

ХАРКІВСЬКИЙ ОПЕРНИЙ ТЕАТР: ЛАБОРАТОРІЯ РЕЖИСЕРСЬКОЇ МАЙСТЕРНОСТІ

Розглядаються етапи становлення режисерського досвіду на харківській сцені.

Ключові слова: *режисерська майстерність, Харківський оперний театр.*

Рассматриваются этапы становления режиссерского опыта на харьковской сцене.

Ключевые слова: *режиссерское мастерство, Харьковский оперный театр.*

The article studies stages of becoming director experienced Kharkiv on stage.

Key words: *director skills, Kharkiv Opera Theater.*

Театр як невід'ємна частина культури завжди посідав провідне місце в духовному житті суспільства. На Харківщині він відіграв особливу роль. Розглянути, як саме відбувався цей процес, — мета й завдання статті. Розвиток театрального мистецтва на Слобожанщині зумовили досягнення шкільної драматургії, якій відведено вважливе місце в українських навчальних закладах. Її початок — творчість викладачів та студентів Києво-Могилянської колегії, а згодом — аналогічних освітніх установ Лівобережжя та Слобожанщини. Харківський колегіум — незмінний учасник ярмаркових та аматорських вистав, його традиції успадкував університет, який став осередком театрального життя в цьому регіоні (1805 р.). Із 1773 р. в колегіумі функціонували класи вокальної та інструментальної музики, учнів яких зобов'язували брати участь у драматичних виставах. Там готували також співаків для Петербурзької придворної капели. За її прикладом діяли суспільні художні школи при приватних кріпацьких оркестрах та театрах Слобожанщини, серед яких найвідомішими були Олексіївська та Борисівська, що належали графам Шереметьєвим. У них опанування театрального мистецтва й балету було обов'язковим.

Аналогічну практику підтримують і в Харківському університеті, де хореографію викладає І. Штейн (1812–1816 рр.), режисер і балетмейстер кріпацького театру А. Іллінського. Пов'язати свою творчу долю з цим містом його спонукали умови: наявність першого стаціонарного театру, відповідних курсів, хоча й аматорських, проте згодних працювати безплатно, підтримка місцевою владою захоплення громади. Вистави наприкінці XVIII ст. відбувалися двічі на тиждень з актуальним на той час репертуаром — п'єсами Д. Фонвізіна, Л. Княжніна та ін. Активну участь

у розбудові театральної справи брало й слобожанське панство, з ініціативи якого в 1812 р. почав працювати Харківський професійний театр. Один із його засновників — Г. Квітка-Основ'яненко, автор сатиричних комедій на українську тему. Саме з цього театру розпочалася антрепренерська діяльність І. Штейна в 1817 р. До своєї трупи він запросив молодого М. Щепкіна, який заклав основи нової акторської гри, що зумовило згодом формування школи сценічного реалізму.

Антреприза Штейна стала школою для багатьох відомих російських та українських акторів, котрі розвивали її традиції в інших українських містах. Трупа Харківського вільного театру мала великий успіх серед публіки, а тому багато мандрувала. У репертуарі, крім західноєвропейських драматичних творів (Шекспіра, Мольєра, Шиллера), значну частину складали твори українських авторів (І. Котляревського, Г. Квітки-Основ'яненка) та модних російських, зокрема О. Шаковського, керівника театрального журналу «Драматичний вісник» та покровителя сучасного акторства, засновника російського дворянського водевілю. Тогочасна практика не передбачала розподілу акторів трупи за жанром п'єси. Багато з них були виконавцями вокальних партій та танцюристами, реалізуючи ці навички залежно від сюжету. На відміну від столичних театрів, у провінційних працювали переважно актори-аматори, що позитивно позначилося на зміні форм сценічної виразності: замість «гри»-ролі — реальна побутова поведінка, відповідна до акторського темпераменту й таланту, його здатності помічати деталі й узагальнювати їх в образах героя. Типовість та життєвість — у такому поєднанні авторський задум утілювався на сцені.

Режисерські підходи Штейна підтримувалися його трупою, і багато з тих, хто належали до неї, продовжували працювати за цією стратегією в подальшій антрепренерській діяльності. Це Л. Млотковський, К. Зеленський, М. Рибаків, К. Соленик, Є. Мовчанов та ін.

