

**УКРАЇНЬСКА ОПЕРНА РЕЖИСУРА В КОНТЕКСТІ
ОДЕСЬКИХ МУЗИЧНО-ТЕАТРАЛЬНИХ ТРАДИЦІЙ**

У статті розглядається досвід української оперної режисури ХХ ст. в Одеському театрі опери та балету. Автор доходить висновку, що історична традиція оперної режисури в Одеській опері, будучи закладена з перших днів її існування, постійно збагачувалася новими формами, які слід визнати подекуди навіть експериментальними. Водночас у той чи інший спосіб вона зазнавала розвитку відповідно до часових налаштувань, які були зумовлені коливаннями в ідеологічному контексті доби.

Ключові слова: оперна режисура ХХ століття, Одеський театр опери та балету, музично-театральні традиції.

The article examines the experience of Ukrainian opera direction XXth century at the Odessa Opera and Ballet Theater. The author comes to the conclusion that the historical tradition of opera direction at the Odessa Opera, as laid down in the first days of its existence, constantly enriched with new forms, it should be recognized that sometimes experimental, and more or less developed according to the layers of time, which were due to variations in the ideological context of the era.

Keywords: Opera directing the XXth century, the Odessa Theater Opera and Ballet.

Музично-театральна історія Одеси нараховує понад два століття. До революції 1917 р. для неї був характерний іноземний репертуар, переважно італійський. Також потрібно відзначити незначну кількість творів російських композиторів. У буремні роки громадянської війни місто переживає занепад театрального життя. Домінує інтерес до розваг, який задовольняють численні антрепризи опереткового напрямку. Винятком стали вистави В. Лоського у сезон 1919–1920 рр., який в умовах нелегкої роботи здійснив постановки опер "Хованщина" М. Мусоргського, "Гугеноти" Дж. Мейєрбера, "Аїда" Дж. Верді, "Лоенгрін" Р. Вагнера та ін.

Відродження почалося у 20-і роки, коли Одеса відновила статус губернського центра. Театри було націоналізовано, однак їхня діяльність була жорстко підпорядкована контролю з боку тогочасних ідеологічних настанов та їх носіїв. Процес пристосування до нових вимог відбувався за традиційним для одеської оперної трупи сценарієм, з характерним прагненням реагувати на актуальні естетичні тенденції доби. Це вистави "на злобу дня": опера "місцевого" автора "Серп і молот" на музику "Івана Сусаніна" М. Глинки. Не оминала дирекція Одеської опери увагою й ті твори, що пропагувала Асоціація сучасної музики (опера "Джоні нагає" австрійського композитора Е. Кшеніка). Проте всі вони для публіки, вихованої на італійських та російських зразках, виявилися нецікавими, незважаючи на певну ефектність режисерських рішень.

У пошуках відповідного репертуару колектив Одеської опери звертається до творів молодшої композиторської генерації. Багато з її представників – випускники Одеського музично-драматичного інституту. Найяскравішою фігурою серед них вважався В. Фемеліди (1905–1931) – учень П. Молчанова, випускника Петербурзької консерваторії (клас М. Римського-Корсакова), викладача музичних класів та Одеської консерваторії. Постановка опери молодого композитора "Розлом" (1928) стала новаторською сторінкою творчої біографії театру. Її здійснив Я. Гречнев – режисер, який мав багатий досвід оперних вистав у театрах Нижнього Новгороду, Москви, Новосибірську, Києва. Упродовж 1927–1931 рр. він працював в Одесі. Саме опера "Розлом" стала для публіки найоригінальнішою та художньо переконливою виставою. Крім італійської сучасної опери, яку Я. Гречнев презентував у цей період силами Одеської трупи ("Турандот" Дж. Пуччіні 1928 р.), він активно підтримує творчість українських композиторів. З його ініціативи 1931 р. відбулася постановка опери "Яблоневий полон" О. Чишка – випускника Харківського музично-драматичного інституту, співака, який дебютував у партії Кобзаря з опери "Тарас Бульба" М. Лисенка. У 20-х роках він працював у Києві та Одесі.

Я. Гречнев був запрошений у театр після його другого народження у жовтні 1920 р. З ним прийшли відомі на той час майстри оперної музики. Серед них С. Столерман, учень В. Сафонова, з яким він працював у Москві в оперній трупі Народного дому (у 1927–1944 рр. Він головний диригент Одеського оперного театру). Саме в його музичній інтерпретації були озвучені опери В. Фемеліди "Розлом", "Золотий обруч" Б. Лятошинського (1930), "Алмаст" А. Спендіарова, "Яблуневий полон" О. Чишка.

