

НАЦІОНАЛЬНА АКАДЕМІЯ НАУК УКРАЇНИ  
ІНСТИТУТ МИСТЕЦТВОЗНАВСТВА,  
ФОЛЬКЛОРИСТИКИ  
ТА ЕТНОЛОГІЇ імені М. Т. РИЛЬСЬКОГО

На правах рукопису

ТУЛЯНЦЕВ АНДРІЙ АНАТОЛІЙОВИЧ  
УДК-792.03

ТВОРЧИЙ ШЛЯХ  
ДНІПРОПЕТРОВСЬКОГО РОБІТНИЧОГО ОПЕРНОГО  
ТЕАТРУ  
І ПРОБЛЕМИ СТАНОВЛЕННЯ УКРАЇНСЬКОГО  
ОПЕРНО-БАЛЕТНОГО МИСТЕЦТВА (1920-1940)

Спеціальність 17.00.02 — театральне мистецтво

АВТОРЕФЕРАТ  
дисертації на здобуття наукового ступеня кандидата  
мистецтвознавства

Київ — 2000



00761744 (Т)

192

Дисертацією є рукопис.

Робота виконана в Інституті мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського Національної Академії Наук України (відділ театрознавства).

Науковий керівник: доктор мистецтвознавства, професор, заслужений діяч мистецтв України Станішевський Юрій Олександрович — завідувач відділу театрознавства Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України.

Офіційні опоненти: доктор мистецтвознавства, професор Загайкевич Марія Петрівна — провідний науковий співробітник відділу музикознавства Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України;

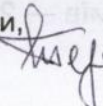
кандидат мистецтвознавства, доцент Болгарська Тетяна Дмитрівна — доцент кафедри театрознавства Київського інституту театрального мистецтва ім. І. К. Карпенка-Карого.

Провідна установа: Харківська державна Академія культури (кафедра мистецтвознавства)

Захист відбудеться "16" травня 2000 р. о 12 годині на засіданні Спеціалізованої вченої ради К 26.227.02 по захисту дисертацій в Інституті мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України за адресою: 01001, Київ-1, вул. Грушевського, 4.

З дисертацією можна ознайомитись у бібліотеці Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України.

Автореферат розісланий "14" квітня 2000 р.

Вчений секретар Спеціалізованої вченої ради, доктор мистецтвознавства  А. К. Терещенко

Історія становлення української музично-сценічної культури ґрунтується, насамперед, на дослідженні своєрідних історичних шляхів розвитку музичних театрів України, серед яких оперно - балетні колективи посідають особливо значне місце. Поряд із столичними театрами, зокрема Національною оперою України, на всіх історичних етапах формування національної оперно-балетної культури значну роль у її розвитку відігравали обласні музично-театральні колективи, серед яких один з найстаріших оперних театрів України - Дніпропетровський, історичний шлях якого розпочався близько семи десятиріч тому. Дисертація є дослідженням проблем становлення та формування цього оперно-балетного колективу як складової та невід'ємної частини української музично-театральної культури, провідні організаційно-творчі тенденції якої своєрідно віддзеркалилися в складному багатогранному мистецькому житті дніпропетровського театру.

Дисертант обирає театрознавчий аспект вивчення творчої діяльності означеного театру, зосереджуючи увагу, насамперед, на проблемах опери та балету як явищ сценічного мистецтва, особливу увагу приділяючи аналізу питань становлення української музичної режисури та балетмейстерської творчості, а також формуванню своєрідних рис оперного та балетного виконавства. Адже саме в Дніпропетровську в 30-і роки плідно й активно працювали визначні музичні режисери, балетмейстери-постановники, оперні актори і танцюристи, які згодом стали окрасою не лише київської, столичної сцени, але й московського Великого театру. Саме тут на повну силу розкрилася режисерська особистість визнаного майстра українського оперного театру Михайла Стефановича і реформатора національної хореографії Павла Вірського.

Вихованці дніпропетровського колективу збагатили оперні та балетні трупі Києва, Москви, Мінська, Харкова, Львова, Одеси, а вистави цього театру мали принципове значення для розвитку українського оперно-балетного мистецтва, для збагачення та розширення його жанрово-тематичної та виражально - стильової палітри. Дніпропетровський робітничий оперний театр /ДРОТ/ був своєрідною «кузницею» мистецьких кадрів музичного театру 30-х років, у формуванні його творчого обличчя значну роль відігнали такі визначні реформатори оперної та балетної сцени, як музичний режисер Й. Лапицький та балетмейстер Ф. Лопухов, що очолювали провідні музичні театри Москви

та Санкт-Петербурга. Тут викристалізувалися нові форми і сценічні рішення, які розширили мистецькі обрії й саму естетику оперних та балетних вистав, відкриваючи незнані шляхи розвитку української оперно-режисерської та балетмейстерської творчості.

АКТУАЛЬНІСТЬ ТЕМИ ДОСЛІДЖЕННЯ полягає в необхідності розробки історичних проблем становлення і розвитку українського музичного театру в контексті формування європейської та світової оперно-балетної культури як явища сценічного мистецтва. Одним з принципово важливих і мало досліджених аспектів музично-сценічної культури є вивчення діяльності конкретних театральних колективів. Адже кожний театральний колектив, формуючись та утверджуючи індивідуальне творче обличчя, вносив свої мистецькі пошуки в загальний процес становлення всієї оперно-балетної культури України. Переборюючи численні труднощі, являв собою певну естетичну грань єдиного художнього процесу, в якому відображалися складності та протиріччя нелегкого розвитку музичного театру України, що упродовж багатьох років розвивався у складній взаємодії з багатонаціональним музично-сценічним мистецтвом СРСР, часто під жорстким ідеологічним тиском і впливом державної імперської політики, яка офіційно мала назву «ленінської національної політики».

Виявляючи та аналізуючи загальні тенденції становлення оперно-балетного театру України, дисертант обирає для наукового дослідження його складову частину - Дніпропетровський робітничий оперний театр, який ніколи не вивчався театрознавцями, хоча має своєрідну історію та нелегку творчу долю, яка увібрала гострі політичні проблеми, естетичні суперечності часу «побудови соціалізму» та боротьби за утвердження на сцені «методу соціалістичного реалізму». Дисертант аналізує майже двадцятирічний період історії колективу - від часу створення у 1928 році і до закриття в 1945 році, коли волюнтаристським рішенням бюрократично-чиновницького апарату штучно обірвалося творче життя колективу, який не загинув в тяжкі роки війни з фашистськими загарбниками і був знищений некомпетентним наказом партапаратників республіканського рівня.

