

ПЕДАГОГІЧНІ ОБРІЇ

УДК 78.072.2 : 792.54 «312»

Анатолій Солов'яненко

ОПЕРНА РЕЖИСУРА У СУЧАСНИХ НАУКОВИХ ДОСЛІДЖЕННЯХ

Мистецтво оперної режисури вважається одним з найскладніших видів музично-театральної діяльності. Її розвиток у ХХ столітті є тому підтвердженням. Сучасний оперний театр, в якому це мистецтво заявляє про себе, свідчить про народження нової естетичної реальності, що демонструє інші більш органічні форми синтезу різних за своїм походженням мовних засад. Завдяки ним оперна сцена не втрачає суспільної актуальності, що доводить практика постійно діючих фестивалів, оперні прем'єри та зростання уваги до них не тільки публіки, але й міжнародної преси.

Строкатість думок інтернаціонального корпусу оперних критиків є фактором, що викликає необхідність певних узагальнень теоретичного характеру, пов'язаних з осмисленням процесів, що відбуваються не тільки на рівні окремих імен та подій, оперних вистав та їх режисерських рішень. Конче необхідна систематизація цих думок за напрямками, що надасть змогу визначити ті прогалини та проблемні питання, що існують у набутому досвіді оперного мистецтва. Крім суто специфічних мистецтвознавчих розвідок, що стосуються безпосередньо жанрових ознак, в культурно-історичних проєкціях, вагоме місце займає тема, пов'язана з інтерпретаційно-сценічними прочитаннями оперних творів. Від них залежить, чи буде сприйнятим та «почутим» композиторський задум. Виконання цього завдання залежить не тільки від виконавців. Театральність оперного мистецтва потребує адекватних рішень, посилюючи вагу режисерського втручання.

Актуальність таких втручань почала усвідомлюватися як необхідність на початку ХХ ст. з розвитком нових підходів до оперної творчості як засобу, призначеного втілювати події, характери та конфлікти у формах музичної виразності з високими концептуально-визначеними художніми потенціалами.

Спонукали до них й досягнення драматичного театру: приклади сценічної акторської творчості та пошуки системного підходу до сценічного втілення «художнього смислу», закладеного акторським текстом.

Узагальнюючим етапом стала діяльність К. Станіславського та В. Немировича-Данченка, які розробили принципи правдивої та художньо-переконливої передачі на сцені «внутрішнього життя ролі», тим самим заклали основи розвитку режисури як вагомий складової сценічного перекладу художнього твору. Розроблені ними принципи обумовили не тільки подальший розвиток театральної практики. Режисерські постановки К. Станіславського оперних творів у 20–30-ті роки ХХ ст. є загально визнаними як такі, що заклали початок розвитку оперної режисури у напрямку її стильової визначеності як в проєкції на світоглядні орієнтації суб'єктів цієї діяльності, так і з точки зору загально-конструктивних принципів, в яких режисерська складова оперної вистави виявляє себе у цілісному вигляді. Розглянути подальший розвиток цих підходів у мистецькій теорії та практиці – **мета** пропонуваної статті.

Щоб визначитися, потрібно більш детально розглянути внесок К. Станіславського у реформування музичного театру. Найбільш системне уявлення про установки, яких дотримувався режисер дає дослідження М. Кузнецова, присвячене порівняльному аналізу принципів роботи над оперною виставою тих, кого автор називає засновниками кардинальних інновацій в оперному мистецтві Росії: С. Мамонтова, Ф. Шаляпіна, К. Станіславського. Автор підкреслює, що без досвіду школи оперної режисури, напрацьованого Московською приватною оперою та нового розуміння важливості оперної акторської гри, привнесеного Ф. Шаляпіним, система К. Станіславського могла б й не відбутися.

Вона ввібрала в себе напрацьовані елементи сценічної виразності надавши їм характер надзавдань, розв'язання яких вимагає цілеспрямованих режисерських зусиль, здатних подолати «схильність» оперної вистави до «костюмованої концертності». Тому спів, пластика, драматична дія, декоративне оформлення повинні знаходитися у протидіючому взаємодоповненні, підпорядкованому наскрізним лініям оперної драматургії. Від артистів він вимагає осмисленого співу та жести, безперервності життя на сцені музичного образу, не вдаватися до штампів і шукати акторських ідей його художнього втілення [2, с. 46–49].