У 30-х роках в Одеську оперу приходять новий режисер з багатим постановчим досвідом у театрах Києва, Петербурга, Харкова, Тбілісі, Луганську, Дніпропетровська, Вінниці – М. Боголюбов. Він відзначився постановками творів М. Римського-Корсакова, М. Мусоргського "Казка про царя Салтана"

та "Сорочинський ярмарок". Останньою відкривали Оперний театр у Харкові, постановки Р. Вагнера ("Валькірія", "Лоенгрін"), радянських композиторів ("Піднята цілина" І. Дзержинського, "Броненосець "Потьомкін"" О. Чішка).

М. Боголюбов у постановках дотримувався переважно загальноприйнятих канонів розробки мізансцен та принципу невтручання у композиторський задум. Він не прагнув до співавторства, особливих режисерських прийомів та інновацій, строкатість яких широко демонструвала тогочасна музично-театральна практика.

30-і та початок 40-х років позначилися новими формами співпраці колективу Одеського театру з різними режисерами-новаторами, які своєю творчою діяльністю визначали розвиток українського оперно-сценічного мистецтва. Їх приваблювали високий фаховий рівень виконавського складу. Співаки І. Воліківська (випускниця Київського музично-драматичного інституту, учениця П. Саксаганського з акторської майстерності), К. Лаптев (соліст Одеської опери у 1930–1941 рр.), І. Тоцький (випускник Одеського музично-драматичного інституту), М. Бем (солістка Большого театру, з 1932 р. – Одеської опери), диригенти С. Столефман, А. Марчулян (відомий своєю дореволюційною диригентською практикою в українських оперних трупах Києва, Харкова, Одеси, Свердлова), М. Покровський (учень М. Леонтовича, випускник Київського музично-драматичного інституту по класу М. Малька, учня М. Римського-Корсакова), який мав досвід роботи на посаді диригента капели "Думка".

У художньому колективі Одеської опери з початку існування були започатковані традиції толерантного ставлення до досягнень, що належали різним культурним школам, що й забезпечувало йому гнучкість у реалізації різних концепцій та ідей, особливо тих, які вже на цій сцені зазнали апробації.

У 1937–1940 рр. з театром співпрацює В. Лоський, співак і відомий режисер, випускник Київського музичного училища з досвідом соліста Київського, Одеського та Большого театрів. За його режисурою була поставлена опера Б. Лятошинського "Щорс" (1939). Вона мала великий успіх і високо оцінювалась пресою, яка особливо відзначала вдало поставлені масові сцени. Саме тут згодився досвід, набутий Лоським під час роботи у Большому театрі, де він виконував партію Варлама у "Борисі Годунові" Мусоргського. Режисерська трактовка Лоського посилила епічні риси опери завдяки привнесенню у сценічне зображення підкресленої монументальності та деталізованому, майже натуралістичному, відтворенню подій. Була відмічена критикою диригентська інтерпретація С. Столермана, яка органічно узгоджувалася з режисерським рішенням.

Значну увагу Лоський приділив сценічному оформленню вистави. Для цього він запросив випускника Київського художнього інституту П. Злочевського, якому вдалося відтворити справжню атмосферу українського життя. Аби посилити відчуття реальності подій, що відбуваються на сцені, було залучено до участі у виставі професійних військових. Активно в роботі над оперою Лоський співпрацює й з балетмейстером О. Сталінським.

Опера "Щорс", поставлена В. Лоським, була ідеальною моделлю гармонічного поєднання зусиль всіх художніх сил, залучених для підготовки вистави. Як професійний музикант, Лоський виходив з тих "одиниць сценічної дії", що містила партитура, а саме: хорової партії. В її тлумаченні він виходив з того, що вона є носієм "однаковості" у постатях і рухах. Через те саме оперна партія є колективним учасником оперної дії з відповідними функціями виразності, тобто образним уособленням тих станів, які ця дія породжує. Хор-коментар, хор-реакція, хор-узагальнення – ось сутність підходів режисерського тлумачення ролі масових сцен в опері Лоського. Тому для нього це був такий собі "узагальнений персонаж", такий, як й інші. Він активно вступає у співбесіду з глядачем, звертаючись до його асоціативної пам'яті. А вона була ще досить свіжою щодо подій, що відбувалися на сцені.

