

Анатолій СОЛОВ'ЯНЕНКО

**ПЕРШІ КРОКИ ОПЕРНОЇ РЕЖИСУРИ
У ДНІПРОПЕТРОВСЬКОМУ
ДЕРЖАВНОМУ АКАДЕМІЧНОМУ ТЕАТРИ
ОПЕРИ ТА БАЛЕТУ**

У розвитку національного театрального мистецтва Дніпропетровський державний академічний театр опери та балету посідає визначне місце. З шести оперних українських театрів, розташованих у Києві, Львові, Одесі, Харкові, Донецьку та Дніпропетровську, Дніпропетровський театр формально наймолодший. Офіційна дата його відкриття — 30 вересня 1974 р. — приурочена до двох інших визначних дат: тридцятої річниці визволення Дніпропетровська від фашистів, а також до двохсотріччя заснування міста. Проте насправді він має славетну історію, що налічує більше від семи десятиліть.

Починаючи з другої половини ХІХ ст. оперні, балетні та опереткові вистави ставилися в приміщеннях приватних міських театрів міста Катеринослава. На цих сценах звучали голоси Ф. Шаляпіна, С. Крушельницької, О. Філіппі-Мишуги, О. Боронат, М. Гальвані, Ф. Литвин, М. Заньковецької, М. Садовської-Барілотті, О. Петляш. Дореволюційний Катеринослав знав багатьох балетних «зірок»: солістів Великого та Маріїнського театрів.

Тому у 1920-х у катеринославській пресі багато писали про необхідність відкриття стаціонарного театру опери та балету. Важливим осередком музичного життя краю була Катеринославсько-дніпропетровська консерваторія (1918–1923 рр.), яку закінчили, зокрема, відомі вокалісти І. Паторжинський та М. Сокіл-Рудницька. Значний суспільний резонанс мала діяльність декану вокального факультету З. Малютіної, яка знаходила таланти серед мешканців дніпропетровських передмість. Саме завдяки їй було засновано «Товариство друзів робітничо-селянського оперного театру імені А. Луначарського», так звану «Оперу металістів»; проводилися олімпіади вокально-хорового та танцювального мистецтва та численні літературно-музичні заходи. Так початково формувався образ художнього Дніпропетровська.

Бурхливі соціально-економічні трансформації наприкінці 1920-х, — індустріалізація та колективізація — не тільки закріпили за Дніпропетровськом

репутацію одного з найбільших промислових центрів України, але й ствердили його в статусі головної металургійної бази півдня тодішнього СРСР. Це тільки посилювало значущість міста у процесах розбудови культурного життя регіону. Значна роль в цих процесах відводилась діяльності Державної пересувної опери, котра в цей період здійснювала «культурний похід» усіма робітничими районами країни. Перші 26 вистав її колектив показав у Полтаві. До його численних обов'язків входило також проведення громадської роботи: організація конференцій, доповідей та лекцій про театр, культшефських концертів, екскурсій, художньо-політичних рад з участю глядачів.

Один з засновників пересувної опери підкреслював важливість такої діяльності: «Робітництво всюди дуже уважно ставилось до роботи опери. У Миколаєві, зокрема, робітництво провело генеральний перегляд роботи театру, зробило підсумки цій роботі. Конференція робітничого глядача нагородила пересувний оперний театр Червоним прапором» [1, с. 26]. Завдяки цим і подібним причинам географія гастрольної діяльності охоплювала майже всі великі українські міста: Артемівськ, Луганськ, Суми, Дніпропетровськ, Запоріжжя, Макіївку, Миколаїв, Кременчук, Харків.

Існування Державної пересувної опери фактично стало причиною заснування Дніпропетровського робітничого оперного театру: «Згідно з постановою М. П. К. та Пленуму Міськради про утворення Оперного театру у Дніпропетровську, Театральне об'єднання, проробивши це питання, внесло пропозицію Культпросу М. П. К.: не організовувати нової опери, а залишити Оперний театр ДРОТ, підсилити його кращими силами за рахунок інших оперних театрів» [2, арк. 2]. Майже рік знадобився керівництву театру для того, щоб створити злагоджений, високопрофесійний колектив, здатний підняти різноманітний і складний національний та європейський репертуар. Після реорганізації оркестрового та хорового колективів було створено балетну трупку. До складу ДРОТу увійшли спеціалісти, котрі були окрасою пересувних театрів: режисери, диригенти, художники та артисти з різних міст СРСР. До складу трупи входили як відомі, так і зовсім незнайомі публіці імена.