Проблеми становлення і формування ДРОТу як складової частини музично-театральної культури України розглядаються в контексті нового театрознавчого підходу до явищ оперно-балетного мистецтва, які аналізуються нині на загальному тлі соціокультурних подій 1920-1940

років. Це дає можливість дослідити нові аспекти театральної культури, пошуки сучасних оперно-балетних форм, провести критичний аналіз маловивчених історичних фактів

**СТУПІНЬ ДОСЛІДЖЕННЯ ТЕМИ.** Проблеми художньої творчості окремих музично-театральних колективів України ще не були об'єктом спеціального наукового дослідження театрознавців. Тільки про творчий шлях Львівського державного академічного театру опери та балету імені Івана Франка в 1989 році видруковано ґрунтовну монографію доктора мистецтвознавства А.К. Терещенко, що являє собою єдине мистецтвознавче дослідження про певний оперно-балетний колектив України. Видруковані раніше книги М. Стефановича «Київський, державний ордена Леніна академічний театр опери та балету УРСР імені Т. Г. Шевченка», К., 1960 /друге видання 1968 р. / та К.Милославського, П.Івановського, Г.Штоль «Харківський державний академічний театр опери та балету імені М.В. Лисенка» /К., 1965/ не претендують на науковий аналіз і мають переважно популяризаторський характер. До праць, які в різних аспектах розглядають твори українських і європейських композиторів, що входили до репертуару оперних та балетних колективів, належать монографії музикознавців Л.Б. Архімович, М.М. Гордійчука, В.Д. Довженка, М.П. Загайкевич, А.К. Терещенко, М.Р. Черкашиної, Т.О. Швачко. Проблеми становлення режисерського, балетмейстерського, акторського мистецтва розглядаються в монографіях Ю.О. Станішевського. Сучасна мистецька практика потребує також наукового дослідження розвитку Першого пересувного державного робітничого оперного театру, Державної української Правобережної опери, Державної української Лівобережної опери, Четвертої пересувної української опери-чотирьох своєрідних оперно-балетних колективів, творчість яких ще не була предметом театрознавчих досліджень.

Шлях Дніпропетровського колективу, що розпочався в статусі пересувного робітничого театру досі не викликав інтересу дослідників, та й сама проблема робітничих оперних театрів України кінця 20-х років ще не стала предметом спеціальної праці. В роботі над дисертацією автор переважно опирався на архівні матеріали та періодичні видання 20-х - 30-х років, які зберігаються в Дніпропетровському, Харківському, Одеському, Полтавському обласних архівах, Дніпропетровському історичному музеї ім. Д. Яворницького. Творчий шлях

Дніпропетровського робітничого оперного театру частково висвітлювався лише в періодичних виданнях, зокрема в газетах «Зоря», «Звезда», «Днепровская правда», де друкувалися рецензії на прем'єри сезону, окремі дискусійні статті.

МЕТОЮ РОБОТИ є дослідження шляхів становлення і формування Дніпропетровського робітничого оперного театру в контексті розвитку українського музично-сценічного мистецтва в аспекті аналізу режисерської, балетмейстерської й акторської творчості. Розв'язання цих проблем зумовило прагнення вирішити такі наукові завдання:

- проаналізувати процеси становлення Дніпропетровського робітничого оперного театру як нової форми пропаганди й утвердження в Україні, зокрема на периферії, музично-сценічного мистецтва в 20-і - 40-і роки;

- виявити і узагальнити основні процеси перетворення форм пересувного оперно-балетного колективу, організованого в Полтаві в 1928 році, в стаціонарний музичний театр одного з найбільших промислових центрів України - Дніпропетровська;

- простежити формування репертуарної політики колективу в контексті творчих шукань українських оперно-балетних театрів;

- визначити головні тенденції розвитку колективу, пошуки власного мистецького обличчя і своєрідності у порівнянні з діяльністю інших периферійних театрів України;

- окреслити проблематику, характерну для периферійних, зокрема робітничих пересувних оперно-балетних колективів 20-х - 30-х років;

- визначити тенденції становлення й утвердження оперної режисури як самостійного мистецтва музично-сценічної культури найвидатнішим представником якої був М. Стефанович;

- простежити процес формування українського балетмейстерського мистецтва, характерні особливості якого виявилися в оригінальних постановках П. Вірського;

- розглянути аспекти впливу на молодий творчий колектив визначних майстрів російської музичної культури - Й. Лапицького, С. Масловської, Ф. Лопухова;

- проаналізувати становлення акторського мистецтва в оперному і балетному театрі;

- виявити тенденції художнього осмислення й інтерпретації класичної спадщини;

- проаналізувати роботу театру над створенням сучасного і національного репертуару;

**НАУКОВА НОВИЗНА** полягає в тому, що вперше в українському театрознавстві досліджуються шляхи і проблеми розвитку Дніпропетровського робітничого оперного театру, одного з перших українських оперно-балетних колективів, який, опановуючи класичні традиції і прагнучи пропагувати високе мистецтво опери та балету серед широкої робітничої аудиторії, створював новий, сучасний репертуар, утверджував режисерське, балетмейстерське й акторське мистецтво.

Вперше у вітчизняному театрознавстві простежуються тенденції формування периферійного оперно-балетного колективу в контексті розвитку української музично-театральної культури 20-х - 40-х років. Автором зібрано та систематизовано бібліографію періодичних видань, що висвітлювали творчий шлях колективу, складено репертуарні списки всіх сезонів.

**ТЕОРЕТИЧНЕ ЗНАЧЕННЯ** полягає в новому аспекті аналізу оперних і балетних вистав як явищ сценічного мистецтва, в прагненні автора простежити різні грані формування музичної режисури, балетмейстерського й акторського мистецтва у теоретичному плані. Це пов'язано із спробами розробки власної методики аналізу музичних вистав як своєрідного синтезу постановочного і виконавського мистецтва.

**ПРАКТИЧНА ЦІННІСТЬ** дослідження полягає в тому, що перша праця про шляхи і проблеми становлення периферійного оперно-балетного колективу може бути складовою частиною створення фундаментальної історії українського музичного театру, його режисури та балетмейстерського мистецтва.