Оперно-режисерська діяльність К. Станіславського не стала поодиноким прикладом. В Маріїнському театрі гучним явищем були також постановки В. Мейерхольда, який виходив з примату музики над лібрето. Своє бачення завдань оперної режисури режисер визначив так: «партитура, що накреслює певний жест, звільнює актора музичної драми від підпорядкування свавіллю особистого темпераменту. Актор музичної драми повинен зрозуміти суть партитури й перевести всі тонкощі оркестрового малюнку на мову пластичного малюнку» [1, с. 74]. Це був новий курс, що підпорядковував пластичне рішення образів та мізансцен змісту та «ритмічному малюнку» музичного розвитку.

Режисура як пошук загальної «тональності» звучання оперної вистави – напрямок, який накреслила творча діяльність В. Немировича-Данченка. Він наполягав на тому, що будь-яке режисерське рішення не повинно виходити за межі авторського стилю та жанру твору. І головним доробком тут є конкретні образні форми, в яких схована сутність твору. Знайти її – зрозуміти думку автора і таким чином увійти у внутрішній підтекст його художньої мови. Саме цей підтекст і потребує режисерської допомоги, тобто сценічного тлумачення та зовнішніх театральних рішень. Проте, як підкреслює П. Марков, порівняно з режисурою драматичного спектаклю сфера оперної режисури залишилось майже не розробленою. Ні В. Немирович-Данченко, ні К. Станіславський, ні В. Мейерхольд (не зважаючи на те, що вони залишили багато цікавих зауважень щодо ролі режисури у створенні оперного спектаклю) не дають підстав вважати їх теоретиками цього різновиду мистецької діяльності [3].

Про режисуру в опері в її складових найбільш повно почали писати, коли у 1934 році відкрився факультет музичної режисури. Потребу в ньому підказувала діяльність відкритої у 1923 році оперної студії Ленінградської консерваторії. До організації нового структурного підрозділу були залучені провідні музиканти та педагоги. В положеннях, які закладалися в основу діяльності кафедри музичної режисури, наголошувалося на таких принципах: «1) Композитор – перший режисер оперного спектакля; тож, щоб зрозуміти режисера-композитора, режисер-постановник повинен бути музикантом. 2) Другий режисер оперного спектакля – диригент. Гармонійне поєднання в творчості та одна мова з режисером-постановником можливе тільки, якщо він є музикантом. 3) Співак – душа оперного театру: щоб розкрити музичний

світ опери, її образи й сценічно вірно спрямувати, режисер має бути музикантом» [3, с. 161]. Процитовані положення наводить один з засновників факультету музичної режисури Е. Й. Каплан (1895–1961), режисер оперної студії Ленінградської консерваторії, її випускник, постановник опер різних за жанрами та стильовими напрямками: від зінгшпіля до модерна російської класики та романтичної опери італійського та німецького зразків. Саме йому належить перша спроба узагальнити сутнісні характеристики оперної режисури. В окремих нарисах він розглядає рольову специфіку співпраці композитора – режисера – диригента – співака, загальну модель виховання молодих режисерів, завдання режисури, технології постановки масових оперних сцен та роботи із співаками.

Каплан постійно підкреслює, що режисерська функція не є самостійною, а повинна бути скерованою здатністю розуміти музику. Це означає не тільки її відчувати, але й чути, бачити приховане у її змісті життя. Якщо цього немає, то сценічний образ опери руйнується, і музика є тільки нейтральним фоном. Оперна режисура – режисура музики у всіх її складових: від композиторського задуму до множинних його інтерпретацій. Режисер оперної вистави визначає шляхи сценічного втілення партитури, створює сценічний еквівалент розвитку художньо-образного змісту і скеровує у відповідному напрямку стосунки, що виникають між диригентом, співаками-акторами та іншими учасниками постанови. Таким чином, ленінградська школа оперної режисури з самого початку свого існування фактично проголосила курс на підтримку та подальший розвиток принципів, започаткованих В. Мейєрхольдом.

