

ТЕАТРАЛЬНЕ МИСТЕЦТВО

УДК 792.54: 7.071.2 (477) «18»

О. М. ИЗВАРИНА

РЕЖИСЕРСЬКЕ МИСТЕЦТВО В УКРАЇНСЬКОМУ МУЗИЧНОМУ ТЕАТРІ ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ ХІХ СТОЛІТТЯ

У статті висвітлюється процес становлення режисури в українському музичному театрі другої половини ХІХ століття. Розглядається діяльність М. Старицького та М. Кропивницького як режисерів українського музично-драматичного театру та роль режисера в приватній оперній антрепризі того часу.

Ключові слова: режисерське мистецтво, український музично-драматичний театр.

Е. Н. ИЗВАРИНА

РЕЖИССЁРСКОЕ ИСКУССТВО В УКРАИНСКОМ МУЗЫКАЛЬНОМ ТЕАТРЕ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ ХІХ СТОЛЕТИЯ

В статье освещается процесс становления режиссуры в украинском музыкальном театре второй половины ХІХ столетия. Рассматривается деятельность М. Старицкого и М. Кропивницкого как режиссёров украинского музыкально-драматического театра и роль режиссёра в частной оперной антрепризе того времени.

Ключевые слова: режиссёрское искусство, украинский музыкально-драматический театр.

Е. N. IZVARINA

STAGE-MANAGEMENT ART IN UKRAINIAN MUSICAL THEATRE OF THE HALF PAST OF THE XIX CENTURY

There are considered process of forming stage-management in Ukrainian musical theatre of the half past of the ХІХ century. Examining activity by M. Starizky and M. Kropivnizky as stage-manager of Ukrainian musical-dramatic theatre and part stage-management in private Opera's enterprise of the half past of the ХІХ century.

Key words: stage-management art, Ukrainian musical-dramatic theatre.

Сьогодні української культури – складний період в її розвитку у новому історико-культурному вимірі. Національна культура відображає всі ускладнення зростання сучасного суспільства. Особливу роль в цьому процесі відіграє мистецтво, адже саме воно художньо висвітлює події сучасності. У ньому значне місце посідає видовище як найдоступніше для будь-якого прошарку населення. Видовищні види мистецтва завжди були популярними серед

глядацької аудиторії. Театр з давніх-давен виконував роль своєрідного «вікна у світ», ставав вихователем, організатором публіки, прищеплював естетичні почуття, формував естетичний смак, активно відбивав соціальні протиріччя свого часу.

Оперне мистецтво як вид театрального притаманними лише йому засобами розкриває сутність свого часу, його досягнення і втрати, прагнення і розчарування. Жоден з видів мистецтва не спроможний на такому емоційному рівні висвітлити історичні події та людські почуття, як це властиве оперному мистецтву, і не тому, що опера – це синтетичний вид мистецтва, який поєднує в собі багато інших видів, створюючи новий. Цей синтез мистецтв не означає їх поєднання на рівноправних началах: провідну роль в оперному спектаклі завжди відіграє музика. Опера – це насамперед синтез музичного і драматичного начал, з'єднання яких утворює сутність оперної вистави, яка міститься саме в органічному взаємопроникненні і в їхній відносній рівновазі. Проте сценічне життя оперного твору залежить не тільки від єдності музики і літературного лібрето. Значну роль у сценічній долі опери відіграє співацька й акторська майстерність, яка розкривається у створенні вокально-сценічного образу, а також вправність і тактовність диригента у музичному прочитанні партитури твору, вдумливість і винахідливість художника-сценографа, оригінальність думки і творча наснага оперного режисера.

Можливо тому оперне мистецтво завжди привертало до себе увагу не лише митців, які працюють в цій галузі, не лише прихильників-меломанів, але й тих, хто намагався з'ясувати, в чому ж таки полягає величезний вплив оперного мистецтва на людину, визначити, в чому полягає соціальна роль цього мистецтва, виявити позитивні риси та суперечливі моменти в існуванні оперного мистецтва.

Якщо взаємовплив музики і літературного лібрето розумівся як визначальне положення для опери як виду мистецтва, якщо співацька майстерність в оперному творі ніколи не заперечувалась і визнавалась як головна складова успіху оперного твору, а без провідної участі про виконання опери взагалі ніколи не йшлося, то роль режисера в оперній виставі була усвідомлена набагато пізніше. В ідеалі творці опери (композитор, лібретист) повинні укладати ансамбль однодумців з постановниками оперного твору (режисером, диригентом, сценографом) та виконавцями спектаклю (співаками-солістами, хором і оркестром). Проте шлях розвою українського оперного мистецтва доводить зовсім інше.

