

## СОЦІОЛОГІЯ КУЛЬТУРИ

УДК 316.334:7

Г. Ю. СУРМІНА

### ТЕНДЕНЦІЇ РОЗВИТКУ ТЕАТРУ ОПЕРИ ТА БАЛЕТУ

*У статті визначено основні напрями розвитку театру опери та балету. В аспекті його як джерела оперного та балетного мистецтва аргументовано значний потенціал розвитку, що характерний для оперного та балетного театральних жанрів. В аспекті духовного виробництва акцентовано на постійному його вдосконаленні. В інституційному аспекті театр опери та балету є поліінституційним та поліфункціональним явищем, що також постійно розвивається.*

**Ключові слова:** театр опери та балету як джерело балетного та оперного мистецтва, театр опери та балету як духовне виробництво, театр опери та балету як соціальний інститут, тенденції розвитку театру опери та балету.

В умовах зростання соціальної динаміки театри загалом і театри опери та балету насамперед залишаються, мабуть, останніми стабільними інститутами, які зберігають традиції та протидіють соціальній стихії. Сьогодні дуже актуальним стає питання щодо майбутнього театру опери та балету, виявлення основних трендів його розвитку.

Театр є об'єктом дослідження багатьох наук: філософії, культурології, мистецтвознавства. Кожна з цих наук виявляє свій аспект розуміння його природи, і тільки соціологічна наука акцентує на системному баченні феномену театру. Тому осмислення тенденцій театрального розвитку можливе тільки з позиції цієї науки. Методологічною основою осмислення цих тенденцій є праці М. Вебера, Е. Гоффмана, Л. Іоніна, С.Єрофєєва, М. Магілович, В. Дмитрієвського, у яких сформовані основи соціології театру.

Щодо тенденцій розвитку театру, то Є. Гебелев констатує те, що про гибель театру багато говорять, але він не поспішає нас покинути. Можливі три тенденції його просування в майбутньому. Перша тенденція пов'язана з перетворенням його на перфоманс – гротесковий костюмований маскарад з публічними оголеннями, ненормативною лексикою та сексуальними практиками. Він переміститься на подіуми нічних клубів, стойки барів. Балет поєднається зі стриптизом, зітреться межа між драмою та високим оперно. Друга тенденція пов'язана з цілющими силами й приведе його до психотерапевтичної клініки, перетворить у цілющу гру. Третя тенденція забезпечить повернення театру до джерел шляхом повернення класики, рятування від пізніх нашарувань, нарощування інтерактивності, яка дасть змогу глядачам стати безпосередніми співучасниками театральної дії [1].

Недостатньо дослідженими є тенденції розвитку театру опери та балету, які сприймаються неоднозначно. Тут розповсюджені також три позиції. Перша позиція розглядає розвиток театру як завершене явище канонічного типу, яке поступово буде звужувати сферу свого впливу на суспільство й помре без змін за невідповідності епосі постмодерну. Друга версія пов'язана з маргінально-девіантною деградацією, виродженням театру як соціально-культурного інституту високої естетики. Нарешті третя версія акцентує увагу на розвитку театру опери та балету в межах класики, її вдосконалення та нової інтерпретації.

*Метою статті* є не аналіз усіх цих тенденцій трансформації театрів опери та балету, а пошук складових третьої тенденції, яка забезпечує оптимістичний розвиток театру як соціального феномену.

Перша і друга версії є недостатньо обґрунтованими самими театральними практиками. Зали серйозних класичних музикальних театрів не пустують. Театральний декаданс, розповсюджений на початку 90-х рр. ХХ ст., глядача вже не цікавить, підриває професійну репутацію театрів.

Для розв'язання цієї проблеми необхідно визначитися з основними напрямками можливих змін. На нашу думку, театр характеризуються декількома сутностями, які доповнюють одна одну. Він є одночасно джерелом балетного й оперного мистецтва, специфічним різновидом духовного виробництва та соціальним інститутом.