**МЕТОДОЛОГІЧНОЮ ОСНОВОЮ** дисертації є синтез театрознавчого аналізу з широким культурологічним поглядом на процеси розвитку українського музичного театру.

**ОБ'ЄКТОМ АНАЛІЗУ** став довоєнний період історії становлення Дніпропетровського робітничого оперного театру, творчий шлях якого обірвався у 1945 році і відродився майже через 30 років, коли у грудні 1974 року в новозбудованому приміщенні відкрився Дніпропетровський державний театр опери та балету. Дисертація пройшла апробацію на засіданнях відділу театрознавства Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М.Т. Рильського НАН України, міжвузівській науковій конференції «Джерела духовності: Генеза творчого процесу

та розвиток мистецтва» (м. Дніпропетровськ, 1999 р.). Основні її положення викладено у публікаціях /див. список публікацій/.

**ПОЛОЖЕННЯ, ЯКІ ВИНОСЯТЬСЯ НА ЗАХИСТ:**

1. Становлення українського музичного театру мало свої відмінні риси в діяльності периферійних оперних театрів.

2. Формування національного режисерського мистецтва проходило і в кращих виставах Дніпропетровського колективу.

3. Балетний колектив театру віддзеркалював основні тенденції балетмейстерських шукань 20-х - 30-х років.

4. У спектаклях театру формувався новий тип співака - актора і сучасного артиста балету.

5. Актуальні для музично-сценічного мистецтва проблеми виявилися у створенні нового сучасного оперного і балетного репертуару та інтерпретації національної та зарубіжної класики.

СТРУКТУРА ДИСЕРТАЦІЇ складається із вступу, трьох розділів, висновків, бібліографії, додатків.

Перший розділ «Становлення українських музичних театрів і пошуки нових форм творчої діяльності оперно-балетних колективів» присвячений аналізу процесів формування художньо-естетичних засад українського музичного театру, організації діяльності стаціонарних і пересувних оперно-балетних колективів у 1928 - 1931 рр. Опера, балет і оперета розглядаються як явища театрального мистецтва в аспекті закономірностей та особливостей їх сценічного втілення та виконання.

Організація українського музичного театру була значно утруднена не тільки громадянською війною. Крім адміністративного тиску партійного і державного радянського апарату музичні театри в процесі свого становлення постійно відчували жорсткий тиск численних теорій - інтерпретаторів партійної лінії в музично-театральному житті. На провідну роль у мистецькому процесі претендували Всеукраїнське товариство революційних музик /ВУТОРМ/, Асоціація сучасних музик /АСМ/, Асоціація пролетарських музик України /АПМУ/, Асоціація революційних композиторів України /АРКУ/. Діяльність цих організацій відзначалася ускладненням процесів музично-театрального життя.

3 жовтня 1925 року в Харкові, тоді столиці України, прем'єрою «Сорочинського ярмарку» М.Мусоргського відкрився Державний академічний український театр опери та балету. Його перший директор - учень Л.Курбаса, вихованець «Березоля» режисер С.Каргальський став

у недалекому майбутньому одним із засновників ДРОТу, активно сприяючи піднесенню музично-сценічної культури пересувного, а потім і стаціонарного колективу. В 1926 році в Києві та Одесі були також створені державні театри опери та балету. Для піднесення ідейно-художнього рівня й активізації творчої роботи молодих національних колективів за рішенням Ради Народних Комісарів УРСР в 1926 - 1927 роках було створено Об'єднання державних українських оперних театрів на чолі з директором і художнім керівником - видатним музичним режисером Й. Лапицьким. Запрошення недавнього головного режисера московського Великого театру на посаду мистецького керівника Об'єднання українських оперних театрів було не випадковим. Режисерські принципи Й. Лапицького, організатора і керівника славнозвісної Петроградської музичної драми мали чимало спільного з реалістичним музично-режисерським мистецтвом М.Садовського.

Спільна робота з видатними акторами - М.Литвиненко-Вольгемут, М.Донцем, О.Петляш, Ю.Кипоренком-Даманським, В.Войтенком - допомагала Й.Лапицькому продовжувати пошуки оновлення оперної сцени, розпочаті ще в Петроградській музичній драмі. Головну увагу керівник Об'єднання Й.Лапицький приділяв справі добору режисерів-постановників, що мали визначити риси мистецького обличчя національних музично-театральних колективів. Він запросив Я. Гречнєва, С. Масловську, О. Улуханова, Е. Юнгвальд-Хількевича, які musiли допомогти йому в утвердженні засад оперно-режисерського мистецтва в Україні.

Розгортаючи далі організацію українських оперно-балетних театрів, Наркомос УРСР у серпні 1928 року створив Перший пересувний державний робітничий оперний театр /ДРОТ/. Його очолили директор Г. Вольгемут та режисер Е. Юнгвальд-Хількевич. Колектив, який мав принципове значення для подальшого розвитку Дніпропетровського робітничого оперного театру, розпочав свій перший сезон постановкою «Тараса Бульби» М. Лисенка у Полтаві 16 січня 1928 року. Другий пересувний оперно-балетний театр - Державна українська Правобережна опера, відкрився у Вінниці 1 грудня 1929 року постановкою «Тараса Бульби» М. Лисенка, яку здійснили режисер С. Каргальський, диригент М. Вериківський, хормейстер С. Папа-Афанасопуло.

1 листопада 1930 року в Полтаві, замість ДРОТу, який у цей час

пов'язував свою стаціонарну діяльність з Дніпропетровськом, було організовано третій пересувний оперно-балетний колектив- Державну українську Лівобережну оперу. Головним режисером було призначено учня М. Садовського- С. Бутовського, головним диригентом- О. Єрофєєва. Театр відкрився оперою «Золотий обруч» Б. Лятошинського. Постановкою «Аїди» Дж. Верді в Херсоні відкрилася 1 вересня 1930 року Четверта пересувна українська опера. Керована режисером Г. Богдасаровим та диригентом П. Яновським трупа працювала без галасливих декларацій.