Популярність вистав, у яких стверджувалися принципи театрального реалізму, змусила Штейна розділити трупу на три частини, одна з яких протягом 1825–1836 рр. постійно працювала в Харкові.

У 1933 р. її очолив актор Л. Млотковський, котрий збудував для неї спеціальне приміщення та відкрив для молодого поповнення свою театральну школу (1843 р.), здійснивши спробу втілити в життя проголошену Щепкіним необхідність системної та безперервної підготовки акторів до роботи на сцені. П'єси й «народні опери» І. Котляревського та Г. Квітки-Основ'яненка потребували акторської рухливості, здатності легко вступати в діалоги на сцені та з публікою, правдивості та безпосередності, також їх постановка

потребувала детальної розробки ролей, міміки, жестів, інтонації, а також використання елементів побутового реалізму в оформленні вистави, характерності сценічної дії та костюмів.

40–60-і рр. ХХ ст. — період, який в українській історії дістав назву національного відродження, й водночас цензури українодумських настроїв у суспільстві. Це період заборони церкви та посилення контролю над проявами духовності, переслідувань за політичними переконаннями й активної боротьби за збереження автономії національно-культурного життя, посилення політики русифікації в системі освіти та видавництва.

Усе це створило несприятливі умови для розвитку українського музично-драматичного театру. Більшість труп, створених послідовниками Штейна, гастролювали в східних та південних українських містах сучасної Дніпропетровщини, Одещини, Херсонщини, Миколаївщини з репертуаром, що складався переважно з драматичних творів.

У самому Харкові панують ті ж самі смаки, що й у Російській імперії — захоплення італійською оперою: віртуозною школою Дж. Росані та патетикою й драматизмом опер Белліні та Верді. На ситуацію також впливала загальна тенденція розвитку оперного мистецтва: переміщення центру російської музики з Петербурга до Москви, де напрацьовується постановочно-виконавський досвід інтерпретації творів М. Глінки, О. Верстовського в конкуренції і взаємодії з італійськими та німецькими трупами.

Усе це підготувало підґрунтя для нового етапу розвитку музично-театральної практики в Харкові. У 70–80-ті рр. оперний репертуар у місті поповнився творами російських композиторів. Стримувала цей процес відсутність постійного пристосованого для таких вистав приміщення. Для своїх виступів оперні трупи орендують різні зали, тому тільки наприкінці 80-х вони набули постійного характеру.

Значну роль у цьому процесі відіграв П. Медведєв — актор, педагог, режисер. Разом з драматичною він утримував також оперну трупу, гастролюючи з ними по різних містах Російської імперії.

Медведєву подобалася російська опера й у репертуарі обов'язково зберігав твори М. Глінки, О. Верставського, О. Даргомижського, на яких, працюючи в антрепризі колишнього співака Великого театру О. Бантишева, був вихований. Один з оперних сезонів під його керівництвом відбувся в Харкові й розпочався виставою опери М. Глінки «Життя за царя» (1874). Трупа складалася переважно з випускників Московської та Петербурзької консерваторій, мала чудовий хор і декорації. У 1880 р. Медведєв переїхав до Харкова, де організував постійну театральну трупу, яка розширила свій репертуар творами М. Лисенка: у 1883 та

1885 рр. уперше на харківській сцені зазвучали опери «Різдвяна ніч» та «Утоплена».

Велику увагу Медведєв приділяв диригентам. Серед них вихованець празької консерваторії І. Авранек — концертмейстер і хормейстер у театрах Харкова (1881). Акцент на розвиткові в акторів драматичного таланту на зразках російського сценічного реалізму дозволяв Медведєву досягати високого рівня сценічної майстерності, режисерської цілісності вистави й уособлювати виокремленням ключових образів-носіїв її ідейно-художній зміст.