Стационарний Дніпропетровський робітничий оперний театр (ДРОТ) відкрився у 1931 р. Його колектив налічував 150 осіб і містився в будівлі, реконструйованій харківським архітектором А. Лінецьким. В будинку було лише чотири гримерні, а також цехи, під які довелося зайняти верхні фойє. З самого початку своєї діяльності художнє керівництво ДРОТ прагнуло довести, що ця установа утворена з метою вести із глядачами відверту розмову про насущні проблеми й хвилюючі питання. Перший сезон театр відкрив 2 жовтня 1931 р. оперою «Яблуневий полон» харківського співака та композитора О. Чижка, написаною за п'єсою І. Дніпровського, відомого й популярного у 1920-х українського

драматурга. Романтична за змістом опера була сприйнята публікою в якості новаторської. Молоді ентузіасти ДРОТу щиро прагнули сказати оригінальне слово про «героїчну соціалістичну дійсність», і через це виставу оцінили як таку, що достойно презентувала появу нового, молодого, але вже переконливого з професійної точки зору колективу. Над «Яблуневим полоном» працювали режисер Е. Юнгвальд-Хількевич, диригент В. Йориш, художник Г. Павлович.

З класичних творів-постановок ДРОТу критика запам'ятала оперу П. Чайковського «Євгеній Онєгін». За режисурою вона відповідала тим інноваційним технологіям, які використовувались у театрі «Березиль». Так, один з учнів Л. Курбаса, В. Скляренко, прочитав цей твір як «музично-драматичний монтаж за Пушкіним та у плані реконструкції старої спадщини з «соцстрижнем»: декабристи та показ кріпацтва». Він писав: «Ми беремо майже весь музичний матеріал опери плюс до нього додаємо для музичної ілюстрації сцен декабристів та епізодів кріпацтва музичний монтаж із симфонічних творів Чайковського» [3, с. 17]. Аналогічним чином побудував свою режисерську інтерпретацію «Євгенія Онєгіна» й Е. Юнгвальд-Хількевич, ритмізувавши оперу за принципом «єдиного руху». Сцена балу у Ларіних була задумана ним як шарж на дворянство, а сама Ларіна поставала жорстокою кріпосницею.

Втім, захоплення формальними експериментами часто обумовлювалося недоліками музичної драматургії. Так, зокрема, малоцікава, побудована переважно на декламаційному речитативі партитура опери В. Йориша «Кармелюк» не могла не наштовхнути її постановника, режисера Е. Юнгвальда-Хількевича, на використання спрощено-плакатних і вульгарно-соціологізаторських прийомів. Постановку було «розв'язано як соціальний гротеск, себто підкреслено та значно перебільшено соціальні сполучення між панамі та кріпаками, причому звичай панські осміяно, а селянство подано з підкресленням його пригноблення “паном-катом”», як відзначав у програмці до прем'єри постановник. Дійсно, на сцені з'являлися виснажені, прихилені до землі кріпаки, виїздили верхи на паличках панки й панянки, схожі на потворних ляльок, а стрункий красень Кармелюк — В. Войтенко — нагадував легковажного опереткового героя, котрий веде веселу боротьбу-гру.

У 1931 р. посаду головного режисера ДРОТу зайняв учень Л. Курбаса, С. Карельський. Під його керівництвом восени 1932 р. на дніпропетровській сцені вперше було показано ще одну оперу В. Йориша, — «Поєму про сталь», за п'єсою М. Погодіна «Поєма про сокиру». В. Йориш, випускник Дніпропетровського музучилища, мав досвід диригентської роботи у першій пересувній українській опері і працював головним диригентом ДРОТу до 1934 р. Незважаючи на схематизм та ілюстративність музичного втілення п'єси, режисеру вдалося надати виставі динамічності. Опера розпочиналась прологом, в якому

на ілюстраціях кінофільму «представник театру зачитував інформацію про робітників Золотоустівського металургійного заводу, що героїчно борються за винахід кислотривкої сталі». Завіса відкривала величезну металеву конструкцію — численні залізні сходи, містки, рейки, труби, гігантські контури доменних печей, тощо, — створену художником В. Борисовцем, котра надавала широкі можливості для винахідливого мізансценування. Епізоди вистави мчали з швидкістю кінострічки; дія переносилась з кабінету директора заводу до кооперативної крамниці, з мартенівського цеху — на подвір'я точильного цеху, а звідти — на вечірку до іноземного шпигуна Гінса. Але в цьому строкатому калейдоскопі подій головні персонажі вистави майже не дістали жодних переконливих характеристик.