Дисертант визначає, що дальшому піднесенню музично-сценічної культури пересувних оперно-балетних колективів України сприяла їхня реорганізація у великі стаціонарні театри із значно збільшеним творчим складом. Державний робітничий оперний театр став Дніпропетровським робітничим оперним театром. Державна українська Правобережна опера- Луганським оперним театром. Державна українська Лівобережна опера- Вінницьким оперним театром. Четверта пересувна українська опера припинила своє існування. Вивчення досить строкатої експериментальної творчої діяльності стаціонарних і пересувних оперно-балетних колективів дає можливість простежити, як важко і суперечливо розгортався процес оновлення виражально-образної палітри й посилення ролі режисури в творчості колективів України.

У другому розділі «Формування оперного й опереткового репертуару ДРОТу в контексті розвитку українського музично-театрального мистецтва 20-х - 40-х рр.» висвітлюються шляхи розвитку, творчі пошуки та досягнення митців національних оперних колективів.

Дослідження процесів становлення та формування української музично-театральної культури свідчить, що вона пройшла складний шлях розвитку, зумовлений утвердженням на українській сцені творчого методу «соціалістичного реалізму», сучасної та революційної тематики, зближенням та взаємозбагаченням музично-сценічних культур. Звитяги оперних колективів великою мірою залежали від новаторських і оригінальних шукань режисерів-творців ідейно-художньої концепції та образно-сценічного рішення вистави. Тому автор докладно простежує процес становлення українського оперно-режисерського мистецтва, розглядає проблеми ідейно-художньої майстерності у тісних зв'язках із творчою діяльністю співаків-акторів, диригентів, художників-

декораторів.

Принципове значення для розвитку ДРОТу мала постановка «Пікової дами» П. Чайковського, здійснена Й. Лапицьким, диригентом В. Йоришем, художником В. Дмитрієвим /1940р./. Справжнім режисерським досягненням в його драматично насиченій постановці були розгорнуті картини в Літньому саду, на маскарадї у столичного сановника та ігорному домі. Винахідливим мізансценуванням відзначалася п'ята картина, що символізувала душевну спустошенність Германа /М. Акуленко./. Режисер приділив найбільшу увагу правдивому розкриттю внутрішнього світу героїв. У центрі трагедійної вистави були Ліза /Н. Слободїна/, Томський /О. Кривченя/, Графиня /В. Сафонова/, Полїна /Е. Лейтїс/, Єлецький /А. Арсенко/.

Могутнім стимулом активізації діяльності ДРОТу стали вистави, над втіленням яких працював М. Стефанович- музичний режисер і співак-актор. Працюючи в оперних театрах Києва, Харкова, Одеси, Полтави, театрах Росії, обіймаючи посади головного режисера театрів Дніпропетровська, Харкова, Львова, Києва, він постійно прагнув до пошуків переконливих художніх образів, що відповідали композиторському задумові та змісту музичної драматургії, що на той час було явищем прогресивним, бо партитури, насамперед класиків, перекроювалися, а їх особливості ігнорувалися. Адже в цей час особливої гостроти набула проблема інтерпретації оперної класики з позицій вульгарно-соціологізаторського «осучаснення» спадщини, штучного поєднання партитури з літературним першоджерелом. Орієнтуючись на відгомін концепцій, що таврували П. Чайковського, як «носія чистої дворянсько - поміщицької лірики», режисер С. Малявін і художник П. Єршов - постановники «Євгенія Онегіна» на дніпропетровській сцені у 1935 році- прагнули до «розвінчання» дворянсько-поміщицьких гнізд. У виставі «Євгеній Онегін», яку поставив М. Стефанович разом з диригентом І. Штейманом та художником С. Казарновським /1940р./, в центрі уваги стала лірична драма Тетяни / О. Жубр/, Онегіна /К. Макаров/, Ленського /М.Рибалкін/. Надзавданням ліричного спектаклю було розкриття внутрішнього світу й емоційних поривань героїв.

У процесі пошуків режисера М. Стефановича на дніпропетровській сцені викристалізувався фактично новий оперний театр, що приваблював вірністю авторському задумові, яскравими ансамблевими та сольними епізодами, масштабними хоровими сценами. Режисерське

розв'язання «Аїди» Дж. Верді /1937р./ було позначене образністю мізансценування, точністю й мальовничістю пластично-композиційного рішення складних поліфонічних ансамблів /Радамес, Аїда, Амнеріс, Амонасро, Рамфіс, фараон, хор, оркестр/. Звільняючи вокально-сценічні образи Аїди, Радамеса, Амнеріс від мелодраматичних штампів, режисер намагався підкреслити пригнічений емоційний стан героїв, над якими тяжіли гігантські піраміди й жорстокі закони стародавнього рабовласницького Єгипту. З тонким відчуттям стилю великої французької опери М.Стефанович поставив також монументальну оперну виставу «Дочка кардинала» Ф.Галеві /1937р./. Своє оригінальне сценічно-образне розв'язання знайшов М.Стефанович, поставивши реалістичну музичну драму «Царева наречена» М.Римського-Корсакова /1939 р./.

Зміна політичних та художніх орієнтацій у суспільстві спрямовувала театр на розширення репертуару, який включав і видатні класичні твори, і маловідомі партитури, і тільки-но створені опери сучасних композиторів. Здійснюючи постановку опери «В бурю» Т.Хренникова, М.Стефанович орієнтувався на режисерську інтерпретацію цього твору, створену В.Немировичем-Данченком у 1939 році в Москві. Використовуючи творчі принципи В.Немировича-Данченка, М.Стефанович знайшов свій шлях, своє сценічне розв'язання партитури. Спираючись на яскраво і чітко окреслені вокальні характери героїв, режисер звернув головну увагу на роботу з актором.

Режисерська творчість цього періоду відзначається відродженням і послідовним збагаченням національних реалістичних мистецьких традицій, оновленням музично-сценічної образності, розширенням виражальних засобів. Дніпропетровська «Енеїда» М.Лисенка, здійснена в 1941 році, була першою постановкою цієї опери сатири на українській радянській оперній сцені. Працюючи з акторами-співаками Л.Луговським /Еней/, О.Жубр /Венера/, О.Кривченею /Зевс/, М.Бойкиною /Марс/, В.Войтенком /Еол/, режисер П.Ковтуненко прагнув збагатити й оновити національні музично-сценічні традиції, розвивати досягнення М.Садовського, який поставив «Енеїду» в 1910 році в тісній співпраці з М.Лисенком.