Актор-співак та його індивідуальність використовувалися в них як провідний засіб художньої виразності музично-драматичних творів. Саме тому запам'ятала харківська публіка яскраві виступи О. Кадміної, яка вступила до трупи Медведєва в 1850 р. Вона привнесла в оперний театр стихію справжньої драми й швидко стала улюбленицею студентства та інтелігенції. У пам'ять про неї (Кадміна трагічно загинула в 1881 р.) харків'яни зібрали гроші, щоб запровадити стипендію її імені в Московській консерваторії.

У 90-ті рр. харківська опера мала репутацію першокласної, що спонукало молодого М. Боголюбова прийняти пропозицію там працювати. З його спогадів відомо: що посаду головного режисера обіймав П. Дунаєвський, переконаний «коміст», котрий здійснював постановки за сценаріями театрів, для яких вони були традиційними: московського, петербурзького, — та режисерськими книгами німецьких, клавірами «Ла Скала» і «Гранд-Опера».

Боголюбов відзначає високий виконавський рівень трупи. Це — М. Зебріх, колоратурне сопрано, блискуча виконавиця партій у «Севільському цирульнику» та «Лючі ді Ламмермур», але середня актриса; італійська співачка Д. Беллінчіоні — Віолетта і Кармен, вихованка Е. Дузе; французький співак, визнаний у Європі як «король баритонів», Т. Девоїот; випускник Московської консерваторії О. Антоновський; виконавець басових партій у російських операх італійський тенор Димитреско — партія Лоенгріна; В. Гаганіко, бас і виконавець партій у українських та російських операх.

Оперний репертуар складався не тільки з творів західноєвропейських композиторів, переважно італійців, але й російських. Саме тут розпочали свою виконавську кар'єру: І. Єршов після стажування в італійських театрах (сезон 1894–1895 рр.) — співак драматичного таланту та майстер вокально-сценічної виразності з умінням музично розповідати; Н. Забела-Врубель, вихованка М. Лисенка, найяскравіша виконавиця провідних партій в операх М. Римського-Корсакова; диригент В. Сук, якого П. Чайковський відзначив за яскравий капельмейстерський талант. На

харківській сцені демонстрували свою майстерність артисти світового класу — Ф. Шаляпін, Л. Собінов, М. Батгістіні, Т. Руффо, а цілі оперні трупи — вітчизняні та зарубіжні. Тут диригували П. Чайковський, М. Іпполітов-Іванов, О. Аренський, О. Спендіаров.

Згідно з тогочасними правилами, оперні трупи за своїм складом постійно оновлювалися та в пошуках заробітку гастролювали, що позитивно впливало на розвиток професійної майстерності, збагачення сценічного досвіду. Різноманіття оперно-сценічних практики та виникнення інноваційних постановочних форм сприяли посиленню супротиву щодо традиційних для російських оперних труп принципів режисури. На українських територіях такими зразками були експерименти труп М. Кропивницького й М. Старицького, які виховували першокласних синтетичних акторів та демонстрували можливості театру «малювати живими людьми» правду життя. У 1900-і рр. XX ст. більшість з них працюють і на харківській сцені. Але консерватизм оперної антрепризи, який панував у цей період, не створював сприятливих умов для опанування нових постановочних підходів. Тому акторська генерація, сформована театром корифеїв, не затримувалася в трупі. Прагнення до нового — провідна тенденція цього періоду. Як пригадує А. Наговський, бажання нових музичних вражень та різних форм практичної діяльності, можливості збагатити себе й професійно розширити досвід спрямовували до «зміни міст». Театр Зиміна, Харків, Одеса, Київ — географія перебування його як диригента в різних театральних трупах з 1910 по 1916 рр. Особливо приваблювала гра акторів, здатних до синтезу музики й сцени, та режисерів, які використовували все це для того, щоб оперна вистава сприймалася музикою в дії.

Проте в цілому загальна картина залишається незмінною — переважають традиційна настанова: режисер — особа, що скеровує реалізацію рекомендацій, визначає диригентів та виконавців провідних партій в оперній виставі. Перед першою світовою війною художньо-професійний рівень Харківського оперного театру помітно знизився. Як відзначала критика, це — загальна тенденція в розвитку оперної культури Російської імперії, навіть для імператорських театрів. Режисура в них орієнтувалася на забезпечення виступів гастролуючих зірок та їхньої репертуар.