Крім сучасної опери, С. Карельський протягом 1931–1934 рр. здійснює постановки творів, котрі вважаються класикою. Про його спектаклі «Чіо-Чіосан» Дж. Пуччіні, «Фауст» Ш. Гуно, «Царева наречена» М. Римського-Корсакова, «Севільський цирульник» Дж. Россіні багато писали на шпальтах республіканської преси. Проте у 1935 р. цього режисера, який ставив також вистави про «героїчну радянську дійсність», проголосять ворогом народу; згодом він загине в таборах [4, арк. 2].

У напруженій роботі формувалась виражальна палітра театру, народжувалися якісно нові музично-сценічні форми, що сприяли оновленню класичних оперно-постановчих традицій. Йшов процес своєрідної «переплавки» прийомів драматичного театру, які поступово почали використовуватися менш безпосередньо та прямолінійно.

У 1930-і експерименти в оперній режисурі набувають іще більших масштабів. У багатьох театрах спостерігаються тенденції до вульгарно-соціологізаторського «осучаснення» спадщини, штучного поєднання партитури з літературним першоджерелом, надмірної динамізації сценічної дії з метою включення подій «старих» опер в напружені ритми сучасності, а також свавілля режисерського «співавторства» з композиторами-класиками та не завжди виправдане «перемонтування» музичної драматургії.

Яскравим прикладом цих процесів слугує постановка опери «Євгеній Онегін» (1935), здійснена режисером С. Малявіним у співпраці з художником П. Єршовим, в котрій відчувається відгомін вульгарно-соціологічних концепцій, що таврували композитора в якості носія «чистої дворянсько-поміщицької лірики». Постановники вирішили «підправити» й «соціально наситити» твір композитора, в якому «він лише мрійно зітхає, сумуючи за патріархально-феодальним укладом». «Ми ставимо на весь спектакль просценіум, увінчаний двоголовим орлом, що своїми кігтями душив усе, що поривалось до життя. Ці поривання були марні. Дворянство як клас вже тоді було засуджене історією.

Тому ми й подаємо білі драпіровки, що, ніби саван, покривають це життя», — не без гордості писали постановники дніпропетровської вистави [5, с. 11–12]. Все це не мало нічого спільного з задумом композитора. Подібне «співавторство» було не поодиноким явищем. Переробки зазнав «Запорожець за Дунаєм» С. Гулака-Артемовського (режисер С. Малявін). Диригент В. Йориш дописав для цієї вистави значну кількість власної музики і додав ряд номерів до першої та другої дій. В третій дії з'явилися нові хорові й танцювальні сцени, які носили назву «Палац султана».

У 1934 р. театральні приміщення частково реконструювали шляхом добування гримерної та декораційних майстерень, а також костюмерного та бутафорського цехів. Відбулися й часткові зміни у художньому керівництві театру. Починаючи з 1934 р. Йориш працював диригентом Київського оперного театру. Замість нього музично-постановчі функції координував інший випускник Дніпропетровського музучилища (консерваторії), І. Штейман, — диригент і музичний керівник Дніпропетровських музично-драматичних театрів «Жовтень» та іншого, ім. Т. Шевченка, котрий до цього лишень епізодично співпрацював з ДРОТ.

Невдалою виявилася також постановка опери М. Лисенка «Наталка-Полтавка», здійснена режисером Київської опери В. Манзієм (художник І. Курочка-Армашевський, диригент Є. Євенбах) у співпраці з В. Йоришем. Задум авторів полягав у тому, щоб показати народ в якості активної сили, котра допомагає Наталці та Петру долати особисті труднощі. Для її реалізації Йориш написав 40 нових музичних номерів, увертюру та вступ до другої дії, використавши при цьому величезну кількість бурлацьких та чумацьких пісень. Все це перетворило виставу на дивертисмент, статичний концерт побутової пісні.

