музично-критичних праць та музикознавчої літератури, коментуючи їх власноруч. Про це свідчать його записи з лівого боку згаданого рукопису, як от: фрагменти з теоретичних праць російського композитора і музичного критика О.Серова, академіка Б.Асаф'єва, студіювання книги Т.Попової «Музыкальные жанры и формы»; власні усвідомлення деяких термінів (різниця між "музичною темою" і "мелодією"), форми (зокрема фуґи) тощо"<sup>27</sup>.

Театральність, багатопланова широта й емоційна наснага, характерні для здійснених Скляренком оперних вистав "великого стилю", ставали засобами образного синтезу, що давав йому змогу, уникаючи еkleктики, поєднувати у своїх ретельно розроблених сценічних композиціях різні художні системи. Чільними для його режисерської практики були пошуки своєрідного балансу реалізму й умовності

в оперній виставі. Міра реалізму й умовності в кожній конкретній постановці визначалася самим оперним твором, його жанровими та стильовими особливостями. Концепція режисерського рішення виходила насамперед з музичної драматургії опери.

Для Скляренка визначальну роль грало місце певної опери в творчій біографії композитора для того, щоб якомога точніше зрозуміти авторський світогляд, збагнути епоху, в якій написано твір, його задум і стиль. У процесі втілення партитури режисер намагався вияскравити ті грані музичної драматургії, які вічно живі, сучасні за своїм пафосом і можуть нині викликати асоціації й емоційний відгук у глядацькій залі, тобто опосередковано чи прямо впливати на сьогочасний "камертон" суспільних інтересів і настроїв.

Саме ці художні принципи переконливо й багатогранно втілював Скляренко вже у своїй першій постановці в Київському академічному театрі опери та балету імені Т.Г.Шевченка, яку він створював разом із О.Климовим, А.Петрицьким і першокласними співаками-акторами, котрих захопила смілива режисерська концепція і його щире прагнення оспівати незламну моральну силу та духовну велич українського народу, його славу історію, легендарні образи героїчних запорожців, разюче окреслених у повісті М.Гоголя «Тарас Бульба». Це була шоста і художньо найбільш вартісна постановка героїко-патріотичної опери М.Лисенка на київській сцені, яку здійснили в музичній та оркестровій редакції видатних українських радянських композиторів Л.Ревуцького та Б.Лятошинського.

Столичний колектив мав прекрасні мистецькі традиції виконавської, диригентської і режисерської інтерпретації оперного шедевра класика національної музичної культури. Серед найкращих виконавців головних партій були корифеї української опери М.Литвиненко-Вольгемут, М.Донець, І.Паторжинський, М.Гришко, Б.Гмиря, а серед режисерів-постановників, які зробили значний внесок у формування традицій сценічного втілення



Лисенкової опери, — Гн. Юра, В.Манзій, Й.Лапицький, М.Смолич.

Самобутні художні традиції сценографічного трактування «Тараса Бульби» закладав А.Петрицький, який разом із Лесем Курбасом ще 1919 року створював у щойно організованому першому національному оперно-балетному театрі, Київській українській музичній драмі, першу сценічну версію масштабної опери Лисенка, що її майстер за життя так і не побачив на сцені. Зустріч Скляренка і Петрицького в новій київській постановці «Тараса Бульби», до сценічного втілення якого вперше звернувся їхній талановитий вчитель, була знаменною і дуже важливою для розвитку національного оперного театру та його режисури.

Вивчаючи прорахунки минулих музично-сценічних редакцій, творці шостої постановки «Тараса Бульби» на київській сцені разом з М.Рильським, Л.Ревуцьким і Б.Лятошинським прагнули подати більш художньо завершений і цілісний варіант опери. На відміну від попередньої редакції, в якій, за слушним зауваженням В.Довженка, гостро «відчувався брак абсолютної докінченості»<sup>28</sup>, в новому варіанті було відновлено аріозо Тараса в першій дії, картину в кімнаті Марильці, арію Остапа в четвертій дії, також перероблено фінал, в якому розгорнута симфонічна картина бою, написана за музичними матеріалами М.Лисенка, відтворювалася масштабною картиною взяття запорожцями Дубна.