Різноманітність виконавських практик зосереджувалася на можливостях акторської гри в оперних творах та варіативності підходів до неї. Вони також демонстрували набутий на різних сценах, європейських і вітчизняних, досвід сценічного втілення музичного образу.

Запам'яталися виступи в Харківській опері (1915–1917 рр.) І. Алчевського, співака-земляка зі світовою славою. Найкращі

свої партії він готував під керівництвом видатних оперних диригентів: Е. Направника, головного капелмейстера Маріїнського театру, В. Сука, головного капелмейстера Великого театру, Ф. Блуменремза, М. Малько. Сучасники згадують його як вдумливого актора, який уміло передавав усі нюанси кожної ролі й водночас намагався не руйнувати злагодженості ансамблю інших учасників оперної вистави. З цією метою Алчевський завжди вимагав додаткових мізансценних та оркестрових репетицій, радився з партнерами щодо можливих інновацій, які б могли зруйнувати постановочні канони та штампи. Особливу увагу він приділяв співпраці з режисером, яку сприймав як форму співдружності. Харківський музичний критик О. Омбелев пригадує одну з таких робіт — оперу «Аїда» (1916), яку співак готував разом з Боголюбовим. Для слухачів вона впродовж тривалого часу була улюбленою завдяки єдності всіх елементів вистави та їх підпорядкованості ідейно-образному змісту, закладеному в композиторському творі.

Особливо добре Алчевському вдалася жестова пластика під єгипетські фрески, якою він доповнював інтонаційний портрет свого Рамзеса.

Війна 1914 р. викликала збільшення кількості опереткових антреприз та музично-драматичних труп «горілчано-гопачного» типу, які складали серйозну конкуренцію традиційним оперним трупам із серйозним репертуаром, насамперед конкуренцію матеріальну.

Загальний потяг до розваг як реакція на суспільне відчуття катастрофи, що насувається, змушував власників театральних приміщень зважати на це. Тому в 1917 р. виникла ідея будівництва в Харкові нового просторішого приміщення міського театру з комплексом прибуткових об'єктів: рестораном та кав'ярнею з більярдною. Револуція не дозволила реалізувати цей задум.

У післяреволюційний період у Харкові припинила свою діяльність приватна антреприза (1920), а на її основі створено Російський оперний театр. Незважаючи на національні орієнтири, переважна більшість вистав відбувалася російською мовою. Щоб перейти на українську, потрібні були професійні перекладачі, котрі б знали специфіку оперних текстів. Першою виставою, що розпочала цей процес, стала опера М. Лисенка «Тарас Бульба», для постановки якої дирекція запросила М. Боголюбова. У своїх спогадах він оцінив оперну трупу як високопрофесійну, у складі якої були: М. Литвиненко-Вольгемут — вихованка театру М. Садовського з досвідом роботи в Музичному театрі Петербурга, Київському театрі опери та музичної драми, яскрава виконавиця головних партій в українських операх; М. Баратова — солістка Київської опери; В. Чужова — випускниця Київської консерваторії; М. Рейзен — Харківська консерваторія; П. Цесевич — соліст

Великого театру та опери Зиміна, Київського та Одеського оперних театрів; молоді І. Паторжинський та М. Стефанович — у майбутньому оперний режисер та ін.

Боголюбов відзначав високий рівень хорового й оркестрового колективів під керівництвом Л. Штейнберга, диригента Великого театру та Київського оперного театру. Режисерський задум передбачав необхідність досягнення цілісності вистави на основі визначеної партитурою Лисенка кульмінаційної мізансцени фіналу. Експериментуючи, Боголюбов використовує як додатковий виразний засіб текст М. Гоголя, що рекламувався співаком-виконавцем головної ролі. Таке поєднання мало великий успіх, посиливши патетику національного моменту. Велику увагу режисер приділив оркестровці, яку здійснив Штейнберг, що приховало слабкі моменти лібрето.