Музика як основа оперної режисури у 20 – 30-х роках ХХ ст. – теза, яка не піддавалась сумніву її послідовниками. Проте московська школа, яка формувалась під сильним впливом системи К. Станіславського та В. Немировича-Данченка в її змісті розставляла дещо інші акценти. Опера – це, перш за все, – музична драма, тому й сценічна інтерпретація має виходити саме з цього визначення. І завдання режисера – побачити глибинну сутність тих драматичних колізій, які містить в собі оперний текст.

Найбільш повно підхід до опери як драми ілюструє режисерська творчість Б. Покровського, випускника Московського театрального інституту, послідовника традицій Ф. Шаляпіна та К. Станіславського, засновника Московського камерного музичного театру (1972).

Горьківський театр опери та балету, Білоруський театр опери та балету, Великий театр СРСР, Ленінградський Малий театр опери та балету, Татарський театр опери та балету, Лейпцігський оперний театр, Болгарський музичний театр, Народна опера – така географія напрацьованого ним досвіду в різних історичних умовах, культурних виконавських та постановочних традиціях, який він узагальнив у своїх працях [8].

Установка, на яку Б. Покровський завжди орієнтувався, так само як і його ленінградські колеги-одномудці – не дозволяти, щоб оперна вистава сприймалась як розвага для гурманів. Опера – це драма, що «пишеться музикою», а тому вона відтворює «існування людей, їх конкретне життя, його фізичну, ідейну, моральну, духовну неповторність» [8, с. 9]. Отже, завдання театру – «звуковий ряд, що відображує характери, події, атмосферу» співставити з «зоровим рядом», пам'ятаючи, що у мистецтві завжди присутня умовність зображення реального. Виходячи з цього, режисура не повинна нічого винаходити, її роль – відкривати перед публікою шлях, за яким вона може стежити, як розгортається музична драма. Для цього потрібно знайти таку інтонацію, яка б посилювала виразність оперного тексту. Її специфіка – дійовість, якою мислить режисер; така дійовість повинна складатися у загальний процес конфліктів, настроїв атмосфері, з якою вона пов'язана.

Б. Покровський формулює сутність режисерської інтонації в роботі над оперною виставою, підкреслюючи обумовленість її музичним змістом. Музика – мистецтво почуттів; театр – мистецтво дії; режисерська інтонація – логіка синтезу між ними, що робить музику дійовою, а дію музичною. Ця логіка є основою художнього рішення вистави, її переконливості для публіки. Важливим, на думку Б. Покровського, є також не тільки інтонаційна цілісність оперної постановки, але й її соціокультурна актуальність, відповідність до духовних суспільних потреб, життєвих змін, які народжують нові стереотипи сприйняття оперної творчості.

Б. Покровський вважається визначним авторитетом в театрі оперної режисури. Заклавши її основні принципи, він також був першим, хто розробив їх в проєкції на різний оперний репертуар. Головний принцип його творчого методу – кореляція режисерської концепції з внутрішніми чинниками музичної драматургії – став визначальним моментом у подальшому її професійному розвитку. М. Чуднова, як доказ наводить аргумент, що відвідують оперні театри лише ті, в яких

зберігаються принципи творчості цього видатного митця [10, с. 13]. Вона також наголошує, що Б. Покровський – це не лише ера у вітчизняній оперній режисурі. Його художня практика мала величезний вплив на розвиток цієї діяльності у європейському ареолі, підтвердивши у такий спосіб перспективність тих реформацій, до яких прагнули музиканти різних професій у післявагнерівський період.

Серед них особливої уваги заслуговує творча спадщина В. Фельзенштейна, режисерська діяльність якого також розпочалася у 20-ті роки ХХ ст.: спочатку як режисера театрального, а згодом й оперного. У 1927 році він був запрошений головним режисером театру опери й драми в Базель, де, працюючи над оперним репертуаром, вперше замислюється над тим, як зберегти інтерес публіки до оперної творчості і що саме потрібно зробити для цього? Він прагне відродити її актуальність для сучасної сцени.

Працюючи на операх Дж. Верді, Фельзенштейн наголошує, що опера є такою художньою формою, яка може існувати тільки за умов, коли «події на сцені будуть представлені» як «втілення, візуальне відображення та розтлумачення музичної ідеї» у найбільш спрощених формах [11, с. 154]. Головне завдання режисури – «показати драматичний хід оперної дії», але не виходити за межі авторського задуму. Для публіки опера – не тільки почутий музичний твір, але й побачений, дія, що відбувається на сцені може мати лише той художній смисл, який закладений музикою. «Драматичний задум створює ситуацію, де музика абсолютно необхідна і спів є єдино можливим» засобом акторської виразності. Спів як самостійний елемент є «деградація театру», а інструментальний супровід «абсолютно самостійного сценічного процесу є зловживанням музикою» [11, с. 8–9].