Такий спосіб актуалізації оперної умовності – характерна риса режисури В. Лоського. Вона викликала зацікавленість у мистецтвознавців у порівнянні з іншим варіантом опери "Щорс" – на київській сцені (1938), яку здійснив Й. Лапицький, професійний режисер, відомий у 20-х роках виставами "Майстерзінгери" Р. Вагнера, "Казки Гофмана" Ж. Оффенбаха, "Кармен" Ж. Бізе, "Тарас бульба" М. Лисенка та інших творів.

Можливість порівнювати надавала також окремі постановки цього режисера на одеській сцені. Це опера "Мазепа" П. Чайковського (1937). Й. Лапицький був вихованцем школи К. Станіславського, через те для нього головне завдання полягало в тому, щоб досягти психологічно обґрунтованого відображення життя персонажів на сцені. Незалежно від жанру опера для Й. Лапицького завжди була перш за все "музичною драмою". Через те він приділяв особливу увагу роботі з акторським складом на кожну партію, спрямовуючи її на подолання оперної умовності.

Такі різні за режисерськими підходами вистави у 30–40-х роках для Одеського театру стали традиційними. У різних редакціях у цей період у його репертуарі з'являються твори М. Глинки та П. Чайковського, що сприяло взаємозбагаченню постановочної палітри.

На нових принципах були здійснені В. Лоським постановки опер "Руслан і Людмила" та "Іван Сусанін", де він відмовляється від зайвої театралізації на користь музично-сценічної правди. Лоський будує план їх постановки, керуючись законом: "все від музики" та від її переживання. У центрі уваги глядача відтворення образів головних героїв та досягнення, відчуття загального ритму вистави.

У повоєнний період опера "Іван Сусанін" відновлюється в репертуарі, але вже у постановці учня та послідовника Лапицького Я. Гречнева. Так само глядач мав можливість порівнювати різні сце-

нічні редакції "Євгенія Онєгіна". Перша вистава опери відбулася на одеській сцені, ще за життя П. Чайковського (1890 р.), 1929 р. її поновлює М. Боголюбов з новим сценічним оформленням, розробленим вихованцями Одеської художньої школи та відомим на той час українськими живописцями О. Шовкуненком, П. Волокидіним, Л. Крайневим, В. Заузе. Після звільнення Одеси від німців постановку "Євгенія Онєгіна" здійснює В. Лоський.

У повоєнні роки в Одеському театрі зростає вага українського класичного репертуару. Початок заклала відновлена постановка у 1936–1937 рр. опери М. Лисенка "Наталка Полтавка" (режисер М. Малько). Стильова форма, яку він обирає, – іскрометний водевіль. 1954 р. цю оперу представили одеській публіці у новій сценічній редакції, здійсненій режисером Г. Диким, задіявши у акторському ансамблі молодих співачок, випускниць Одеської консерваторії Р. Сергієнко та Г. Поліванову, які виконували роль Наталки.

У тому самому році в репертуарі театру з'являється відроджена у постановці Я. Милешка опера С. Гулака-Артемівського "Запорожець за Дунаєм".

Я. Милешко – театральний режисер ленінградської школи з досвідом роботи над музично-драматичними творами – був запрошений в Одеску оперу 1948 р. За його участю разом із В. Лоським була здійснена перша постановка опери К. Данкевича "Богдан Хмельницький" (1954), преса відзначила її високий рівень, а режисерську стилістику оцінила як вдале поєднання реалізму та романтизму, що уособлювало гармонічність масових сцен та ліризм побутових епізодів. Це був ювілейний спектакль, присвячений 300-річчю укладення переяславської угоди. Так само він був знаменним для Данкевича як випускника Одеського музично-драматичного інституту, який тривалий час працював в ньому та здобув перше композиторське визнання як автор балету "Лілея", поставленого в Одеському театрі 1939 р. Робота Я. Милешка над оперним радянським репертуаром не обмежилась "Богданом Хмельницьким". Разом з М. Покровським та П. Злочевським з нагоди 35-річчя Жовтня він здійснює постановку опери Д. Кабалевського "Родина Тараса" (1952).

Інтерес колективу Одеської опери до української спадщини, пов'язаної з Одещиною, позначився ще однією виставою. 1957 р. відбулася постановка опери М. Аркаса "Катерина". Розкритикована антиукраїнською пресою 1899 р., коли вона вперше прозвучала на одеській сцені, опера "Катерина" надовго зникла із репертуару. І тільки 1957 р. її поновлює режисер Г. Дикий. Особливо яскравим було виконання партії Катерини, музично-сценічний образ якої як символ мрійливості і страждання яскраво відтворила молода співачка Р. Сергієнко, випускниця Одеської консерваторії.

У 70-і роки в Одеський оперний театр приходить молодий режисер Ю. Чайка, вихованець Київського театрального інституту. Першою роботою, що принесла йому художню славу, стала опера "Семен Котко" С. Прокоф'єва (1977). Оновлений принцип в роботі, на якій він орієнтується, – співпраця з диригентом. Складність музичного твору вимагала досвіду заглиблення у розмаїття образів.

Досягнення одеської опери були відзначені у 60-і роки значним успіхом, який мала на сцені Кремлівського Палацу з'їздів опера В. Губаренка "Загибель ескадри" (режисер Б. Рябикін). Преса оцінює її як новаторське мистецьке явище, незважаючи на окремі музично-драматичні недоліки партитури та естетичні особливості партитури, написаної сучасною музичною мовою. Бракувало також досвіду репетиційної роботи зі співаками як основними сценічними носіями концепції оперного спектаклю.

Спів постановником "Чайки" став Б. Афанасьєв, відомий як головний диригент Державного симфонічного оркестру Білорусії та Пермського оперного театру. З 1978 р. він працює в Одесі, де здійснює на театральній сцені багато постановок сучасних оперних творів. Отже, Б. Афанасьєв добре знався на їх музичній стилістиці. Ці функції він брав на себе там, де роль музики була особливо сильною. Афанасьєв також керував загальним темпоритмом розгортання музичної драматургії, динамікою наростання і спадання драматичної напруженості. Потреба у такому втручанні виявляла себе у виконанні складних мізансцен, що вимагали звукової просторово-часової координації.

У творчій співпраці диригента та режисера чималу роль відігравав П. Злочевський, який намагався у декораціях та сценічному оформленні посилити героїко-романтичний настрій музики та сюжету, та випускник Одеської консерваторії, молодий й талановитий хормейстер Л. Буженко. Останньому вдалося знайти переконливу послідовність музично-хорового вирішення масштабних народних масових сцен і гармонічно поєднати в них багатоголосні та монофонічні фрагменти.

Б. Афанасьєв та Ю. Чайка покладали в основу постановочної концепції низку найважливіших епізодів, які стали ключовими у розгортанні образів. Це епізоди музико-побутового характеру та героїко-романтичного. У них автори або посилювали побутову достовірність або акцентували внутрішній драматизм та епічний розмах в залежності від музичного контексту, що витікав із композиторського задуму. Використання таких барв забезпечували стильову єдність і композиційну цілісність музично-сценічної інтерпретації. Аналогічний підхід застосовувався й у роботі над музичними образами героїв опери, кожний з яких привносив суттєвий штрих у загальний задум. Акторський ансамбль складався як із досвідчених виконавців, провідних майстрів колективу, так і молодих артистів, яким вдалося, незважаючи на складність прокоф'євського оперного письма, психологічно достовірно та злагоджено відіграти всю виставу.

Наприкінці 70-х років у репертуарі театру відбулася ще одна яскрава подія: постановка опери "Петро Перший" А. Петрова, де режисер С. Гаудасинський спробував пристосувати до сучасної стилі-

стики традиційні для героїко-історичної російської класики нові постановочні форми. Відповідно до такої установки ним у співдружності з диригентом Б. Афанасьєвим були зроблені певні зміни у оригіналі, що надало його сценічному втіленню певної свіжості відтворення музичного тексту. Але яскраву режисерську роботу не сприйняла партійна влада, що змусило С. Гаудасинського залишити посаду головного режисера та продовжити творчу діяльність за межами України, у лєнінградському Малому театрі опери та балету.

У 80-і роки колектив Одеської опери показав іще одну постановку, яку було визнано вдалою. Це опера Л. Колодуба "Неодружена любов" режисера А. Почиковського, який показав оригінальний підхід до сценічного прочитання партитури. Головну увагу він зосередив на скульптурній виразності та метафоричності образного втілення героїв ліричної драми. Видатним виконавським досягненням стала акторська робота випускників Одеської консерваторії Л. Ширіної. Успішною виявилася також співпраця цього режисера з В. Губаренком під час роботи над його оперою-балетом "Вій", де Почиковському вдалося поєднати побутово-етнографічний колорит з музико-романтичними барвами.

Повоєнний період в Одеській опері це не тільки блискучі режисерські праці, але й спроба зберегти та узагальнити набутий в ньому власний постановочний досвід. У репертуарі є постійні пам'ятні вистави, що виявилися вдалими режисерськими рішеннями та відповідними до історичних традицій театру.

Серед них варто назвати постановку опери "Аїда" Дж. Верді у двох редакціях. Перша – у варіанті М. Боголюбова 1946 р., друга у варіанті В. Лоського. Обидві зберігалися як такі, що мали постановочно-стилістичну досконалість і яскраві сценічні знахідки.

Прихильність до італійської опери, особливо до творів Верді, позначилась на репертуарі навіть тоді, коли театральна "ідеологія" вимагала віддавати перевагу радянським авторам. Постійними на одеській оперній сцені були "Ріголетто" і "Травіата" Верді. Ставилися вони з особливою ретельністю та запам'ятовувалися високою режисерською й виконавською культурою. Серед тих, хто блискучо виконувала роль Віолетти, – випускниця Одеської консерваторії, солістка одеського театру, а згодом і Київського та Большого театрів, – Г. Олейниченко. Це виконання тривалий час вважалося за зразкове.

Інша опера Верді – "Макбет" – взагалі не виконувалась на радянській сцені, і лише після одеської постановки повернулася на неї. Складність режисерсько-сценічної інтерпретації цього твору полягала в тому, що основне художнє навантаження припадає не на блиск вокальних даних артистів, а на оркестрову партитуру.

В Одеському оперному також була поставлена "Манон Леско" Дж. Пуччіні, що досить рідко виконувалась у радянських театрах.

Зміна режисерських поколінь та водночас збереження їхніх досягнень позитивно позначилося на діяльності Одеської опери, сформувавши його індивідуальне обличчя.

Підсумовуючи, слід наголосити на тому, що історична традиція оперної режисури в Одеській опері, будучи закладена з перших днів її існування, збагачувалася новими формами, які слід визнати подекуди навіть експериментальними, і в той чи інший спосіб зазнавала розвитку відповідно до часових налаштувань, які були зумовлені коливаннями в ідеологічному контексті доби. Втім, звернення до репертуару власне української опери сусідила зі звертанням до світових оперних творів, і часто-густо у композиційній побудові, в самій архітектоніці оперної дії світові зразки служили певною моделлю для постановки творів українських авторів. Можливо, досвід оперної режисури Одеської опери ставав у нагоді для інших театрів не лише України, а й колишнього СРСР.

Використані джерела

1. Мистецтво України: Бібліографічний довідник [Текст] / За ред. А. В. Кудрицького. – К. : Укр. енциклопедія ім. М. П. Бажана, 1997. – 694 с.
2. Солов'яненко А. А. Йосип Лапицький і закладення прогресивних традицій у Донецькому академічному державному театрі опери та балету імені Анатолія Солов'яненка [Текст] / А. А. Солов'яненко // МІСТ : Мистецтво, історія, сучасність, теорія : Зб. наук. пр. / ІПСМ НАМ України. – К. : Фенікс, 2012. – Вип. 8. – С. 312–321.
3. Солов'яненко А. А. Оперна режисура як складова художніх процесів українського сценічного мистецтва [Текст] / А. А. Солов'яненко. – К. : НАККІМ, 2012. – 220 с.
3. Солов'яненко А. А. Українська музично-театральна практика південного регіону як субкультурне утворення [Текст] / А. А. Солов'яненко // Мистецтвознавство України: Зб. наук. пр. / ІПСМ НАМ України. – К. : Фенікс, 2012. – Вип. 12. – С. 132–137.
4. Станішевський Ю. О. Оперний театр Радянської України [Текст] / Ю. О. Станішевський. – К. : Муз. Україна, 1988. – 247 с.
5. Станішевський Ю. О. Режисура в сучасному українському музичному театрі [Текст] / Ю. О. Станішевський. – К. : Наук. думка, 1982. – 276 с.
6. Російський державний архів літератури і мистецтв, м. Москва. Ф. 937 (архів В. А. Лоського). – Оп. 1. Од. зб. 75, 145, 115.