Питання оперної режисури висвітлювалося в працях К. Станіславського, А. Попова, М. Савіна, Т. Куришевої, Ю. Станішевського, Б. Покровського, М. Боголюбова, І. Вериківської та наукових роботах М. Черкашиної-Губаренко. Частково досліджуваний період розглядався у працях Ю. Станішевського та М. Боголюбова, а також А. Горбенка, Н. Лінник, М. Волкова, А. Солов'яненка, П. Чуприни, але всебічного аналізу проблеми оперної режисури названого періоду немає. В дослідженні цієї проблеми використані архівні матеріали з фондів Державного архіву Миколаївської області. Джерельною базою дослідження слугувала також періодична преса другої половини XIX століття, яка зберігається у фондах Інституту рукопису Національної бібліотеки України ім. В. Вернадського.

Актуальність статті полягає у висвітленні проблеми формування і розвитку української режисури в національному оперному театрі.

Мета статті – простежити формування режисерського мистецтва в українському оперному театрі другої половини XIX століття.

Беззаперечно, що саме оперна вистава є способом життя оперного твору, остаточною творцем якого стає режисер. Саме від його компетенції в галузях музичного мистецтва, сценографії, вокальної й акторської майстерності співаків, організації сценічної дії хору і солістів, створенні творчої атмосфери в період підготовки оперної вистави значною мірою залежить успіх спектаклю. Проте розуміння значущості ролі режисера прийшло не одразу: в Україні цей процес почав своє формування у другій половині XIX ст. і досяг вершини у 30-ті роки XX ст.

Перші режисерські рішення вистав знаходимо вже у І. Котляревського, Г. Квітки-Основ'яненка, В. Гоголя-Яновського. Однак це не були режисерські постановки в сучасному розумінні, адже про режисуру в той час ніхто і не дбав. Посада режисера з'явиться значно

пізніше, вона буде пов'язана з діяльністю українських аматорських музично-драматичних театрів другої половини ХХ ст.

Значну роль у розвитку українського оперного мистецтва зіграли дві події 70-х рр. ХІХ ст. – одержання М. Лисенком дозволів на постановку українських п'єс силами аматорів у приватних будинках (1872) і на постановку «Різдвяної ночі» у Міському театрі також артистами-аматорами (1874). Саме 1872 року у Києві утворився аматорський гурток, який згодом одержав назву Першого музично-драматичного гуртка м. Києва. На чолі гуртка стояли М. Лисенко та М. Старицький. Гурток проіснував до 1882 року. Спектаклі ставили в салоні сестер М. і С. Ліндфорс, а з 1874-1875 рр. – у Міському театрі та Китайській залі Київської біржі на Подолі. Прилюдні вистави гуртка були припинені у 1876 р. у зв'язку з дією Емського указу, але вистави у приватних будинках тривали й надалі.

На час появи «Різдвяної ночі» у Києві не існувало національних українських оперних кадрів й українського оперного репертуару. Виступала російська оперна трупа (з 1867 р.), проте до 1874 р. не відбулося жодної української оперної вистави. Вистава «Різдвяної ночі» мала благодійний характер: кошти від спектаклю пішли на користь голодуючих Самарської губернії. Високий виконавський рівень вразив сучасників, адже серед артистів лише двоє були музикантами-фахівцями: співак С. Габель (виконавець партії Пацюка, єдиний професійний співак, в майбутньому – професор Петербурзької консерваторії) і диригент Міського театру І. Альтані.

Отже, у 1874 р. режисером постановки оперети «Різдвяна ніч» М. Лисенка виступив М. Старицький, який представив дію вистави в етнографічному оформленні. З метою більшої достовірності в спектаклі використали спеціально запозичені з колекції українських старожитностей В. Тарновського предмети хатнього вжитку та запорізького вбрання. Диригував виставою І. Альтані. В спектаклі брали участь співаки-аматори і хор із 50 осіб. Постановка відзначалася витонченим виконавським ансамблем (з виконавцями особисто працював автор – композитор М. Лисенко). Таким чином, М. Старицький у своїй особі поєднав і лібретиста, і режисера-постановника. Він був гарним музикантом, грав на фортепіано і співав, чудово розумів музичне мистецтво. Поєднання таких фахових здібностей в особі режисера могло лише сприяти успіху тих численних вистав, які згодом йшли під його керуванням.

Прем'єра «Різдвяної ночі» перетворилася на справжнє свято української культури. Невідомий рецензент, підкреслюючи неординарний успіх вистави, відзначав, що вона викликала у глядачів «величезне захоплення і надзвичайне піднесення» [2].