Життєдіяльність театру в суспільстві базується, насамперед, на тих мистецтвах, які він охоплює та розвиває. Театр опери та балету виступає джерелом балетного та оперного мистецтв. Тому тенденції розвитку цих мистецтв задають простір можливих змін у майбутньому. Мистецтво театру опери та балету відзначається відомим консерватизмом та канонічністю. Але це не стримує розвиток хореографії, вокалу, музики, які мають внутрішню пластичність. Балет і опера як музикально-театральні синтетичні жанри мистецтва вирізняються значним внутрішнім потенціалом розвитку, який неможливо зводити до пошуку різних прочитань наявних балетів та опер.

Видатний танцівник, педагог класичного танцю, народний артист СРСР Асаф Мессерер констатував у цьому аспекті такі афористичні висновки: “У мистецтва танцю немає і не може бути закінченої формули, певного останнього ступеня досконалості”, “і в чоловічому, і в жіночому танці здійснюється однаковий процес ускладнення хореографічної основи”, виявив формування під впливом педагогів не тільки нової лексики, але й якості балету [2, с. 258].

Дослідниця балетної музики Є. Дулова у своїй докторській дисертації зазначає: “...спроможність музикального театру, балетного окремо, поєднувати вишукано-витончену естетичну метафоричність з направленістю на сприйняття, за глядацький та слухацький відгук, нерідко перетворює сцену театру в концертну естраду, коли виходи й поклони солістів також бажані, як і дійство, коли такий “ритуал” стає безвідривною частиною цієї дії” [3]. Тобто балет органічно поєднує у собі різні жанри.

Всесвітньовідомий оперний режисер Броніслав Горович сформулював закони театру: синтез мистецтв, умовність, композиція, органістич-

ність, створення духовних цінностей. Ці закони забезпечують його успішне функціонування і розвиток. Він підкреслював, що “театр – прегарне з мистецтв завдяки тому, що поєднує в собі поезію, музику, танець, живопис, скульптуру й архітектуру” [4, с. 159]. Тому зрозуміло, що ці структурні сутності не можуть залишитися без руху. Вони завжди вимагають виходу, особливо в епохи загострення ціннісних потреб суспільства.

Синтез мистецтв у межах спектаклю має органічний характер. Б. Горович підкреслював: “Оперна вистава повинна переплавити усі компоненти жанру в єдиному тиглі так, щоб глядач сприймав не множину одночасно діючих на нього сигналів, а отримував єдине синтетичне враження такої сили концентрації, щоб воно було спроможне в один і той же час і однаково сильно діяти на всі центри сприйняття з використанням посередності зору і слуху, налаштованих на ідентичний діапазон “прийому” [4, с. 171–172]. І далі: “Оперне видовище має бути цільним організмом” [4, с. 172]. Формування цього організму забезпечується духовною творчістю сукупного автору спектаклю: композитора, режисера, педагогів, акторів. Особливу роль у досягненні органічності відіграє партитура, яка визначає жест, міміку, шаг, позу кожного актора, а також загальну сценічну ситуацію та групування виконавців [4, с. 176]. Досягнення органічності акторської гри, музики, костюмів, світла, декорацій є основою як вічного вдосконалення окремого спектаклю, так і розвитку театрального мистецтва.

Умовність у театрі не суперечить художній правді. Вона базується на тому, що як спів, так і танець є “піднесеною у квадрат” мовою. Саме по собі це суперечить реальному буттю. Тому глядач під впливом цих дуже міцних гіперболічних факторів повинен повірити в те, що на сцені розгортається реальне життя. Крім того, умовність забезпечує доповнення природної недосконалості деяких засобів презентації театрального спектаклю (плоских декорацій, штучного світла тощо) силою мислення, фантазії глядачів. Вона стимулює віру глядача в те, що на сцені розгортається правда життя при усій фантастичності сценічних дій.

Слід підкреслити, що умовності, які використовують балетні та оперні театри, є найбільш високими порівняно, наприклад, з умовностями театру драми. Аналіз історії розвитку опери свідчить, що вона розвивалася за рахунок вдосконалення умовності засобами мінімальності й максимальності зображальних засобів, вирішення проблеми історичної достовірності “застібок на штанах тенора” або його виконавчої майстерності, творчості актора або підготовки декорацій, світла та костюмів. Якими б засобами не забезпечувалась умовність, вона є напрямом творчих пошуків. Вона сама змінюється від епохи до епохи.