Блискучий майстер монументального театрального живопису Петрицький допоміг сміливому шукачеві нових шляхів у музично-режисерському мистецтві з великим епічним розмахом утвердити на столичній сцені новаторські художні принципи Курбаса, зокрема умовно-метафоричну образність і яскраву театральність, органічно поєднавши їх з національними класичними традиціями мальовничого фольклорно-етнографічного сценічного видовища і детальною психологічно-емоційною проробкою вокально-пластичних характерів гоголівських героїв; у цьому він

спирався на систему Станіславського та досвід власної роботи в оперному театрі.

Своєю чергою, А.Петрицький, узагальнюючи власні пошуки сценографічної концепції «Тараса Бульби» і прагнучи до граничної достовірності й історичної конкретності відтворення подій, спочатку запропонував режисерові насичене численними етнографічними деталями декораційне рішення, у першому варіанті макета широко використав колоритні елементи запорізького побуту, точно відтворив архітектурні та етнографічні деталі.

Зокрема, багатопланову картину Запорозької Січі він будував на основі історичних документів, описів та малюнків, розташувавши навколо широкого майдану курені, за ними церкву, ближче до авансцени — литаври. Режисер вже зробив планування, вирішив посадити запорожців під час ради на дахи куренів, створивши різноманітні вертикальні мізансцени та ефектні масові композиції. Однак у процесі дальших спільних пошуків зорового образу вистави таке декораційне рішення почало здаватися надто побутовим, приземленим, і постановники створили зовсім новий варіант мальовничого оформлення цієї картини.

Завіса відкривала панораму безмежного Дніпра з кам'яними порогами, з крутими скелями, суворими, де-не-де вкритими зеленою високими берегами, широкий майдан, куди сходилися відважні запорожці на свою раду. Художник і режисер зуміли піднести виразні декораційні деталі, різноманітні пластичні композиції до широкого образного узагальнення.

Так у сцені вбивства Андрія старий Тарас стояв під могутнім дубом, стовбур якого розтрощила блискавиця і величезна тріщина розсікла його майже до самого кореня. Обіймаючи майже весь простір сцени, цей розлогий дуб достоту передавав образний зміст сцени, тяжкі настрої батька, що власноруч покарав сина-зрадника. Як відзначав відомий український композитор К.Данькевич, «кожна режисерська знахідка, підтримана майстром



українського театрального живопису, підіймалася до великого образного узагальнення. Героїкою і романтикою дихали разючі масові хорові картини, що захоплювали емоційною силою<sup>29</sup>.

Колоритні деталі, точно віднайдені художником, допомогли режисерові не збитися на вторований багатьма його колегами шлях традиційного помпезного й імпазантного оперного видовища, а створити виставу, яка вражала і масштабними народними картинами, і переконливими характерами героїв. Вершиною режисерської майстерності В.Скляренка стали чіткі й багатопланові, яскраво індивідуалізовані масові сцени на площі перед Братським монастирем у Києві та на Січі, де кожен артист хору та мімансу мав свою цікаво розроблену сценічну партію, сповнену виразних партитур. Через вісім років після прем'єри «Тараса Бульби» цей поставлений киянами спектакль переглянув під час гастролей українського колективу в Москві в Кремлівському палаці з'їздів головний режисер Великого театру Союзу РСР Б.Покровський, що сприйняв його як ліричний твір, м'який, «широкий, мов запорозькі степи, і зворушливий, як українські пісні». Майстер сучасної музичної режисури підкреслював, що в спектаклі «багато героїчних, патетичних і побутових сцен. Але якщо це вулиця на Подолі — там "зерно" в пісні кобзаря, якщо зустріч синів, то не бурхливі веселощі, а задумливий спів, пов'язаний з долею батьківщини, лежить в основі її, якщо козаки йдуть у похід, то з роздольною піснею, урочисто, як на звершення великого таїнства, без поспіху і вибухів "відкритого темпераменту".

Тарас убиває свого сина. Це не помста, не гарячковість, а свідомий, проіннятий боєм природний вчинок серця. Опера патріотична, але позбавлена риторики і зовнішнього пафосу. Почуття патріотизму тут — природна потреба й органічна необхідність її героїв; її справжня, без сентиментальності ліричність, її натхненний образний лад живуть у виставі киян починаючи з чудових декорацій А.Петрицького, який показує Україну тих часів без

банальної суспільності, суворо, проте тонко і поетично<sup>30</sup>.