Показово, що художнього оновлення оперного театру чекали саме від режисури. Учень Л.Курбаса /постановки Л.Курбаса «Утоплена» М.Лисенка та «Галька» С.Монюшка, здійснені в Українській музичній драмі у 1919 році, мали вирішальне значення для історії формування

української музичної режисури/ С.Каргальський зіткнувся з складними творчими проблемами. Здійснюючи на українських оперних сценах вистави «Чіо-Чіо-сан» Дж.Пуччіні /Херсон, 1931 р./, «Русалка» О.Даргомижського /Вінниця, 1930 р./, «Поема про сталь» В.Йориша /Дніпропетровськ, 1933г./, «Кармелюк» В.Костенка /Херсон 1932 р./, режисер С.Каргальський перетворював театри на своєрідні творчі лабораторії сміливо йдучи шляхом курбасових експериментів та наполегливих шукань.

Ідейно-художні пошуки оперно балетних колективів України стимулювали процес створення першого українського театру оперети, який відкрився в Харкові 1 жовтня 1929 року. Ще одна значна проблема, яку досліджує дисертант у цій главі- оперета на оперній сцені. Аналізуючи вистави «Маріца» І.Кальмана /режисер М.Терещенко, 1934 р./, «Весела вдова» Ф.Легара /режисер М.Авах, 1935р./, «Сорочинський ярмарок» О.Рябова /режисер М.Авах, 1938 р./, автор доводить, що в постановках формувалися принципи української музичної режисури і акторського виконавства, сприяючи розвитку національної музично-сценічної культури, зокрема опереткового жанру.

Аналіз багатоманітної сценічної практики дніпропетровської опери в контексті діяльності оперних колективів України 30-х років, реконструкція оперних вистав дають можливість простежити, що художні пошуки режисерів, диригентів, акторів досягалися ціною багатьох зусиль, помилок і поразок. Робота молодого колективу проходила в трагічну епоху в громадському й культурному житті, коли розгорталися масштабні репресії проти української творчої інтелігенції. Жертвами репресій стали, зокрема Л.Курбас і його учень С.Каргальський.

Третій розділ «Творчість балетного колективу ДРОТу і процес становлення українського балету 20-х - 40-х рр.» висвітлює історичний шлях розвитку, пошуки та досягнення національного балетного театру.

В перші пореволюційні роки значного поширення набули різноманітні балетні й танцювальні студії, концертні колективи та майстерні, часто досить суперечливі за своїми мистецькими принципами. Поруч з класичними хореографічними студіями, керованими Н.Тальйорі-Дудинською /Харків/ та І.Чистяковим /Київ/, діяли численні школи різних форм вільного ритмопластичного танцю й пантоміми.

При всій багатоманітності хореографічної творчості в Україні не було національного балетного театру. Український балет, як художнє

явище міг народитися лише разом з організацією національного оперно-балетного театру. Усі намагання невеличких балетних труп російських оперних театрів мати свій власний репертуар, окремі постановки національних танцювальних картин у різних виставах були лише першими кроками до майбутнього українського балетного театру.

Дисертант відзначає, що вже перші роботи столичної харківської трупи, показані в жовтні 1925р. - «Лебедине озеро» П.Чайковського і танцювальні картини до опери «Сорочинський ярмарок» М.Мусоргського - накреслили дві тенденції розвитку українського балету, які поступово наближаючись одна до одної, допомогали створенню сучасного національного репертуару. Перша тенденція - оволодіння традиціями й досягненнями світової хореографії, друга - опанування багатств українського танцювального фольклору. Постановник цих вистав Р.Баланотті використовував у спектаклі «Лебедине озеро» П.Чайковського класичні композиції Л.Іванова та М.Петіпа, а у народно-сценічних танцях «Сорочинського ярмарку» М.Мусоргського фольклорні записи й консультації В.Верховинця і досвід постановок М.Соболя. Поступово вияскравлювалася тенденція до об'єднання цих двох напрямків, синтезу елементів класичного танцю й українського хореографічного фольклору, що найбільш успішно виявилось в створенні першого національного балетного спектаклю «Пан Каньовський» М.Вериківського. Вистава народилася в 1931 році на харківській сцені, а через рік знайшла оригінальне балетмейстерське втілення і на дніпропетровській сцені, де в єдиному образному синтезі об'єдналися лексика класичного танцю й українського хореографічного фольклору, утверджуючи нові форми національного балету.

Простежуючи історію створення вистав «Пан Каньовський» М.Вериківського, дисертант доводить, що мистецькі принципи хореографічної драми і досягнення драматичного театру, входячи на українську балетну сцену, по-різному впливали на постановочні пошуки балетмейстерів України.

В харківській виставі «Пан Каньовський», творцями якої були балетмейстер В.Литвиненко, диригент М.Вериківський, художник І.Курочка-Армашевський, консультант і співпостановник українських танців В. Верховинець, виразно проступали самобутні риси й особливості національного музично-театрального мистецтва, його народні й реалістичні традиції. В.Литвиненко використав колоритні

етнографічні й побутові деталі, органічно поєднав високу героїку з соковитим гумором. Саме своєрідна національна танцювальна лексика допомогла В.Дуленко створити образ мужньої героїні балету Любини Бондарівни, оспіваної в українських народних піснях.

Здійснюючи постановку «Пана Каньовського» на київській сцені, балетмейстер В.Литвиненко прагнув обарвити героїчні картини народної боротьби натхненною романтикою. Задум балетмейстера вияскравлювався в розгорнутих танцювальних сценах, в центрі яких була романтична, емоційно правдива Любина - О.Гаврилова. Тонкими психологічними нюансами відтворювала балерина розвиток характеру й внутрішнє змузіння героїні.

Балетмейстер Ф.Пінно, диригент Я.Карасик, художник В.Віллер поставили балет «Пан Каньовський» на сцені Державні української Лівобережної опери. Вистава відзначалася використанням ритмізованої пантоміми, яка ілюструвала насичені події твору, в ній з'явилися натуралістичні епізоди. Та найвиразнішими у виставі були не пантомімічні картини, а танцювальні епізоди, у створенні яких Ф.Пінно допоміг В.Верховинець.

Особливу увагу в дисертації приділено дніпропетровській версії балету М.Вериківського, де постановник П.Йоркін, за участю В.Верховинця, також шукав оригінальні рішення традиційних форм балетної вистави, широко використовуючи структури народних танців та їх багатющу хореографічну лексику. Якісно нові завдання були поставлені ним перед виконавцями головних партій, переважна більшість з яких були виховані на класичних, петербурзьких традиціях. Адже в Дніпропетровську успішно працювали випускниці славетного професора А.Я.Ваганової на чолі із талановитою прима-балериною В.Виноградовою, котра створила вражаючий танцювальний характер Любини, показала духовну красу й палку вдачу головної героїні.

Аналізуючи вистави «Пан Каньовський» М.Вериківського, автор розглядає проблеми національної своєрідності героїчної балетної вистави, синтезу класичного та українського народного танців, опанування досягнень сучасної хореографії, розуміння природи й умовної поетики балетного театру. Адже на початку 30-х років в національному балетному виконавстві з'являються самобутні танцювальні таланти такі, як В.Дуленко, О.Гаврилова, Г.Лерхе, Н.Виноградова, К.Васіна, Т.Демпель, А.Яригіна, О.Соболь, В.Литвиненко, В.Мономахов,

О.Сталінський, В.Павлов-Ківко, О.Бердовський, М.Іващенко, творчі досягнення котрих свідчили про зростання майстерності і значну хореографічну культуру українського балету.

З великої кількості балетних спектаклів, що з'явилися на українській сцені протягом 20-х - 40-х років, дисертант зупиняється лише на тих, які відіграли певну роль в історії українського музично-театрального мистецтва і синтезували основні тенденції розвитку балетної режисури. Автор прагне розкрити мистецькі індивідуальності майстрів і молоді, показати своєрідність їх постановочних шукань та стильові особливості образно-виражальної палітри.

У плані героїко-романтичного пантомімічного дійства на сцені ДРОТу С.Каргальський здійснив постановку балету «Полум'я Парижа» Б.Асаф'єва /1933 р./. Поширені в цей період масштабні пантомімічно-танцювальні видовища здобули в спектаклі курбасівського учня нові форми поліфонічної дії, де ритмізована, чітко підпорядкована темпам музики хореографічна мова спиралася на чіткі режисерські структури.

Цікаві акторські роботи, виразні танцювально-пантомімічні образи героїв- Жанна /Р.Савицька/, Філіпп /П.Павлов-Ківко/, Мірейль де Пуатьє /А.Яригіна/, Жером /А.Аркадьєв/, Тереза /Д.Алідорт/- були в центрі вистави «Полум'я Парижа», яку поставив у 1933 році на харківській сцені балетмейстер, танцівник московського Великого театру В.Цаплін.

Плідно впливали мистецькі принципи хореографічної драми й досягнення драматичного театру на творчість балетмейстерів України. В інтерпретаціях «Бахчисарайського фонтану» Б.Асаф'єва, здійснених у 1938 році на київській сцені балетмейстером Г.Березовою і на харківській сцені балетмейстером І.Арбатовим, танець, поєднуючись з пантомімічними речитативами, залишався головним виражальним засобом сценічної дії.

«Червоний мак» Р.Глієра, здійснений 26 жовтня 1928 року балетмейстерами П.Вірським та М.Болотовим на одеській сцені, засвідчив народження двох цікавих хореографів, пошуки яких відзначалися цілеспрямованістю і творчою сміливістю. «Есмеральда» Ц.Пуні - Р.Глієра, «Корсар» А.Адана, «Марна пересторога» Г.Гертеля, «Раймонда» О.Глазунова, «Лебедине озеро» П.Чайковського, «Карманьола» В.Фемеліди- у всіх цих постановках, здійснених у театрах Одеси, Харкова, Києва та Москви, молоді балетмейстери прагнули до чіткої драматургічної композиції спектаклю, до заперечення беззмістовної дивертисментності,

до гармонійного поєднання пантомімі й танцю, до створення правдивих і конкретних образів героїв.

Розвиток балетного виконавства на сцені ДПРОТу безпосередньо пов'язаний з експериментами П.Вірського та М.Болотова. У роботі над комедійною балетною виставою «Міщанин з Тоскани» українського композитора В.Нахабіна, яка народилася у 1936 році саме на дніпропетровській сцені, балетмейстери надавали великої уваги створенню психологічно правдивих танцювальних характерів головних і епізодичних персонажів. Автори переосмислювали досягнення тогочасного музичного і драматичного театрів, утверджували реалістичні принципи. Поєднуючи класичний і характерний танець з ритмізованою пантомімою, балетмейстери створювали експресивні комедійні танцювальні характери персонажів «Декамерона» Д.Бокаччіо.

П.Вірський та М.Болотов розкрили емоційні, мелодичні та ритмічні багатства партитури, об'єднали пластичні деталі, танці та пантомімічні епізоди в цілісну, драматично напружену сценічну дію і підпорядкували виявленню ідейного змісту балету.

Досліджуючи творчий доробок П.Вірського та М.Болотова на дніпропетровській сцені, дисертант аналізує також балети «Есмеральда» Ц.Пуні-Р.Глієра /1935р./, «Корсар» А.Адана /1936р./, «Раймонда» О.Глазунова /1937 р./, доводить, що у роботі над своїми постановками балетмейстери утверджували дійовий танець, знаходили своєрідні танцювальні інтонації для всіх героїв. В центрі вистави завжди був актор-інтерпретатор балетмейстерських задумів. Тому кращі виконавські роботи відзначалися органічним поєднанням акторської майстерності і танцювальної техніки.

В експериментальних виставах віддзеркалювалися складні процеси змагання контрастних мистецьких напрямків, характерних для балетного мистецтва 30-х років. У героїко-революційному балеті «Карманьйола» В.Фемеліди, поставленому на одеській сцені /1930р./, балетмейстер М.Моисеев використав виражальні прийоми кіномистецтва. Поєднанням танцю, мелодекламації та хорового співу відзначалася «Карманьйола», яку в плані героїчної «синтетичної вистави» здійснили балетмейстери П.Вірський та М.Болотов у Московському художньому театрі балету, керованому В.Крігер /1932р./. Пантомімічно-танцювальне рішення балету «Карманьйола» знайшов на дніпропетровській сцені хореограф П.Кретов /1934р./. У виставі

співіснували поруч з класичним танцем спів і слово.

У розвитку українського балетного театру брали участь такі визначні майстри, як К.Голейзовський, В.Чабукіані, К.Сергеев, А.Мессерер, О.Андреев, І.Арбатов, С.Дречин. Унікаючи переслідування й репресій після гостро критичного виступу газети «Правда» на балет «Світлий струмок» Д.Шостаковича, його постановник, видатний балетмейстер Ф.Лопухов змушений був шукати собі місце роботи в обласних театрах. Його творчі пошуки зацікавили колективи України, які надали митцю широкої можливості працювати в галузі постановок нових вистав. Таким чином на сцені ДРОТу з'явилася «українізована» постановка балету «Коппелія» Л. Деліба /1936 р./, аналіз якої доводить, що Ф. Лопухов поставив із значними змінами свою оригінальну виставу, здійснену у ленінградському /тепер Санкт-Петербурзькому/ Малому оперному театрі в 1934 році. У дніпропетровському спектаклі досвідчений балетмейстер зберіг власну образно-постановчу концепцію, що полягала, насамперед, у підкресленні національного колориту балету французького композитора, події якого розгортаються у невеличкому місті в Галичині. Користуючись виражальною палітрою класичної хореографії, Ф. Лопухов виявив великий інтерес до прикарпатських народних танців, до їх природи і стильових відмінностей. Гуцульський колорит вияскравився в багатобарвній танцювальності. Плідна постановочна діяльність глибокого знавця класичного танцю Ф.Лопухова сприяла значному піднесенню професійної культури дніпропетровського балетного колективу.

Розглядаючи комплекс тенденцій, пов'язаних з розвитком українського балетного театру, автор акцентує на тому, що рівняючись на досягнення драматичного й оперного театрів, балет синтезував у своїх пошуках та експериментах вітчизняні класичні традиції, досвід театралізації національного хореографічного фольклору, естетичні досягнення світового балетного мистецтва. Практика балетних колективів України 20-х - 40-х років довела, що українська балетна режисура, йдучи шляхом шукань, поступово ставала мистецтвом сучасним: утверджувалася і набирала сили танцювальна образність, зникала фальшива театральщина, що маскувалася правдоподібністю, зовнішньою схожістю на життя, прямолінійна побутова пантоміма перетворювалася на своєрідний пластичний речитатив.

У висновках підбиваються підсумки дослідження, подаються

основні висновки по дисертації.

На зразках діяльності Дніпропетровського робітничого оперного театру дисертант аналізує процеси, що відбувалися в суспільно-політичній та мистецько-художній сферах в Україні. Дослідити багатий творчий доробок театрального оперно-балетного колективу можна тільки збагнувши весь драматизм його ідейно-естетичних пошуків, його складну еволюцію. Визначальною в музично-театральній діяльності Дніпропетровського робітничого оперного театру була ідея піднесення соціальної ролі мистецтва, його пізнавального, виховного й суспільно-дієвого значення.

Розгляд історичних і художніх етапів розвитку та перетворень в українському музично-театральному мистецтві 30-х - 40-х років дає сьогодні можливість розкрити головні і часто суперечливі тенденції становлення та формування національної оперно-балетної культури. Проте, було б помилкою твердити, що історія українського оперно-балетного театру цього складного і трагічного періоду позначена тільки негативними явищами. Український музичний театр, серед засновників якого були Лесь Курбас та його учні, йдучи шляхом шукань, поступово ставав театром сучасним, своєрідною творчою лабораторією української опери та балету. Не лише тому, що сучасна тематика посідала в його репертуарі значне місце, а й тому, що на його сцені утверджувалися сучасні ідейно-естетичні принципи та художньо-виражальні прийоми.

Розвиток оперно-режисерського, балетмейстерського, диригентського, виконавського мистецтва був позначений опануванням нових постановочних форм, тем, ідей, образів, спробами виявити творчу ініціативу, опановувати і сміливо перетворювати досвід сценічного мистецтва минулих років. У порівнянні з інтенсивним поступом літератури, драматичного театру і кіно процес оновлення оперно-балетного мистецтва, відбувався дещо уповільнено в умовах жорстких ідеологічних вимог і гострої партійної критики на адресу новаторських постановок видатних творів Д.Шостаковича та адміністративних репресій.

Діяльність Дніпропетровського робітничого оперного театру своєрідно і багатогранно віддзеркалила складні процеси становлення та розвитку національного оперно-балетного мистецтва. За роки своєї творчої діяльності Дніпропетровський робітничий оперний театр створив не лише різноманітний оперний і балетний репертуар, в якому

розкрилися творчі здобутки і самобутні індивідуальності режисерів, балетмейстерів і акторів, але й сформувалися традиції глядацького інтересу до музично-сценічної культури. Саме ці традиції відродилися наприкінці 1974 року, коли в Дніпропетровську було відновлено діяльність театру опери та балету і було збудовано нове театральне приміщення. Новостворений Дніпропетровський театр опери та балету відразу ж посів одне з значних місць серед колективів України, наполегливо прагнучи до утвердження оригінального сучасного і класичного репертуару, до яскравих, незвичних за формою режисерських і балетмейстерських сценічних рішень.

Основні положення дисертації викладено у публікаціях:

1. Знайомий незнайомиць // Борисфен- 1994 - №2 - 0,2 д.а.
2. Такі незабутні образи //Борисфен- 1995 - №9 - 0,3 д.а.
3. Федір Лопухов і дніпропетровська Терпсіхора //Борисфен- 1996 - № 9. - 0,3 д.а.
4. Шлях до свого героя // Борисфен- 1996 - №10 - 0,3 д.а.
5. Доля театру під назвою ДРОТ // Борисфен- 1999 - №8 - 0,5 д.а.
6. Творчий шлях Дніропетровського робітничого оперного театру 1928-1945 роки. - м. Дніпропетровськ, міжвузівська наукова конференція «Джерела духовності: генеза творчого процесу та розвиток мистецтва, 1999 р.- с.160.

Тулянцев А.А. «Творчий шлях Дніропетровського робітничого оперного театру і проблеми становлення українського оперно-балетного мистецтва / 1920-1940/.»

Дисертація /рукопис/ на здобуття наукового ступеня кандидата з мистецтвознавства за спеціальністю 17.00.02 - театральне мистецтво. Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М.Т.Рильського НАН України, Київ, 1999.