Наступного, 1875 року, заявив про себе як режисер-постановник музично-драматичних вистав М. Кропивницький: під його керуванням відбулася вистава музичної картини П. Ніщинського «Вечорниці» силами аматорів Єлисаветграда. У цьому творі М. Кропивницький вдало відтворив не тільки етнографічний елемент, а й характерні риси українського народу завдяки продуманим мізансценам і визначенню місця кожного учасника вистави в сценічному просторі.

Уже ці вистави виявили ті основні принципи режисури, які стануть притаманними українському музично-драматичному театру: зацікавленість етнографічним елементом, увага до достовірності картин народного побуту, захоплення пісенним фольклором, злагоджений ансамбль виконавців. На початку 80-х років М. Старицький та М. Кропивницький завзято візьмуться за створення національного музично-драматичного театру, в якому звучатимуть не тільки музичні драми зі співами, «малоросійські опери», а й твори українського оперного мистецтва. Окрасою репертуару аматорських труп цих митців на довгі роки стануть «Наталка Полтавка», «Запорожець за Дунаєм», а також оперета «Чорноморці» й опера «Утоплена» М. Лисенка.

З набуттям постановочного досвіду М. Старицький та М. Кропивницький зосередилися на вихованні у своїх трупах універсальних виконавців, які б успішно виступали і в драмі, і в опереті, і в опері, а також добре знали на танцювальному і пісенному фольклорі. Результатом стало виникнення в Україні музично-драматичного театру, який одержав назву «Театру корифеїв». Трупі М. Старицького періоду 80-х років ХІХ ст. підкорялися складні оперні твори,

проте розширення репертуару ставало справою складною з-за постійних цензурних заборон, зокрема, не дозволялися постановки західноєвропейських опер в перекладі українською мовою.

На цей час в Україні діяли трупи М. Садовського, О. Суслова (учня М. Кропивницького), О. Суходольського, М. Васильєва-Святошенка й інших. Поступово проникало українське музично-драматичне мистецтво й за кордон: 1893 року трупа Г. Деркача показала в Парижі вистави «Наталка Полтавка» та «Назар Стодоля» з «Вечорницями». Постановки пройшли з величезним успіхом (деякі номери прийшлося повторювати на «біс»).

Ці видатні митці – М. Старицький і М. Кропивницький – представили хоча й схожі, але й відмінні моделі режисури музичних вистав. Кожен з них мав свої уподобання: в репертуарі трупи М. Старицького переважали музично-драматичні постановки, у М. Кропивницького – драматичні вистави. Проте їх поєднувала загальна мета – створення бездоганного акторського ансамблю виконавців. М. Старицький ішов шляхом створення переконливої сценічної атмосфери, в якій би грані акторського таланту засяяли як діамант у коштовній оправі. Звідси така підкреслена увага до декораційного оформлення, костюмів, реквізиту тощо.

М. Кропивницький, сам актор-корифей серед корифеїв, насамперед спирався на майстерність актора-виконавця, працюючи над розкриттям акторської індивідуальності, психологічною розробкою образів, постійно підкреслюючи провідне значення актора в спектаклі. Йому належить першість сценічного прочитання опери М. Аркаса «Катерина». Ця постановка здійснювалася при безпосередній участі композитора через активне листування між ним і постановником.

Опера «Катерина» була створена 1889 р. за поемою Т. Шевченка. Клавір виданий 1897 р. власним коштом автора. Прем'єра опери відбулася 1899 р. у Москві українською музично-драматичною трупю М. Кропивницького з оркеструванням Ф. Воячека та І. Прибіка. М. Аркас був композитором-аматором, отже звернувся за допомогою до фахового музиканта І. Прибіка, який й оркестрував оперу для малого симфонічного оркестру за друкованим клавіром.

Працюючи над лібрето опери, автор додав нові грані до її сюжету: ввів нові персонажі, які виразно представляли народні характери. Протягом п'яти років композитор не міг отримати дозвіл на друкування рукопису опери. Нарешті у 1897 р. такий дозвіл був отриманий. Опера «Катерина» вперше була виконана на Батьківщині митця – у Миколаєві, хоча представлена вона була лише у фрагментах. Повноцінна прем'єра відбулася в Москві 12 лютого 1899 р. у постановці спектаклю трупю М. Кропивницького в музичній редакції І. Молчанова. На афіші вперше називалося ім'я режисера вистави М. Кропивницького, що на той час було явищем неординарним. У чудовому ансамблі акторів яскраво вирізнялися О. Ратмирова (Катерина), М. Кропивницький (Батько), Д. Шевченко-Гамалій (Мати), В. Розсудов-Кулябко (Іван). Виправданим режисерським прийомом було введення «живих картин» під час сну головної героїні та у фіналі при зустрічі Івана з малим сином-жебракком (остання відповідала задуму композитора). Навіть танцювальні номери ставали коментаторами подій. Так, «Козак» з першої дії начебто жартома «підказує» подальший розвиток подій через рухи танцюристів: «...один парубок бокаса підтанцює до дівчини, але другий в мент його відкида і хапа ту дівчину і йде з нею в кружала...» [1, с. 13].