Образно-режисерська партитура багатопланових розгорнутих масових композицій вражала віртуозністю і справжньою поліфонічністю, майстерністю поєднання численних, досить контрастних і дуже різноманітних мізансцен у цілісне, чітко побудоване сценічне полотно. Масові картини режисер перетворював на справжнє буяння і кипіння психологічних, емоційних, пластичних барв, на дивовижну гармонію численних «мізансценічних підголосків», на складну і багатопланову взаємодію душевних станів, переживань, настроїв, виразно індивідуалізованих дійових осіб, які органічно зливалися в монументальну картину. Враховуючи специфіку оперної вистави, доконечність переборення статички розгорнутих хорових епізодів, режисер вдало користувався діагональними та фронтальними композиційними структурами, перебудовами, змінами ритму, паралельною дією.

В заключному епізоді третьої дії, коли Січ виступала в похід і над Дніпром злітала могутня хорова пісня «Засвітали козаченьки», В.Скляренко, поступово виводячи великими групами хор, розгорнув широку паралельну дію — попереду запорозького війська йшли кобзарі, за ними прапорозносці, поважні січові діди. Пісня наростала, її виконання набувало особливого піднесення, і тоді, перебудовуючись у ритм музиці, починав повільно рухатися великий хор, шикуючись у монолітні лави, а з правої куліси на другому плані виїздили на білих конях Тарас і Остап.

Винахідливий режисер-постановник у роботі зі співаками досягав повного вокального перевтілення в образи, точного й осмисленого пластичного малюнка, органічної дії в «запропонованих» обставинах. Міцний режисерський каркас вистави передбачав акторську розкутість, емоційну свободу, що межує зі сценічною імпровізацією, яка, проте, зумовлена чіткою концепцією всієї постановки й образним рішенням кожного епізоду. Свої режисерські акценти він розставляє не лише через сповнені фантазії мізансцени та розгорнуті

композиції, а й насамперед через еволюцію сценічних характерів. Виявити в партії акторську індивідуальність, створити атмосферу емоційно та психологічно правдивого сценічного спілкування, виконавської взаємодії, яка і складає справжній ансамбль, — ось до чого послідовно прагнув режисер.

Саме органічне злиття виконавця з образом героя, зі стилем і жанром твору Б.Покровський вважав чи не найголовнішим досягненням режисера й артистів, зокрема виконавця заголовної партії А.Кікота, всі виражальні засоби якого — “голос, манера співати, зовнішність, звичай, вдача, природа темпераменту, привабливість — на диво органічно злилися з образом Лисенкового Тараса”. Саме перевтілення відзначало акторську роботу А.Кікота, створену в найцільнішій співпраці з режисером-постановником.

Відзначаючи масштабність і правдивість характерів героїв, чітку підпорядкованість акторських робіт загальному художньому принципу режисерського рішення, Покровський писав так: “Виконавець ролі Тараса А.Кікоть — артист, який точно відчув тональність твору. В спектаклі його герой ліричний при всьому запальному завязтті й непохитній твердості характеру, м'який і привабливий, хоча суворий, непримиренний та могутній. Цей Тарас із суворими настановами віддав синів у навчання, не дозволив їм і дня відпочити, повіз у Січ “серця козацькі збудити”, не змірився з бездіяльністю отамана, що “обабився”, твердою рукою підняв на сина-зрадника свою рушницю, наче вихор увірвався у палаючу фортецю Дубно. І все ж таки цей образ зворушливий і ліричний. Він до кінця національний. Така в нього вдача, таке темброве звучання партії, така вся постаць героя і весь маюнок ролі”<sup>31</sup>.

Утверджуючи принципи “великого” стилю, В.Скляренко саме в народних картинах київської вистави вперше так широко поєднав побутову достовірність і сценічну умовність — дві, здавалося б, полярно протилежні стихії. В той час, коли народжувалася трактовка київського «Тараса Бульби», крити-

ки і практики оперного театру на дискусіях і в пресі ставили питання ультимативно: достовірність або умовність, правда побуту або театральність. А Скляренко на практиці показав органічність такого поєднання, відкривши своєю постановкою новий період в образно-естетичній еволюції національного оперно-режисерського мистецтва — період синтезу й інтеграції сценічно-виражальних форм та прийомів, постановочних принципів і художньо-зображальних засобів.