У дисертації вперше в театрознавстві розглядаються проблеми становлення й формування Дніропетровського робітничого оперного театру в контексті розвитку українського музично-театрального мистецтва 1920-1940 років. Дисертант зосереджує увагу на проблемах опери та балету як явищ сценічного мистецтва, особливу увагу приділяє аналізу питань становлення української музичної режисури та балетмейстерської творчості, а також формуванню своєрідних рис оперного та балетного виконавства.

Ключові слова: опера та балет, музично-театральна культура,

режисура та балетмейстерске мистецтво, вокально–акторска творчість.

Тулянцев А.А. "Творческий путь Днепропетровского рабочего оперного театра и проблемы становления украинского оперно-балетного искусства /1920-1940/".

Диссертация /рукопись/ на соискание ученой степени кандидата искусствоведения по специальности 17.00.02-театральное искусство. Институт искусствоведения, фольклористики и этнологии им. М.Т.Рыльского НАН Украины, Киев, 2000.

В диссертации впервые в театроведении с современных позиций рассматриваются проблемы становления и формирования Днепропетровского рабочего оперного театра в контексте развития украинского музыкально-театрального искусства 1920-1940 годов. Диссертант сосредотачивает внимание на проблемах оперы и балета, как явлениях сценического искусства, особенное внимание уделяет анализу вопросов становления украинской музыкальной режиссуры и балетмейстерского творчества, а также формированию своеобразных черт оперного и балетного исполнительства. Анализ художественно-социальных процессов, этапных постановок, поисков и достижений режиссеров, балетмейстеров, исполнителей дает возможность осветить историю государственных стационарных и передвижных оперно-балетных коллективов изучаемого периода.

Исследуя становление Днепропетровского рабочего оперного театра /ДРОТ/ в связи с общественно-политической и художественной ситуацией в СССР, автор пытается проследить воздействие на творчество упомянутого театра коллективов Украины и СССР, достижений европейского музыкально-сценического искусства. В диссертации рассматриваются вопросы освоения Днепропетровским рабочим оперным театром идейно-творческих принципов Вл.Немировича-Данченко в области оперной режиссуры, прослеживается деятельность на сцене ДРОТа выдающихся мастеров Й.Лапицкого, Ф.Лопухова, М.Стефановича. Изучаются пути синтеза национальных музыкально-театральных традиций с разнообразным опытом мирового оперно-балетного театра.

Поиски музыкальной режиссуры и балетмейстерского искусства отразили динамичный и противоречивый процесс формирования и становления оперно–балетных и опереточных театров Украины,

проходивший в атмосфере «строительства социализма» и утверждения на сцене метода «социалистического реализма», борьбы против пережитков пролеткультовских теорий вулгарного социологизаторства. Художественные достижения режиссеров, балетмейстеров, дирижеров, актеров достигались ценой многих усилий, ошибок, поражений, потому что приближалась новая трагическая эпоха в общественной и культурной жизни, когда развернулись масштабные репрессии против украинской творческой интеллигенции.

Первый раздел «Становление украинских музыкальных театров и поиски новых форм творческой деятельности оперно-балетных коллективов» посвящен анализу процессов формирования художественно-эстетических принципов украинского музыкального театра, организации деятельности стационарных и передвижных оперно-балетных коллективов в 1928-1931 годах.

Изучение архивных материалов и периодической прессы дает возможность показать, в каких острых идейно-художественных противоречиях, попытках преодолеть экономический и творческий кризис, вызванный гражданской войной, происходило становление оперно-балетных театров Украины. Автор определяет и обобщает основные процессы преобразования форм передвижного оперно-балетного коллектива, организованного в Полтаве в 1928 году, в стационарный музыкальный театр одного из самых больших промышленных центров Украины – Днепропетровска.

Во втором разделе «Формирование оперного и опереточного репертуара ДРОТа в контексте развития украинского музыкального театрального творчества 20-х – 40-х гг.» определяются пути развития, творческие поиски и достижения мастеров национальных оперных коллективов. Анализируются процессы становления Днепропетровского рабочего оперного театра как новой формы пропаганды и утверждения на Украине, в провинции, музыкально-сценического искусства в 20-е – 40-е годы. Отныне на днепровских подмостках зазвучали голоса В.Войтенко, И.Бронзова, Н.Бойкини, А.Кривчени, А.Арсенко, Л.Луговского, И.Рослякова, А.Росляковой, Н.Слободина, Э.Лейтес, М.Урсати, Е.Жубр, Н.Негель, М.Ранк, великодушных солистов-вокалистов, впоследствии певших на оперных сценах Украины и СССР. Творческая перестройка

театра происходила благодаря режиссерскому мастерству М. Стефановича, И. Лапицкого, С. Каргальского, дирижеров И. Штейна, В. Йориша.

Третий раздел “Творчество балетного коллектива ДРОТа и процесс становления украинского балета 20-х — 40-х гг.” показывает исторический путь развития, поиски и достижения национального балетного театра, отзывы театральной общественности Днепропетровска — один из немногих известных источников информации, который представляет непосредственное восприятие зрителями 20-х — 40-х годов нашего столетия искусство балета. Анализ оценок, прозвучавших в днепропетровской, полтавской, киевской прессе позволяет сделать вывод о том, что балет на сцене ДРОТа был представлен балетмейстерами П. Вирским, М. Болотовым, Ф. Лопуховым, прима-балериной Н. Виноградовой профессионально.

Ключевые слова: опера и балет, музыкально-театральная культура режиссура и балетмейстерское искусство, вокально-актерское творчество.

A. A. Tulyantseff “The development of Dnepropetrovsk Workers’ Opera House and the problems of Ukrainian opera and ballet formation” (1920-1940)

The work is presented for the scientific degree of the Candidate of Arts, speciality 17.00.02 — Theatre Art. M. T. Rylsky institute of Arts, Study of Folklore and Ethnology, National Academy of Science of Ukraine, 2000.

For the first time the modern view of the problems of formation and development of Dnepropetrovsk Workers’ Opera House is given in the context of the development of Ukrainian musical and dramatic art in 1920-1940. The author concentrates on the problems of opera and ballet as the phenomena of theatrical art and gives special attention to the analysis of development of the Ukrainian musical production and choreography, as well as the formation of the distinctive features of opera and ballet performance.

Keywords: opera and ballet, musical and theatre culture, production and choreography, vocality and play.

471721