Взагалі в репертуарі Дніпропетровської опери 1930-х переважали твори з традиційною для цього часу тематикою, що відображала протистояння між народними героями, полководцями, шпигунами, диверсантами, тощо — тобто, як видавалося їх авторам, була близькою народним масам (згадаймо, наприклад, шалену популярність фільмів «Чапаєв», «Велике життя», «Комсомольськ», «Аероград»). Але якість музики й лібрето у таких операх залишала, як кажуть, бажати кращого. Більшість з них нині відомі тільки мистецтвознавцям. Це «Поема про сталь», «Кармелюк» В. Йориша, «Вибух» Б. Яновського, «Розлом» В. Фемеліди, «Броненосець “Потьомкін”» О. Чишка, «Іскри» І. Ройзентура, «Щорс» Б. Лятошинського, «Перекоп» Ю. Мейтуса. Хоча ці твори базувалися на пісенному мелосі й були сповнені образної конкретності, глядач їх не сприймав, і ці вистави нерідко відбувались при напівпорожніх залах.

Спробою розв'язання численних ідейно-художніх проблем, актуальних для всього багатонаціонального радянського оперного мистецтва, була поста-

новка опери «Щорс» Б. Лятошинського, датована листопадом 1938 р. Її глибоко сучасна, національно своєрідна музична мова, широка розгорненість вокально-симфонізованих форм партитури надавали режисерові й українським співакам-акторам великі можливості для переконливих музично-сценічних узагальнень. На Дніпропетровській сцені цю оперу поставив український актор, співак і режисер С. Бутовський, вихованець Театру ім. М. Садовського. В якості режисера він почав працювати у ДРОТі починаючи з 1931 р., вже маючи досвід постановки опери Б. Лятошинського «Золотий обруч» в Одеському театрі, де саме ця вистава була поставлена вперше. Здійснена ним разом з диригентом І. Штейманом і художником П. Ершовим музично-сценічна інтерпретація «Щорса» мала великий успіх. Героїка громадянської війни розкривалася тут не стільки через масові композиції, скільки через виразно окреслені характери головних персонажів. Детально розробляючи психологічно точні вокально-пластичні характери головних героїв, С. Бутовський уважно працював із провідними виконавцями над кожною мізансценою, намагаючись випрацювати природну й органічну сценічну поведінку акторів. Виставу високо оцінив й композитор, який, зокрема, відзначав, що постановникам вдалося «досягти максимальної типізації образів кожного учасника дії опери аж до епізодичних її персонажів». Особливо йому сподобалося виконання головної ролі артистом І. Бронзовим, який «виліпив рельєфну, могутню постать легендарного начдива, бойового командира-більшовика, підкреслив в нім залізну витримку, мужність, дисциплінованість Хоча й не завжди, на думку Б. Лятошинського, він був переконливим у ліричних сценах. В них співаку не вистачало м'якості» [6]. Режисерські переконливі С. Бутовський був й у межах класичного репертуару. Особливо запам'яталося критиці постановка опери «Майська ніч» (1937). В її сценічній інтерпретації він спирався на розробки М. Садовського, згідно котрим правда побуту поєднувалася з високою поезією людських почуттів. Колись він сам співав партію Левка у цьому мальовничому спектаклі. Проте С. Бутовський не повторював його. Він використав прийоми вчителя з позицій нових досягнень сучасної оперної сцени. І саме на цьому згодом зосередила увагу критика, яка зазначала, що режисер разом з художником П. Ершовим, який заповнив сцену буйним рожевим весняним цвітом, та диригентом І. Штейманом, створили «веселий, легкий, життєрадісний спектакль. Ні лірична, ні комічна лінії опери в ньому не виділяються, вони прекрасно існують поряд і гармонійно доповнюють одна одну» [7].

У 1940–1941 рр. відбулась реконструкція головного фасаду театру за проектом архітектора О. Красносельського. Проте зміни торкнулися не тільки фасаду театру. Проблема інтерпретації оперної класики набула в цей час особливої гостроти. Її ключовим моментом стала боротьба проти всіляких спроб її