Своєрідний синтез курбасівського перетворення в образно-композиційному постановочному рішенні та вокально-акторського перевтілення за оперно-режисерською системою Станіславського сприяв формуванню й утвердженню в інтерпретації «Тараса Бульби» ознак вистав “великого” стилю, які визначали мистецьке обличчя оновленого столичного колективу. Прем'єра лисенкової опери стала, за свідченням Г.Майбороди, “визначною подією в сучасному культурному житті республіки. Краща українська опера нарешті знайшла своє сценічне втілення в кращому українському оперному театрі”<sup>32</sup>.

Дуже високо оцінюючи нову інтерпретацію «Тараса Бульби», відомий дослідник Лисенкової спадщини М.Гордійчук у рецензії на прем'єру наголошував, що В.Скляренкові “пощастило створити справді цікавий патріотичний спектакль, що захоплює своїм народно-героїчним пафосом. Прекрасно поставлено народні сцени в першій дії. Є багато цікавого в цьому плані й у третій. Великим досягненням режисера є розв'язання фіналу опери... А, як відомо, заключна сцена була зроблена у Лисенка найменш переконливо, що викликало її неодноразове редагування”<sup>33</sup>.

Як писав у рецензії на київську прем'єру московський композитор М.Коваль, “постановка «Тараса Бульби» — велика, святкова подія в радянському оперному мистецтві”<sup>34</sup>. А через вісім років, під час гастролей київського колективу в Москві, професор Б.Ярустовський підкреслив, що “спектакль «Тарас Бульба» залишає дуже сильне враження своєю вокальною могутністю, справжньою

народністю, високою, хоровою й оркестровою культурою»<sup>35</sup>. На московських гастролях оперою блискуче диригував К.Сімеонов, який поглибив героїко-романтичну трактовку режисера, надав ліричним епізодам внутрішньої експресії. Постановка В.Склярєнка зберігалася на столичній сцені до початку 70-х років. У цій масштабній виставі від покоління до покоління передавалися глибоко народні та реалістичні принципи українського оперно-акторського мистецтва.

Інтерпретація «Тараса Бульби» відкрила шлях на київську сцену майже всієї оперної Лисенкіани, ініціатором утілення якої став В.Склярєнок. Органічність синтезу достовірності й умовності на плідному ґрунті оновлених традицій національного класичного театру переконливо довела постановка «Різдвяної ночі», над створенням музично-сценічної редакції якої В.Склярєнок працював разом з композитором В.Нахабіним (1958).

Постановник не перетворив оперу на своєрідну демонстрацію обрядів, на милування етнографічними деталями побуту, як це часом траплялося в попередніх інтерпретаціях. У виставі панувала атмосфера піднесеної романтики, світлої лірики і веселого народного гумору. В оригінальних розв'язаннях кожного епізоду, кожної мізансцени, у створенні переконливого образу кожного персонажа режисер виходив з образної природи музики Лисенка.

Структура мізансцен і переконливість образів гармонійно зливалися з музичною драматургією. Чітко розроблений режисером акторський малюнок партій не сковував акторів, що легко й невимушено вели сценічну дію, розкриваючи всі відтінки настроїв і характерів. Гранично достовірні характери створили К.Радченко (Оксана), В.Козерацький (Вакула), С.Козак (Чуб), Н.Гончаренко (Солоха), В.Герасимчук (Голова), В.Матвєєв (Пацюк) та М.Фокін (писар).

Колоритний народний гумор, який ніколи не переходив у грубе комікування та шаржування, забарвлював образи персонажів, зокрема постать Пацюка, під час створення якої

виконавець і режисер, утілюючи задум Лисенка й Старицького, показали свого героя, як писав П.Козицький, «останнім запорозьким козаком, що глибоко переживає зруйнування Січі як свою і всього народу трагедію»<sup>36</sup>.

Унутрішня єдність усіх виражальних компонентів, справжній синтез співу, танцю і слова відзначали й наступну режисерську перемогу В.Склярєнка в «Енеїді» (1959), поставленій разом з режисером В.Харченком, диригентом О.Климовим та художниками Г.Нестерівською і А.Писаренко.