У 1947 році Фельзенштейн відкриває новий театр – берлінську «Комише оперу», програмою якого визначався курс на «партнерство з публікою», в якому пріоритетним проголошувалося створення реалістичного музичного театру. Як підкреслює А. Золотов, режисерська діяльність Фельзенштейна «підняла життя на рівень високого мистецтва на матеріалі класичних музичних творів для оперного театру та цілого ряду сучасних творів, змогла це життя на сцені зробити потрібним людям в їх реальному житті» [11, с. 368].

Творчість Фельзенштейна – яскраве явище в європейській оперній режисурі ХХ ст. Її принципи склалися паралельно і незалежно від досвіду інших (у тому числі й російської оперно-режисерської

школи), доводячи, що це була загальна тенденція, яка кардинально змінила традиційні підходи до засобів оперної виразності, посиливши в них ознаки притаманної їм містерійності [7].

Українська оперна режисура формувалася на перехресті різних традицій. Її становлення дослідники пов'язують з розвитком класичного національного театру М. Старицького, М. Кропивницького, М. Садовського та новаторськими експериментами О. Курбаса та Гната Юри [9, с. 4.]. Все це й обумовило строкатість підходів до оперної вистави, з одного боку, а з іншого – динамічність естетичних засад та сценічних практик в кожному з українських оперних театрів.

Аналізуючи їх, Ю. Станішевський розподіляє їх на декілька напрямків. Перший – коли режисер розробляє детальний постановчий план, просторовий малюнок кожної сцени і на репетиціях пропонує акторам «увійти» у свій задум, уточнюючи під час його втілення окремі деталі (Д. Смолич). Другий – передбачає інші принципи роботи над виставою: актор-співак є співавтором вистави і остаточно її редакція виникає в процесі тривалої імпровізації – співтворчості всіх учасників з режисером (Д. Скляренко). Третій напрямок оперно-режисерської діяльності спрямований на поєднання цих шляхів; а четвертий – на використання засобів виразності, напрацьованих сучасною театральною драматургією, в музичному контексті [9, 3–26].

Особлива увага у сучасних наукових дослідженнях, присвячених питанням оперної режисури, приділяється репертуару. Оперні різних стильових напрямків та підходи до їх сценічного втілення, яким повинні бути з цієї точки зору сучасний музичний театр? Не припиняється дискусія й щодо вагнерівської спадщини, зокрема, тетралогії «Перстень нібелунгів». Постановчі рішення оперних творів, з яких вона складається, свідчать про пошуки нових концептів режисерських рішень світоглядного змісту: осучаснення ідей, закладених у вагнерівських драмах (П. Булез – Патріс Шеро), їх поетизація та посилення в них міфологічної складової (Дж. Лівайн – Отто Шенк, Метрополітен-опера), прочитання в ритмах сучасних стилів (хай-тек у амстердамській виставі Г. Ципіна й П. Ауді). Усі ці експерименти дозволяють зробити ще важливий **висновок** щодо зростання ваги у режисерських інтерпретаціях сценографічного тексту.

Залучення різних режисерсько-стильових моделей як засобу осучаснення класичного оперного репертуару – тенденція, яку яскраво ілюструють постановки, представлені на Зальцбурзькому фестивалі

опери Рамо, Моцарта, Генделя. Як наголошує М. Нестьєва, в них органічно співіснують режисерські прийоми театру різних епох та національних традицій: театру кабукі, карнавалу, цирку, барокові принципи «світотіні», оперні моделі *grand opera*, *opera buffa*, опера вестерн тощо [6]. Все це є наслідком зростання можливостей обміну інформацією й творчими дослідженнями різних оперно-театральних традицій, інноваційним досвідом окремих оперних режисерів, зростанням ваги міжнародних контактів.