осучаснити. Нігілістичне заперечення класики, заклик «скинути Пушкіна з корабля сучасності» на початку 1940-х втратили актуальність [8, с. 71]. Так само відчувалась потреба в оновленні режисерської техніки, її звільнення від набутих у попередній період трафаретів. Відповіддю на ці й подібні питання стала постановка опери «Пікова дама» П. Чайковського, здійснена Й. Лапицьким на дніпропетровській сцені у 1940 р. Справжніми режисерськими досягненнями було визнано мальовничі картини у Літньому саду, на балу-маскарад в столичного сановника та в ігровому домі, — сцени, які вражали винахідливим мізансценуванням та виразно індивідуалізованими епізодичними постатями. В якості найсильнішої критика визнала п'яту картину, яку режисер побудував наступним чином: довгий порожній коридор темної казарми, ледь-ледь освітлений блідими ліхтарями, що мусив символізувати душевну спустошеність охопленого жахом Германа, котрий нервово перечитував лист Лізи. Раптом із темряви з'являвся привид Графині, що то наближався, то знову зникав у півтімі. Герман (М. Акуленко) тікав від нього, мов божевільний, і несподівано натикався на своє крісло, осяяне червоним полум'ям свічки. Крісло різко поверталось — в ньому сиділа сива Графиня, називаючи потаємні карти.

У відгуках відзначали також прекрасний акторський ансамбль: В. Сафонова (Графиня), Н. Слободіна (Ліза) та Є. Лейтіс (Поліна). Особливо виокремлювали в ньому О. Кривченю (Томського) [9], співака, який розпочинав артистичний шлях на сцені Дніпропетровського робітничого оперного театру і тривалий час був його прем'єр-басом. Він з однаковою легкістю та віртуозністю виконував найскладніші партії: Бориса Годунова в однойменній опері М. Мусоргського, Мельника в «Русалці» О. Даргомижського, Дона Базіліо у «Севільському цирюльнику» Дж. Россіні. Після війни О. Кривченко працював провідним солістом Великого театру СРСР.

Могутнім стимулом активізації діяльності ДРОТу стали вистави, над втіленням яких працював Михайло Степанович (1898–1970), музичний режисер, співак та актор. Працюючи в оперних театрах Києва, Харкова, Одеси, Полтави, у театрах Росії, обіймаючи посади головного режисера театрів Дніпропетровська, Харкова, Львова та Києва, він перебував у постійному пошуку переконливих художніх образів, що відповідали композиторському задумові та змісту музичної драматургії, що на той час було явищем цілком прогресивним. М. Степанович поповнює театральний репертуар оперною класикою та світовими перлинами жанру оперети. Це «Тарас Бульба» М. Лисенка, «Чародійка», «Тоска» Дж. Пуччіні, «Трубадур» Дж. Верді, «Катерина» М. Аркаса, «Севільський цирюльник» Дж. Россіні, «Князь Ігор» О. Бородіна, «Кармен» Ж. Бізе, «Золотий обруч» Б. Лятошинського, «Наречені» І. Дунаєвського, «Циганський барон» та «Летюча миша» Й. Штрауса, «Весела вдова» Ф. Легара,

«Прекрасна Єлена» Ж.Оффенбаха, «Корневільські дзвони» Р.Планкетта, «Маріца», «Містер Ікс» і «Сільва» І.Кальмана, та ін. В якості художнього керівника М. Стефанович переконливо довів, що оперна класика — це прекрасна школа для виконавців і слухачів, у яких вона виховує справжній естетичний смак. Його постановки, незалежно від складності музичного тексту, завжди відрізнялися бездоганним ансамблем.

Запам'яталися й по-новому прочитані, знайомі шанувальникам театру за попередніми виставами репертуарні опери, зокрема «Євгеній Онегін» П. Чайковського. Разом з диригентом І. Штейманом та художником С. Казарновським Стефанович відбудовує це прочитання в якості ліричної драми Тетяни (О. Жубр), Онегіна (К. Макаров), Ленського (М. Рибалкін), зосереджуючи увагу на розкритті внутрішнього світу й емоційних поривань героїв [10]. У 1941 р. вперше на українській радянській оперній сцені була поставлена опера-сатира М. Лисенка «Енеїда». В ній театральному колективу вдалося створити соковиту комедійно-сатиричну виставу «в яскравій театральній формі українського бурлеску — жартівливого, грайливо-потішного і багатобарвного видовища» [11].

Над цією оперою працювали режисер П. Ковтуненко, диригент Ю. Русинів і художник В. Голубович, співпраця котрих увінчалась іскристим, веселим, динамічним спектаклем. Режисер побудував колоритні масові композиції, знайшов психологічно точні штрихи для розкриття образів — Стефанович вписав яскраву сторінку в історію українського оперного театру першою постановкою на національній сцені опери «Дочка кардинала» Ф. Галеві, реалізованою у співпраці з диригентом О. Броном та художником І. Федотовим. За жанром «Дочка кардинала» — велика французька опера, монументальній твір з численними розгорнутими сценами та драматичною інтригою. Проте складна побудова музичної драматургії не стала для режисера перешкодою. Йому вдалося досягти життєвої правдивості кожної сцени і кожного епізоду. Разом із виконавцями постановник зумів торкнутися найпотаємніших струн людської душі, вокально-акторськими засобами викликати співчуття до принижених і знедолених. Без штамтів і трафаретів постали в виставі поривчастий і темпераментний герцог Леопольд (В. Войтенко), безпосередня і довірлива Рахіль (О. Жубр) мужній Елеазар (С. Ніконенко), підступна Еудоксія (Г. Полякова), жертвний і трагічний кардинал Брань (О. Кривченя).

Сценічний реалізм, на який орієнтувався М. Стефанович у своїх постановках, розвивав режисерські принципи К. Станіславського, послідовником яких вважав себе режисер. Але це не було сліпе наслідування, що яскраво підтверджує його постановка у Дніпропетровському театрі опери «Цареві нареченій» М. Римського-Корсакова. Найбільш цілісно авторський підхід у використанні

принципів Станіславського виявляла побудова сцени німої зустрічі Марфи з Іваном Грозним і фінальний епізод третьої дії, коли у дім Василя Собакіна приходив Малюта Скуратов з боярами та з «царевим словом». На відміну від переважної більшості постановок «Цареві нареченої», де в цьому епізоді Марфа, почувши, що Грозний обрав її собі за дружину, непритомніла, у виставі Стефановича фінальна сцена вийшла особливо виразною. Опричники, виконуючи цареву волю, силоміць забирали Марфу з собою. Це трапилося під безпосереднім впливом рішення Станіславського. Як зауважував дослідник оперної режисури Станіславського Г. Крісті, «введений в оперу Станіславським вистав Марфи з батьківського дому, побудований у фіналі акту, виглядав як жорстоке насильство над коханням, як безжалісне втручання лихої волі. Марфу буквально відривали від нареченого» [13, с. 135]. Але Стефанович посилює її значення, пов'язуючи з іншими елементами вистави, завдяки чому його сценічна концепція набуває зловісного звучання. Над всіма героями та їх долями падає жорстка і могутня, таємнича влада царя.

Про творчий підхід у використанні системи Станіславського в оперній режисурі свідчить також порівняння дніпропетровської постановки цієї опери з харківською, здійсненою теж під керівництвом Стефановича, де вона була інтерпретована в якості життєвої драми з трагічним кінцем (режисер С. Масловська).

У 1941 р. театр напружено готувався до нових прем'єр, але війна перекреслила творчі плани. За рішенням Радянського Уряду, датованим 1941 р., оперні театри України евакуювалися на схід країни. Дніпропетровський та Одеський оперні колективи також об'єдналися в один стаціонарний театр у місті Красноярську, і цей театр працював під художнім керівництвом М. Стефановича. Акторський склад, хор, оркестр помітно зменшилися, оскільки багато хто з артистів пішов на фронт. Тут майже не було декорацій, технічних цехів, репетиційних приміщень, та театр усе одно працював. У надзвичайно складних побутових умовах відновлювалися кращі вистави довоєнного репертуару. Завдяки інтенсивній і самовідданій праці тільки упродовж першого року діяльності Об'єднаній (Дніпропетровський і Одеський) театр відновив і здійснив постановки «понад двадцяти опер і балетів, більшість з яких довелося створювати буквально заново», як писав М. Стефанович у газеті «Красноярский рабочий» (номер від 24 жовтня 1943 р.). У репертуарі перевага віддавалась операм радянських композиторів із революційно-патріотичною та сучасною тематикою. Була відновлена у сценічній редакції Стефановича опера Т. Хреннікова «У бурю», котра звучала як сувора мужня оповідь про самовіддану боротьбу трудового народу за владу Рад.

Театр першим у країні звернувся до втілення нової патріотичної опери І. Дзержинського «Кров народу», присвяченої подіям Великої Вітчизняної війни. Написана під безпосереднім враженням від героїки партизанської війни, художньо недосконала, фрагментарна, проте щира за своєю інтонаційною мовою та зворушливою пісенністю, оперна партитура ленінградського композитора І. Дзержинського стала основою для пройнятої суворою простотою та мужністю вистави, створеної Стефановичем у співпраці з диригентом Л. Гіскіним та художником І. Назаровим. Глибоко вражала сцена допиту молодого партизана (його образ переконливо створював обдарований співак-актор М. Рибалкін) у фашистському гестапо, в якій розкривалася незборима духовна сила радянської людини у боротьбі з гітлерівськими нелюдьми.

Досить швидко об'єднаний театр відновив свій традиційний репертуар з російської, української та зарубіжної класики. Його колектив також готував численні тематичні й театралізовані концерти, серед яких особливою популярністю користувалися уривки з класичних оперет Ж. Оффенбаха, Ф. Легата та Р. Планкетта. У таких концертах звучали також нові твори героїко-патріотичного характеру, написані українськими радянськими композиторами, — наприклад, кантата «Клятва» (авторства Ю. Мейтуса на вірші М. Бажана). Директор театру М. Лінський, звітуючи про самовіддану працю колективу, в газеті «Красноярский рабочий» (номер від 18 червня 1944 р.) писав: «За час свого перебування в Красноярську театр показав 520 вистав, охопивши понад 40 тисяч глядачів. Театр провів 1800 воєнно-шефських концертів, обслуживши понад півмільйону бійців та офіцерів Червоної Армії. Три бригади провідних майстрів були направлені в діючу армію, безпосередньо на фронт, де провели 144 концерти» [14].

Перспективи повернення Дніпропетровського робітничого оперного театру додому після визволення міста обговорювалися на різних, в тому числі урядових, рівнях. Питання виявилось досить складним. Війна цілковито зруйнувала приміщення театру. Частина його майна була розкрадена, а більшість речей, що належали до системи обладнання зали для глядачів, службових та артистичних приміщень ДРОТу, згоріла під час великої пожежі. Проте сподівання мешканців Дніпропетровська на те, що оперний театр відновить свою діяльність у перші післявоєнні роки, не зникли. Про очікування публіки багато йшлося у пресі, котра активно обговорювала проекти відновлення театру. Щоб прискорити цей процес, у 1946 р. на базі Дніпропетровської державної філармонії була створена тимчасова оперно-театральна студія. Саме для неї було заплановано до 1 травня 1948 р. завершити відбудовчі роботи зруйнованого приміщення ДРОТу, за адресою проспект К. Маркса, 165. Але це приміщення віддали трупі російського драматичного театру. Саме так на долі оперного театру позначилась

ідеологія боротьби з українським націоналізмом, скерована постановами ЦК КП(б)У, датованими 1946–1948 рр. Ситуація не покращилася й у 1950–1960-і. Тільки у 1970-і мрії на відродження дніпропетровської опери почали поступово здійснюватися. Для театру побудували нове приміщення, будівлю котрого зробили у київському Інституті ДПРОМІСТО (головний архітектор проекту: Б. Жежерін; скульптурні та живописні роботи виконали А. Бородай, В. Данилов, Ю. Павлов, М. Прус, [15]). Для дніпропетровської опери була сформована трупа з значним потенціалом творчих можливостей; директором театру був призначений ініціативний М. Литвиненко.

Художня концепція діяльності театру ґрунтувалась на двох принципах: турботі про освоєння й популяризацію класики та готовності до експериментального пошуку. Відповідно до них була визначена й мета, а саме створення сучасного музичного театру з широким спектром жанрів, сценічних форм і засобів. У перші два роки можливість її досягнення підтвердили 18 (!) спектаклів. Серед них: опери в різних жанрах, балети й дивертисменти, оперети й концерти під програми, дитячі спектаклі й музичні вечори. «Дніпропетровське чудо», про яке так багато й охоче писалося й говорилося в радянських ЗМІ, не було лише гарним міфом. Його програму опрацьовувала високопрофесійна команда, об'єднана бажанням зробити «з нуля», з «першої цеглинки» новий театр, не обтяжений рутинною канонів. Їх ентузіазм заряджав трупу: репетиції майбутніх спектаклів провадились паралельно з будівельними роботами.

Наприкінці 1980-х — на початку 1990-х театр болісно переживав перехід до доби «перебудови», спричиненої розпадом СРСР: недостатнє фінансування різко знизило випуск нових спектаклів. У цей критичний період колектив підтримувала сила творчого потенціалу, закладена при його заснуванні. Всупереч негативним обставинам, театр продовжував свою діяльність. Більше того, театр використав позитивний момент нових часів, а саме можливість закордонних поїздок, справедливо вбачаючи в них як додаткову можливість для виживання, так і нові творчі стимули. В цей період Дніпропетровська опера під час гастролей активно шукає та знаходить власну нішу в культурному просторі Європи.

Усе це досі стимулює театр до пошуку нових форм і можливостей, ділових і творчих контактів. Він стає більше динамічним, прагматичним і сучасним. Така тенденція виявляється в створенні при театрі професійної хореографічної школи, системному досвіді міжнародних проектів. Помітно розширюються жанрові межі музичного театру, що допомагають знайти розумний компроміс між популярною класикою й «мистецтвом для обраних». Отже, театр розвивається й оновлюється, синтезуючи у своїй діяльності кращий режисерський досвід з сучасними художніми принципами реалізації художнього матеріалу.

1. Музыка масам: Місячник масової муз. роботи. — Х., 1929. — № 1.
2. Державний архів Дніпропетровської області. Ф. 18. Оп. 1. Спр. 184. *Гонак Ф.* Доповідна записка Театрального об'єднання м. Дніпропетровська. Лист № 86 від 1931 р.
3. Мистецька трибуна. — Х., 1931. — № 1 (22).
4. Державний архів Дніпропетровської області. Ф. 19. Оп. 1. Спр. 1825. *Демченко Н.* Справка о кадрах ДРОТа. Лист № 113 від 1934 р.
5. *Малявін С., Єршов П.* «Євгеній Онегін» на дніпропетровській сцені // Театр і глядач. — 1935. — № 2. — С. 11–12.
6. Звезда (Днепропетровск). — 1938. — 14 нояб.
7. Добротная постановка «Майской ночи» // Рабочий путь. — 1937. — 24 июля.
8. *Тулянцева А. А.* Творчий шлях Дніпропетровського робітничого оперного театру (1920–1940) // Грані (Дніпропетровськ). — 2002. — № 1 (21). — С. 71.
9. «Пиковая дама» на днепропетровской сцене // Южная правда (Одесса). — 1940. — 16 июля.
10. Постановка «Евгения Онегина» // Днепропетровская правда. — 1941. — 4 мар.
11. Опера-сатира «Энеида» // Днепропетровская правда. — 1941. — 14 янв.
12. *Гуревич Н.* «Энеида» // Днепропетровская правда. — 1941. — 22 янв.
13. *Кристи Г.* Работа Станиславского в оперном театре. — М., 1952.
14. *Стефанович М.* Молодцы, днепропетровцы! // Красноярский рабочий. — 1944. — 18 июня.
15. *Андрущенко Н. П.* Оперный театр в Днепропетровске. — К., 1979.

Анотація. В статті Анатолія Солов'яненко «Перші кроки оперної режисури у Дніпропетровському державному академічному театрі опери та балету» розкрито історію становлення традицій оперного мистецтва в Дніпропетровському державному академічному театрі опери та балету. Тут розглянуто прогресивні риси організаційної та творчої діяльності художніх керівників театру, — зокрема, Михайла Степановича, — та їх роль у формуванні основних творчих засад постановочної діяльності. В статті також досліджуються особливості опери та її культурне значення в суто українському контексті.

Ключові слова: опера, сценічна культура, оперне мистецтво, Дніпропетровський державному академічному театрі опери та балету, Михайло Стефанович, театральні традиції.

Аннотация. В статье Анатолия Соловьяненко «Первые шаги оперной режиссуры в Днепропетровском государственном академическом театре оперы и балета» раскрыта история становления традиций оперного исполнения в Днепропетровском государственном академическом театре оперы и балета. Здесь рассмотрены прогрессивные особенности организационной и творческой деятельности художественных руководителей театра, — в частности, Михаила Стефановича, — и их роль в формировании основ постановочной деятельности. В статье также исследуется культурное значение оперы в украинском художественном контексте.

Ключевые слова: опера, сценическая культура, оперное искусство, Днепропетровский государственный академический театр оперы и балета, Михаил Стефанович, театральные традиции.

Summary. Discloses a process of becoming a traditional opera performance at the Dnepropetrovsk State Academic Opera and Ballet Theatre in the early decades. Considered progressive features of the organizing creative artistic director (in particular, Mikhail Stefanovich) and their role in the formation of the basic foundations of creative staging activities. We study its characteristics and cultural significance in the context of the profession.

Keywords: opera, theatrical culture, opera, Dnepropetrovsk State Academic Opera and Ballet Theatre, Mikhail Stefanovich, theatrical tradition.