У цій колоритній виставі, овіяній романтикою, просякнутій народним гумором, що часом підіймався до гострої сатири, окремі побутові й етнографічні елементи діставали поетичного забарвлення, композиційні побудови і динамічні мізансцени не суперечили загальній умовній атмосфері. Колоритно відтворена побутова достовірність органічно поєднувалася з яскравою театральністю. В.Склярєнок та В.Харченко продемонстрували величезні можливості сучасного українського оперно-режисерського мистецтва.

Режисери-постановники разом із композитором В.Нахабіним створили нову редакцію опери, зокрема фінальний хор «Грає море, синє море» вони зробили основою прологу, завдяки чому музична тема троянців перетворилася на своєрідний лейтмотив усієї вистави, «веснянки» карфагенянок з третьої дії перенесли до першої, ввели зустріч Дідони й Енея як драматургічну зв'язку, а також, включивши уривки з поеми І.Котляревського, додали образ Лицедія, одягненого у фрак, зверху покритий тогою, з античним лавровим вінком на голові. «Звернувшись до барв українського бурлеску, травестійного видовища, ярмаркового театру з його імпровізаційністю й інтермедійністю, режисери з художниками знайшли цікаве зорове рішення спектаклю, поєднали елементи античної архітектури з побутовими деталями українського села. Поруч із суворими античними колонами на сцені примостився розхристаний курінь баштанника, з якого вилазив бог вітрів Еол, а класичний портик прикраша-

ла солом'яна стріха. Старовинний античний одяг майстерно переплітався з українським вбранням XVIII ст., козацькі смушеві шапки нагадували античні шоломи, крізь тоги проглядали корсетки з полтавською вишивкою та гаптовані сорочки<sup>37</sup>.

Режисура майстерно синтезувала різноманітні жанрово-стильові, емоційні та зображальні стихії в цілісну сценічну інтерпретацію класичної опери-сатири. В.Скляренко і В.Харченко широко використовували досвід усієї сучасної театральної культури, активно збагачували постановочну палітру досягненнями суміжних мистецтв. Головним носієм режисерської концепції вистави вони зробили співака-актора, перед яким висунули складні завдання, пов'язані з переконливим відтворенням комедійних, сатиричних, романтичних героїв І.Котляревського й М.Лисенка.

Процес створення злагодженого виконавського ансамблю в цій виставі потребував органічного злиття різних жанрових і стильових акторських прийомів. Будуючи винахідливі, проінняті гумором, лірикою чи глузливою іронією мізансцени й гармонійно вводячи їх у багатопланову структуру вистави, режисери спиралися на природу українського акторського мистецтва, на індивідуальності виконавців, враховуючи своєрідні особливості кожного і залежно від цього вирізняючи певні риси характеру. Зокрема, яскрава акторська індивідуальність Д.Гнатюка підказала виразну героїко-романтичну трактовку партії Енея. Його красень-козак — не тільки хвацький зальотник і веселий жартівник, а й патріот і шляхетний лицар.

“Постановники значно посилили в спектаклі тему патріотизму, яка органічно перепліталася з темою великого кохання, з темою вірності обов'язку. Висока романтика, патріотичний пафос і лірика органічно поєднувалися в художньо цілісному режисерському рішенні вистави із зовсім іншою емоційно-образною сферою — соковитим народним гумором, відвертим бурлеском, травестійною веселістю, гострою сатирою”, — писав В.Довженко.

Соковитий гумор, яскраво театральний бурлеск переходили в глузливу іронію, гостру сатиру в другій дії вистави — бенкеті на Олімпі, де весело метушилися богині в очіпках та боги з козацькими оселедцями і німбами святих. На початку дії служки, готуючись до чергового “богослужіння”, шкребли великий іконостас із порожніми місцями замість “святих ликів”, на ходу перекидаючись терпкими й дотепними репліками, що влучно характеризували самих богів та їхні “державні засідання”.