Під впливом особистостей геніальних режисерів К. Станіславського та В. Мейєрхольда сформувалися реалістична та умовна театральні системи. Театри опери й балету розвиваються скоріше за концептом В. Мейєрхольда як простір умовних реальностей. Це дуже влучно зауважила Л. Кириліна: “... мистецтво, і особливо музика, поезія и танець залишаються не-

доторканим оазисом віри в існування іншої реальності, ніж земна – й це здійснюється в епоху, коли в щоденному житті панує реалізм, прагматизм, культ науки та прогресу – те, що можна назвати “буржуазністю” як у нейтральному, так і негативному смислі слова” [5, с. 70].

Важливим параметром розвитку мистецтв є композиція як організуючий компонент, що забезпечує цілісність твору та відповідність художньому задуму. Вона є фактором, що формує твір як систему. Без композиції не може бути театрального спектаклю. Але кожен спектакль одного й того ж твору має свої композиційні рішення, продиктовані конкретними умовами його виконання. Варіації статичності та динаміки, зміни сценічного простору, ритму, зміщення композиційного центру, підтримка цілісності тощо дають можливість створювати унікальний твір мистецтва.

Духовне виробництво як таке досліджується в роботах А. Захарова, В. Соколова, С. Анісімова, І. Орлової та ін. І. Орлова відмічає, що цінності як продукт духовного виробництва, на відміну від матеріальних цінностей, не втрачаються в процесі споживання [6, с. 269]. Театр як духовне виробництво поєднує матеріальні, фінансові, інформаційні, людські та інші ресурси з метою створення реального матеріального спектаклю, котрий виступає як носій духовних цінностей. Реалізується це виробництво через сукупність матеріальних, фінансово-економічних, педагогічних, режисерських, ігрових та інших технологій. Тому театр виступає як складний технологічний комплекс виробництва цінностей, зміни в якому забезпечують його розвиток.

Театральне духовне виробництво відрізняється від матеріального виробництва не тільки тим, що виробляє духовні цінності, а й тим, що воно неоднозначне. Кожен раз театр виробляє унікальний, варіативний продукт у межах того чи іншого балету, або тої чи іншої опери. Тому з точки зору продукту театральне виробництво є простором різних версій і редакцій спектаклю, яких може бути дуже багато. Вони можуть будуватися на різних принципах та підходах: класичному, модерністському, постмодерністському; максимально відповідати творчим задумам основних авторів або відповідати сучасності. Кожен раз, коли ставиться та або інша версія спектаклю, навіть канонічного плану, вона має характерні ознаки нового твору. Таким чином це забезпечує постійний розвиток балетного та оперного мистецтва.

Організменний підхід правомірний і до цілісного театрального духовного виробництва. В соціології цей підхід пов’язують з ім’ям Герберта Спенсера, який обґрунтував єдність суспільства з організмами за такими характеристиками, як зростання маси, складності, взаємна функціональна залежність окремих частин одна від одної [7, с. 272–273]. Театральне духовне виробництво дійсно є органічним процесом. Спектакль розвивається як організм.

Як організм спектакль зароджується в репетиційних залах, складається із простих частин. На репетиціях-прогонах організм спектаклю досягає цілісності. Використання різних прийомів композиції приводить до взаємозалежності окремих складових. Нарешті він розгортається перед глядачами, проходячи також деякі етапи розвитку організму.

Театральне духовне виробництво реалізується на сценічному просторі, наповненому музикою, шляхом використання професійного співу та танцю. При чому голос та рухи актора виступають посередниками між двома просторами – музикальним та сценічним. Основним засобом зображення виступає актор як фізико-психологічна особистість. Музика відіграє ключову організаційну роль у цьому виробництві, на це зауважує Б. Горювич: “...все те, що становить простір, у якому діє актор, – його форма, ритм ліній і обсягів, їх направленість, їх динаміка, нарешті, настрої цього простору, – має витікати з музики...” [4, с. 172]. Тобто в основі духовного виробництва в театрах опери та балету лежить музикально-сценічне використання співу та танцю. Воно є полісуб’єктним, поліфонічним синхронізуючим виробництвом театрального видовища, організованого духовними цінностями.

Важливим аспектом цього виробництва є виробництво потрібних глядачам духовних цінностей, які вирізняються піднесеністю, естетичністю, елітарністю. Слід підкреслити, що театр опери та балету є хранителем цих цінностей. Він нагадує за своїм соціальним смислом своєрідний музей таких цінностей, які не потрібні людині кожен день. Але вони відіграють виключно важливу та недостатньо досліджену роль у регулюванні почуттєво-естетичного світу особистості.

Театральне духовне виробництво пов’язане з переробкою великих масивів інформації, бо кожна театральна й балетна вистава характеризується значним обсягом спеціального знання: музикального, історичного, культурологічного, естетичного, яке кожний сукупний творчий суб’єкт, особливо актор, повинен переплавити в професійну творчу роботу на сцені. Тому розвиток театрального виробництва неможливий без інтелектуалізації підготовки акторів. На сцені потрібен не просто виконавець партії, а творча інтелектуально-естетична особистість. Тонкий, гнучкий, творчий, одночасно прагматичний та філософський ум стає сценічною потребою вже сучасних театрів. Зрозуміло, що поєднання таких якостей розуму зі співучим і танцювальним талантами зустрічається дуже рідко. Це висуває на перший план проблеми професійного відбору, навчання та розвитку артистів опери та балету. Багато чого тут буде залежати від успіхів професійного виховання, появи нових талановитих педагогів. Поки що їм з’явитися нема звідкіль, бо училищно-консерваторська авторитарна муштра не сприяє появі таких особистостей.

Театральне виробництво ніколи не стояло на місці. Воно постійно наштотувалося на виклики зовнішнього та внутрішнього середовищ і змінювалося під їх впливом. Так, з початку ХХ ст. театр перестав бути театром акторським, перетворився в театр режисерський, тому що загострилася потреба в суб’єкті-синтезаторі. У теорію та практику театру ввійшли нові базові поняття: “загальна концепція спектаклю”, “надзавдання”, “крізна дія”, “акторський ансамбль”, “режисерське бачення та рішення” [8]. Це пов’язано з ускладненням театральних технологій, які необхідно комусь поєднувати в цілісний процес виробництва.

Конкуренція спочатку з кіно, а потім і телебаченням сприяло посиленню динаміки театральної дії, гнучкості репертуару. Театр став виробляти швидку реакцію на запити глядача. Вічні вишукані цінності стали підкріплюватися доброю рекламою та маркетинговими дослідженнями.

Із соціологічних позицій театр виступає як соціальний інститут. Інституційні дослідження театру наявні у роботах таких авторів, як А. Гвоздева, С. Мокульський, А. Юфіт та ін. Театр відзначається інституційними ознаками та функціями. Інституційність забезпечує інтеграцію театру в суспільство. Інституційні зміни є, безсумнівно, вторинними з точки зору природи театру як джерела мистецтв та духовного виробництва. Але вони, врешті-решт, забезпечують можливість будь-яких за напрямом змін.

Театр опери та балету має декілька інституційних проявів. Він виступає як інститут культури, інститут соціалізації, інститут мистецтв, інститут відпочинку та рекреації, інститут комунікації. Тобто для нього характерною є поліінституційність.

В умовах соціалістичного минулого ця поліінституційність обмежувалася. Театр опери та балету був фактично ідеологічним інститутом, прямолінійно трансформованим соціалістичним реалізмом, стояв на передових рубежах ідеологічної боротьби. Відображаючи сутність такого театру, свого часу І. Смирнов писав: “Показ сучасної людини в його житті, праці, боротьбі, відображення важливих етапів історії нашої радянської держави – завдання першорядної значущості. Постановка номерів на сучасну тему вимагає мобілізації усіх творчих сил колективу” [9, с. 189]. Насильницька фольклоризація, осучаснення та ідеологізація опери та балету гальмували творчість, сприяли створенню спектаклів-одноднівок, руйнували особистості хореографів, режисерів, танцівників та співаків.

Після розпаду СРСР театр опери та балету перестає бути символом авторитарної влади. Прийшла свобода від ідеології і різке скорочення фінансування. Вхідження в ринкові відносини загострили проблему управління театром, пошуку ресурсів, підтримки професійності театральних колективів. Витрати на утримання театального будинку, оновлення обладнання та костюмів, заробітну платню співробітників різних цехів стали непідйомними. На світ з’явилася економіка театру. Тому значущість режисера, художнього керівника, головного балетмейстера стала знижуватися. Стали зростати статуси театального менеджера, директора театру, продюсера, мецената, від яких більшою мірою залежить існування та успішне функціонування театру.

Суттєво вплинув на інституційний розвиток театрів опери та балету відтік найбільш талановитих оперних та балетних акторів за кордон. Стали провисати творча майстерність, естетика, видовищність театральних спектаклів. Це відчувається навіть у Росії, яка є одним із світових лідерів балету. За словами художнього керівника Санкт-Петербурзького державного академічного театру Бориса Ейфмана, однією із “больових точок” російської балетної дійсності є те, що “ніхто сьогодні не вивчає проблему дефіциту артистів балету”. “Необхідне державне замовлення, яке б збалансувало потреби

театрів і можливості балетних шкіл. Не менш важкою є ситуація з хореографами. Вищим досягненням театрів є запрошення західних балетмейстерів, котрі перенесуть на наші сцени щось із своїх старих балетів. Я не засуджую сам факт запрошення західних хореографів. Але де наступне за нами покоління хореографів вітчизняних? Вони не з'являться без нашої підтримки, без спеціальної державної програми" [10]. Такі проблеми для українських театрів опери та балету є не менш гострими.

Серйозним випробуванням інституційної стійкості та спроможності до змін українських театрів опери та балету є глибока системна криза українського суспільства та держави, яка пов'язана з подіями 2013–2014 рр. Театр опери та балету, як і інші соціально-культурні інститути, потребує реформування.

Слід підкреслити, що в суспільстві відсутні будь-які чіткі уявлення не тільки про театральну реформу, а й про театральну політику, в основі якої повинен бути розвиток театральної справи в Україні. Далеко не ідеальними є західні моделі організації роботи балетних та оперних театрів та труп. Але західний досвід фінансування театральних проектів можна впроваджувати і в Україні. Суттєвою є технологічна відсталість українських театрів. Тому основними проблемами театральної реформи повинні бути: по-перше, забезпечення сталого фінансово-економічного розвитку; по-друге, технологічна модернізація; по-третє, модернізація театральної освіти.

Таким чином, проведений аналіз тенденцій розвитку театру опери та балету дає змогу висунути такі **висновки**:

- по-перше, театр опери та балету як джерело балетного та оперного мистецтва, як духовне виробництво та соціально-культурний інститут відзначається значним внутрішнім потенціалом розвитку;
- по-друге, він вирізняється широким простором тенденцій прогресивного розвитку, котрі забезпечують його виробничо-технологічне та інституційне оновлення зі збереженням класичної основи;
- по-третє, театр опери й балету як унікальний полісуб'єктний, поліфонічний синхронізуючий соціальний інститут виробництва театрального видовища, організованого духовними цінностями, потребує забезпечення сталого розвитку шляхом реформування.

#### **Список використаної літератури**

1. Габелев Е. П. Гибель театра / Е. П. Габелев [Электронный ресурс]. – Режим доступа: [http://www.b17.ru/article/gibel\\_teatra/](http://www.b17.ru/article/gibel_teatra/).
2. Мессерер А. Танец. Мысль. Время / Асаф Мессерер / Предисл. Б. Ахмадулиной. – 2-е изд. доп. – Москва : Искусство, 1990. – 265 с.
3. Дулова Е. Н. Балетный жанр как музыкальный феномен: Русская традиция конца XVIII – начала XX века : дис. ... д-ра искусствовед. [Электронный ресурс] / Е. Н. Дулова // Научная библиотека диссертаций и авторефератов disserCat. – Режим доступа: <http://www.dissercat.com/content/baletnyi-zhanr-kak-muzykalnyi-fenomen-russkaya-traditsiya-kontsa-xviii-nachala-xx-veka#ix zz3MBhiUofR>.
4. Горович Б. Оперный театр / Б. Горович ; пер. с польск. М. Малькова. – Ленинград : Музыка, 1984. – 224 с.
5. Кириллина Л. Русалки и призраки в музыкальном театре XIX века / Л. Кириллина // Музыкальная Академия. – 1995. – № 1. – С. 60–71.

6. Орлова И. Б. Производство духовное / И. Б. Орлова // Социологическая энциклопедия : в 2 т. / руководитель научного проекта Г. Ю. Семигин ; гл. ред. В. Н. Иванов. – Москва : Мысль, 2003. – Т. 2. Национальный общественно-научный фонд. – С. 269.

7. Спенсер Г. Опыты научные, политические и философские / пер. с англ.; под ред. Н. А. Рубакина / Г. Спенсер. – Минск : Современ. литератор, 1999. – 1408 с.

8. ТЕАТР (ТЕАТРАЛЬНОЕ ИСКУССТВО) [Электронный ресурс] // Энциклопедия Кругосвет. – Режим доступа: [http://www.krugosvet.ru/enc/kultura\\_i\\_obrazovanie/teatr\\_i\\_kino/TEATR.html?page=1,4](http://www.krugosvet.ru/enc/kultura_i_obrazovanie/teatr_i_kino/TEATR.html?page=1,4).

9. Смирнов И. В. Искусство балетмейстера : учеб. пособ. для студ. культ.-просвет. фак. вузов культуры и искусств / И. В. Смирнов. – Москва : Просвещение, 1986. – 192 с.

10. Коллектив Вагановки выступил против назначения Цискаридзе ректором Академии / [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.spbdnevnik.ru/news/2013-11-07/eufman-ukazal-na-bolevyey-tochki-rossiyskoy-baletnoy-deystvitelnosti/>.

Стаття надійшла до редакції 20.08.2014.

---

### **Сурмина А. Ю. Тенденции развития театра оперы и балета**

*В статье осмысливаются основные направления развития театра оперы и балета. В аспекте его как источника оперного и балетного искусства аргументируется значительный потенциал развития, что характерно для оперного и балетного театральных жанров, которые рассматриваются как синтетические театрально-сценические жанры.*

*В аспекте духовного производства акцентируется внимание на постоянном его совершенствовании. В институциональном плане театр оперы и балета является полиинституциональным и полифункциональным, постоянно развивающимся явлением.*

**Ключевые слова:** театр оперы и балета как источник балетного и оперного искусств, театр оперы и балета как духовное производство, театр оперы и балета как социальный институт, тенденции развития театра оперы и балета.

### **Surmina A. Trends in the Development of Opera and Ballet**

*The paper conceptualized the main direction of development of opera and ballet. In the aspect of it as a source of opera and ballet argued significant development potential, which is typical for opera and ballet theater genres, which are considered as synthetic theatrical stage genres. It develops on the basis of such laws theater as a synthesis of arts, convention, composition, organistichnost, the creation of spiritual values.*

*Theatrical spiritual production differs from material production not only in that it produces spiritual values. And also because it is ambiguous. Each time it generates a unique, variability within the product of a ballet, one way or another opera. Therefore, from the point of view of the product, it is a space of different versions and editions, which can be a lot. The very spiritual theatrical production is polysubject, polyphonic, synchronizing production of theatrical spectacle organized by spiritual values. It is characterized by a constant search for perfection and that does not allow him to stop development.*

*Opera and ballet theatre has several institutional manifestations. It acts as an institution of culture, socialization institute, the institute of arts, institute of rest and recreation of people Institute of communications. That is, it is characterized by poliinstitutsionalnostyu. In addition, it is different for each multifunctionality institutional manifestation. This creates a significant institutional capacity of its development.*

*Opera and ballet theatre as a unique polysubject, polyphonic sync social institution production of theatrical performances, organized by spiritual values, characterized by a significant set of problems, needs in sustainable development through reform. The main areas of theatrical reform should be: sustainable economic and financial development, technological upgrading and modernization of theater education.*

**Key words:** theatre of opera and ballet as a source of ballet and opera arts, opera and ballet as a spiritual production, the opera and ballet theatre as a social institution, trends in the development of opera and ballet.