Заважали продовжити роботу, як наголошує Боголюбов, і захоплення театральних художників сценічним конструктивізмом. З цією проблемою режисер зіткнувся під час своєї другої постановки в Харківському театрі — опери М. Мусоргського «Сорочинський ярмарок». Її оформлював А. Петрицький, який намагався представити сцену як самостійний об'єкт, що складався з елементів із символічним навантаженням (міст і напис — ріка, штори та жмут соломи — корчма тощо). Така доцільність та економічність використаних засобів не відповідали реалістичним намаганням режисера відтворити задум композитора відповідно до картин українського побуту. Його спогади дозволяють дійти висновку, що такі захоплення виявляли не тільки художники, але й молоді режисери: М. Марчій, який разом з М. Хвостовим здійснили в дусі конструктивізму постановку опери Вольфа Феррарі «Намисто мадонни». Продовженням експериментів стала діяльність театру «Березіль», яка опосередковано впливала на пошук нових виразних режисерських прийомів і засобів, а саме: використання музики як засобу відтворення драматичної дії, самостійного персонажа — інтерпретатора сценічних утілень ідейних концептів, закладених у первинний музичний текст.

У 20-ті рр. ХХ ст. на процес становлення нової парадигми оперної режисури активно впливали дискусії навколо створення нової концепції театру, альтернативної принципам театру корифеїв. Необхідність соціалізації форми в дусі пролетарського реалізму бачиться як шлях боротьби із «національною обмеженістю» та «провінціоналізмом» (М. Хвильовий). З іншого боку, «українськість» тлумачилась як форма, що тільки опосередковано повинна «вказувати» на генетичне «походження». Головне — її осучаснене тлумачення з точки зору світоглядних пріоритетів нової пролетарської культури та прогресивного західноєвропейського культурного досвіду. Усе це призводило до неузгодженості

музично-сценічних компонентів, які належать до різних театральних напрямів. Домінувала настанова на «перебудову» оперного тексту відповідно до режисерського бачення. Прихильники мхатівської школи намагалися таким чином досягти «життєвої правди». Її тлумачили іноді як наближення до потреб нової слухацької аудиторії через «українізацію» російської опери (постановка В. Манзія «Казки про царя Салтана» в лубковому стилі, В. Боброва «Князя Ігоря», оформленої деталями українського старовинного побуту).

Строкатість оперно-режисерських рішень, які виникали під впливом сценічних експериментів у драматичному театрі, а також створення в 1926 р. Об'єднання державних оперних театрів під керівництвом Й. Лапицького, діяльність якого спрямовувалася на обмін новим постановочним досвідом та його поширенням, позитивно вплинуло на розвиток власних практик на сцені Харківського оперного театру. Серед талановитої молоді: В. Д. Манзій, співак, котрий розпочав тут свій режисерський шлях, а згодом продовжив його на інших провідних українських сценах, актор та драматичний режисер, сформувався на репертуарі дореволюційних українських театрів; С. І. Каргальський запам'ятовується постановкою в 1927 р. «Тараса Бульби», де винахідливо використав і поєднав ритмізовану пантоміму та сучасну театральну техніку.

Наприкінці 20-х рр. у Харківському театрі працював М. М. Фореггер, режисер і балетмейстер з досвідом театрального художника та педагога, набутих під час тривалої роботи в різних російських оперних театрах.

Нові проєкції в ці пошуки внесла нова українська опера, яка в 30-і рр. ХХ ст. посіла провідне місце в оперному репертуарі Харківського театру. Змагальна складова в них стала підґрунтям для формування тих тенденцій, що визначили розвиток української радянської оперної режисури «соцреалізму».

Список літератури

1. Боголюбов Н. Н. Шестьдесят лет в оперном театре: Воспоминания режиссера / Н. Н. Боголюбов. — М. : ВТО, 1967. — 301 с.
2. Гозенпу А. Русский оперный театр XIX века (1836–1856) / А. Гозенпур. — Л. : Музыка, 1969. — 462 с.
3. Гозенпур А. Русский оперный театр XIX века (1873–1889) / А. Гозенпур. — Л. : Музыка, 1973. — 326 с.
4. Нариси з історії театрального мистецтва України ХХ століття. — К. : Інтертехнологія, 2006. — С. 11–351.
5. Станішевський Ю. Оперний театр Радянської України / Ю. Станішевський. — К. : Музична Україна, 1988. — С. 9.

Надійшла до редколегії 15.03.2012 р.