Звучали колоритні оркестрові варіації, з'являлася пихата Юнона (Л.Руденко), крізь стриману величність і поважну пишність якої (а це виявлялося і в її ході, і в жестах, і в усьому детально розробленому пластичному малюнку!) світилася заздрісність; за нею комічним “гвардійським” кроком виступав Марс (Б.Пузін), такий собі легковажний гусарик із карикатурним крилатим військом, завзятий любитель горілки та жінок; слідом виносили Бахуса (М.Шостак) з величезним черевом і обличчям п'янюги; а далі випурхувала легковажна Венера (Є.Мірошниченко) із зграєю напівоголених сатирів та розбещених, верескливих “дівчаток-великомучениць”, за якими неквапно плентався Венерин чоловік Вулкан (В.Скубак). Старий Еол (П.Білинник) скидався на хитруватого й вайлуватого сільського діда, охочого до горілки та пліток. Ледачого й дуже самовпевненого бога мистецтва і краси — незграбного Аполлона (В.Грицьок) з обвислим червоним носом — оточували його обдерті музи, що нагадували перекупок чи повій, а сам він деренчливим і різким голосом цинічно виголошував свої сентенції про мистецтво. Нарешті, серед спалахів блискавиць та благоговійного шепоту з'являвся сам Зевс (Г.Красуля), бундючний, пихатий, з величезними кошлатими вусами й козацьким “оселедцем”. Самозакоханий, підкреслено поважний, напідпитку він нагадував сільського старосту. “Просунувши голову у свій найвищий “лик” на іконостасі, Зевс починав нудну промову із закликами типу: “Грішіть, та тільки оглядайтесь”, — під час якої Марс



і Венера цілувалися за спинами богів, а Бахус споював усіх вином. Аж ось підіймався "золочений" іконостас, і перед очима глядачів з'являвся стіл з напоями та стравами, боги поспіхом всідалися, здіймали галасливу сварку, де кому сісти, воліючи розташуватися поближче до Зевса, а Венера з Юноною штовхались і билися, наче перекупки на базарі", — писав критик Я.Ган.

Чимало щедрої режисерської фантазії, несподіваних пластичних знахідок і непідробної бурлескної веселості було в постановці В.Скляренка та В.Харченка, які, точно розробивши пластичний малюнок кожної партії ролі, дали виконавцям змогу якнайповніше виявити власне акторське обдарування і володіння мистецтвом сценічної імпровізації. Іконостас та багато інших сатиричних деталей вдало знайшли самі режисери, які разом із співаками збагатили і розширили сценічними засобами лібрето М.Старицького.

Синтетичність спектаклю виявлялася і в майстерному введенні танців у його структуру. Балетмейстер В.Вронський показав події сивої давнини з позицій нашого сучасника, посиливши хореографічними засобами сатиричне та гумористичне звучання окремих сцен спектаклю. Особливо цікавими вийшли

дотепні травестійно-бурлескні танці на Олімпі, і насамперед навальний комедійний "олімпійський гопак", що неабиякою мірою відповідав режисерській концепції другої дії вистави.

Скориставшись із короткої "відлиги", що мала місце в суспільно-політичному житті країни в другій половині 50-х років, головний режисер першого оперного театру України з великим ентузіазмом, захоплюючи столичний колектив своїм зав'язтям, з 1955 по 1959 рік поставив п'ять національних класичних опер — «Тараса Бульбу», «Різдвяну ніч» і «Енеїду» М.Лисенка, а також «Запорожця за Дунаєм» С.Гулака-Артемовського і «Катерину» М.Аркаса. Останні дві вистави були здійснені у співпраці з досвідченим диригентом Я.Карасиком і талановитим художником-декоратором А.Волненком. Самовіддана й послідовна праця В.Скляренка у галузі втілення на київській сцені оперної Лисенкіани, пошуки сучасного та оригінального прочитання шедеврів національної класичної музичної спадщини була справжнім громадянським подвигом режисера, домінантою творчості якого завжди залишалися прагнення до утвердження національної самобутності й ідентичності українського театрального мистецтва.

- <sup>1</sup> Про репертуар театрів і заходи до його поліпшення. Пост. ЦК ВКП (б) від 26 серпня 1946 р.//Радянська Україна.— 1946.— 27 серпня.
- <sup>2</sup> Про репертуар драматичних та оперних театрів УРСР і заходи до його поліпшення. Пост. ЦК КП (б) У від 12 жовтня 1946 р.//Радянська Україна.— 1946.— 14 жовтня.
- <sup>3</sup> Скляренко В. Збагачувати сучасний репертуар// Культура і життя.— 1973.— 10 лютого.
- <sup>4</sup> Про оперу В. Мураделі «Велика дружба». Пост. ЦК ВКП (б)//Радянська Україна.— 1948.— 10 лютого.
- <sup>5</sup> Про стан і заходи покращення музичного мистецтва в Україні. Пост. ЦК КП (б) У//Радянська Україна.— 1948.— 5 травня.
- <sup>6</sup> Всесоюзное освещение по вопросам оперы и балета. 14–16 декабря 1946 г.//Советская музыка.— 1947.— № 1.— С.7–11.



- 7 Скляренко В. Героика революції в опере// Львовская правда.- 1947.- 3 ноября.
- 8 Волинський Й. На сцені — радянська опера// Вільна Україна.- 1947.- 25 листопада.
- 9 Виноградов В. Современная опера во Львове// Советская музыка.- 1947.- № 2.- С. 89.
- 10 Об опере Г. Жуковского «От всего сердца»// Правда.- 1951.- 19 апреля.
- 11 Сучасність — на оперну сцену// Радянська Україна.- 1951.- 7 липня.
- 12 Об опере «Богдан Хмельницький»// Правда.- 1951.- 21 июля.
- 13 Розмова з режисером// Вільна Україна.- 1948.- 25 лютого.
- 14 Волинський Й. Розкриваючи шедевр П. Чайковського// Львівська правда.- 1948.- 4 квітня.
- 15 Волинський Й. На сцені — опера С. Монюшка// Львівська правда.- 1949.- 19 січня.
- 16 Волинський Й. Класична опера в оперному театрі// Львівська правда.- 1949.- 10 липня.
- 17 Там само.
- 18 Терещенко А. Львівський державний академічний театр опери та балету ім. І. Франка.- К., 1989.- С. 27.
- 19 Теплицький О. «Далибор»// Львівська правда.- 1950.- 28 квітня.
- 20 Кухарський В. «Далибор» во Львове// Известия.- 1951.- 21 мая.
- 21 Терещенко А. Вказ. пр.- С. 29.
- 22 Волинський Й. «Чародійка»// Львівська правда.- 1952.- 7 травня.
- 23 Клебанов Д. Богдан Хмельницький// Соціалістична Харківщина.- 1953.- 17 квітня.
- 24 Попов И. Опера Дворжака на сцене// Советская культура.- 1954.- 20 апреля.
- 25 Арканова В. Напередодні ювілею театру// Соціалістична Харківщина.- 1975.- 25 вересня.
- 26 Єрмакова Н. У пошуках великого стилю// Український театр.- 1998.- № 3.- С. 8.
- 27 Фількевич Г. «Мій друг — музика...» (Гортаючи сторінки неопублікованих рукописів В. М. Скляренка)// Мистецькі обрії.- 2004.- С. 316.
- 28 Довженко В. Втілення опери Лисенка// Радянська Україна.- 1946.- 20 грудня.
- 29 Данькевич К. Опера «Тарас Бульба» на сцене Київського театру// Правда.- 1955.- 14 ноября.
- 30 Покровський Б. На спектаклях друзей// Театр.- 1963.- № 3.- С. 21 - 22.
- 31 Там само.

- <sup>32</sup> *Майборода Г.* Прем'єра «Тараса Бульби»// Мистецтво.– 1955.– № 3.– С. 29.
- <sup>33</sup> *Гордийчук М.* На сцене — «Тарас Бульба»// Правда України.– 1955.– 15 апреля.
- <sup>34</sup> *Коваль М.* Образы Гоголя в опере// Литературная газета.– 1955.– 9 августа.
- <sup>35</sup> *Ярустовский Б.* Спектакли киевской оперы// Музыкальная жизнь.– 1963.– № 1.– С. 4.
- <sup>36</sup> *Козицький П.* Опера Лисенка на столичній сцені// Радянська Україна.– 1955.– 18 квітня.
- <sup>37</sup> *Козицький П.* Лірична опера Лисенка// Радянська Україна.– 1950.– 6 вересня.