Вперше в Україні «Катерина» була поставлена в Києві лише 1899 р. Сам автор побачив свій твір на сцені аж 14 березня 1900 року під час гастролей трупи М. Кропивницького у Миколаєві.

Необхідно зазначити, що в названий період музичний театр в Україні був представлений не лише аматорськими музично-драматичними трупами, а й приватними оперними антрепризами, які постійно гастролювали у Києві, Харкові, Одесі. Російський оперний театр (перший в провінції й третій в Російській імперії) з'являється у Києві 1867 року

як театр приватної антрепризи. В цих антрепризах утвердився власний погляд і специфічне ставлення до праці режисера, докорінно відмінне від ролі режисера в аматорській муздрамі. Головною особою був диригент, який не лише проводив репетиції з оркестром та співаками, а й відповідав за постановку опери. Він виконував оркестровку клавирів, переоркестровку складних для певного складу оркестру окремих фрагментів опери, пристосовував музичний матеріал опер до вокальних можливостей солістів антрепризи, нарешті, він мав цілу бібліотеку оперних партитур, які могла виконувати антреприза «середньої руки». Диригент в разі потреби міг і сам «скомпонувати» таку-сяку оперу для «мистецьких сил» певної антрепризи. Така ситуація була здебільшого правилом, ніж винятком.

Практика приватних антреприз ґрунтувалась на посередньому рівні загального виконання музичного твору і на залученні до вистави так званих «гастролерів» або оперних «зірок», які й «витягували» навіть безнадійні вистави. Завдання ж оперного режисера в антрепризі мало зовсім інший характер, ніж в аматорському музично-драматичному театрі. В антрепризі він був буквально «за все», крім реально творчої режисерської праці. У його функції входило виконання наказів диригента, оформлення сцени, робота костюмера, «розвод» співаків по сцені з метою кращого звучання голосів та бачення артистами диригентської палички, щоб вчасно вступити з оркестром, вхід і вихід хору тощо. І це ще не всі обов'язки «театрального трударя» [3, с. 468]. Оперний режисер мав тримати в пам'яті силу силенну опер, які періодично поновлювалися (деякі режисери пам'ятали до 40 оперних творів і могли замінити диригента), диригував ансамблями та хорами за лаштунками сцени, керував монтажними роботами на сцені, розробляв і друкував афіші, укладав плани репетицій, уроків для хористів, виконував канцелярську та бухгалтерську роботу.

Постановка десятків оперних вистав за театральний сезон не давала часу навіть на опрацювання оперних партій солістами, все робилося нашвидкуруч, тексти партій їм підказував суфлер, а мелодії арій – диригент (навіть С. Рахманінову, стоячи за диригентським пультом на прем'єрі своєї опери «Алеко», довелося наспівувати партії виконавцям). Ні про якість виконавського ансамблю чи втілення режисерського задуму в таких умовах навіть і не йшлося. На афішах приватних антреприз значилися не тільки імена видатних гастролерів чи театральних диригентів, а й навіть суфлерів та машиністів сцени, але не режисера. Значна кількість перелічених обов'язків не мала нічого спільного з режисерськими завданнями і гальмувала формування професії оперного режисера в українському музичному театрі. Єдиним живильним поштовхом залишалася діяльність режисера в українському аматорському музично-драматичному театрі, і саме вона заклала підвалини майбутньої національної оперної режисури.

Таким чином, становлення української музичної режисури тісно пов'язане з творчою діяльністю М. Старицького та М. Кропивницького, які вперше в Україні окреслили завдання праці режисера музичного театру, показали необхідність цієї театральної професії, її виняткову роль у створенні музичної вистави та подальшому сценічному житті твору. Оскільки опера – мистецтво видовищне, глядач йде не лише слухати її, а й дивитися, і саме режисер виявляє в сценічних образах ідейну концепцію її музичної драматургії, тільки завдяки режисерові досягається поєднання усіх складових музично-сценічної виразності в оперному творі.

ЛІТЕРАТУРА

1. Державний архів Миколаївської області. – Ф. 468. Аркас М. Лист М. Кропивницького до М. Аркаса від 21 лютого 1899 р., оп.1, од. зб. 8. – Арк.13.
2. Новая малороссийская опера [Заметки] // Киевлянин. – 1874. – 9 февраля.
3. Пазовский А.М. Записки дирижёра / А. М. Пазовский. – М.: Музыка, 1966. – 498 с.