Отже, сучасна науково-дослідницька практика вимагає як узагальнюючих теоретичних праць, так і нових досліджень, спрямованих на вивчення творчих внесків кожного окремого режисера-митця в проєкціях на ті художні процеси, які відбуваються зараз в музичному театрі та культурі.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Каплан Э. И. *Жизнь в музыкальном театре* / Каплан Э.И. – М.-Л. : Музыка, 1969. – 217 с.
2. Кузнецов Н. И., Мамонтов С. И., Шаляпин Ф. И. и Станиславский К. С. – реформаторы оперного искусства в России: опыт исследования. – М., 1997. – 90 с.
3. Марков П. А. *Режиссура В. И. Немировича-Данченко в музыкальном театре* / П. А. Марков. – М. : Искусство, 1960. – 112 с.
4. Мейерхольд В. Э. *Статьи, письма, речи, беседы : в двух частях. – Ч. 2.* – М. : Искусство, 1968. – 451 с.
5. Немирович-Данченко В. И. *В музыкальном театре* / В. И. Немирович-Данченко. – М. : Искусство, 1973. – 398 с.
6. Нестьєва М. И. *История оперного жанра развивается на его полюсах / Марина Нестьєва // Отражение музыкального театра : сб. статей и материалов к юбилею Л. Г. Данько : в 2-х кн. – Кн. 2. – Спб., 2001. – С. 188–197.*
7. Осипова В. О. *Християнсько-мистеріальний конценсум оперного мистецтва: генезис, еволюція, перспективи : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства 17.00.03* / В. О. Осипова / Одеська державна музична академія ім. А. В. Нежданової. – Одеса, 2003. – 16 с.
8. Покровский Б. *Сотворение оперного спектакля* / Б. Покровский. – М. : Детская литература, 1985. – 142 с.
9. Станішевський Ю. О. *Режиссура в сучасному українському музичному театрі.* – К. : Наукова думка, 1982. – 276 с.
10. Чуднова М. *Борис Покровский ставит классику.* – М. : Издательство ГИТИС, 2002. – 367 с.
11. Фельзеништейн В. О *музыкальном театре* / В. Фельзеништейн. – М. : Радуга, 1984. – 406 с.

СОЛОВ'ЯНЕНКО А. ОПЕРНА РЕЖИСУРА У СУЧАСНИХ НАУКОВИХ ДОСЛІДЖЕННЯХ. В статті розглядається проблемне поле наукових праць, присвячених вивченню особливостей цієї діяльності.

Ключові слова: оперна режисура, режисер, опера, сценічна дія.

СОЛОВЬЯНЕНКО А. ОПЕРНАЯ РЕЖИССУРА В СОВРЕМЕННЫХ НАУЧНЫХ ИССЛЕДОВАНИЯХ. В статье рассматривается проблемное поле научных работ, посвященных изучению особенностей этой деятельности.

Ключевые слова: оперная режиссура, режиссер, опера, сценическое действие.

SOLOVYANENKO A. OPERA DIRECTION IN MODERN RESEARCHES. The article studies the problematic field of scientific publications devoted to the study of this particular activity.

Keywords: opera direction, director, opera, libretto, score, scene.

УДК 792.028 : 929 Соленик

Ольга Калениченко

ЖАНР ВОДЕВИЛЯ В ТВОРЧЕСТВЕ К. Т. СОЛЕНИКА

Творческий диапазон К. Т. Соленика был, как отмечают рецензенты и театроведы, очень широким, однако особую популярность он приобрел, прежде всего, как водевильный актер.

Цель статьи – выявить своеобразие комического таланта К. Т. Соленика, ярко проявившееся в жанре водевиля.

Как известно, водевиль – «легкая комедийная пьеса с анекдотическим сюжетом, в которой диалог и драматическое действие, построенное на незамысловатой интриге, сочетаются с песнями-куплетами, музыкой, танцами» [1, с. 128]. Исследователи отмечают, что «в России водевиль появился в первые десятилетия XIX века под влиянием французского, разделившись на два типа: оригинальный *русский* водевиль, вложивший в национальную французскую форму русское содержание, и *переводной* водевиль, полностью сохранивший традиции и основные темы европейского жанра» [1, с. 129] (курсив мой. – О. К.).

«Да! Водевиль есть вещь, а прочее все гиль», – заявлял Грибоедовский Репетиллов. Он же раскрыл и распространенный «способ» писания водевилей в то время: