

# МИСТЕЦТВО ОПЕРИ

Рожок В. І.

## МИСТЕЦТВО ОПЕРИ: РЕФОРМАТОРСЬКИЙ ПОТЕНЦІАЛ ТА ІСТОРИЧНІ ШЛЯХИ ЙОГО ВТІЛЕННЯ

2013 рік виявився багатим на ювілеї визначних оперних митців, творчість яких переконує, що одним із найбільш оригінальних явищ музичної культури є опера. Як жанр театрального і музичного мистецтва, вона на всіх етапах свого розвитку виявляла складність взаємодії різних художніх елементів, які перетинаються та органічно поєднуються в ній. Своєрідність опери як жанру полягає в тому, що вона становить органічну цілісність елементів кількох видів мистецтв, кожен з яких має свої закономірності, а разом вони утворюють особливий різновид театральності. Один із найбільш визначних оперних режисерів ХХ століття Б. Покровський, пояснюючи специфіку такої унікальної синтетичності, зазначав: «Опера має особливу перевагу: їй підвладне вільне поєднання різних епох, причому, у межах одного твору»<sup>1</sup>. Відповідно, опера вільно долає межі різних епох, стилів, мов, естетичних уявлень тощо. Як зразок чи не найбільш емоційно насиченого театрального видовища, опера і сьогодні спонукає музикантів, режисерів, сценографів до нових художніх рішень, а критиків і науковців – до діалогу про сутність мистецтва і буття, про складне співвідношення між ними.

Більш як чотиривікова історія розвитку опери переконує, що цей жанр є одним із найбільш важливих для композиторів. На це звертає увагу одна із провідних дослідниць оперного мистецтва М. Черкашина-Губаренко: «Вплив опери на розвиток музичного мистецтва загалом полягає в тому, що вона бере на себе роль лабораторії становлення всієї системи музичного інтонування <...> Формування словникового фонду музично-мовних інтонацій, які згодом переходять у “чисті” музичні жанри, становить одну із важливих і постійно діючих тенденцій оперної історії»<sup>2</sup>.

Наскрізною в історії розвитку опери є, безумовно, проблема зв'язку слова і музики. Ці два компоненти, гармонійно поєднуючись у міфологічному світовідчутті, з часом втратили свою синкретичну цілісність, згодом знову поєднавшись у своїй новій сутності в опері. Утім, їх співвідношення становить лейтмотив усіх оперних реформ, сутність еволюції жанру, інтерпретацій оперних творів видатними митцями.

ХХ століття значною мірою загострило цю проблему, оскільки на оперній сцені постала принципово нова постать – постать режисера. Тому цілком логічно з нових позицій поглянути на оперу як на специфічний різновид театрального видовища: «Життя поступово визначило: щоб театр успішно втілював ідею й образи партитури, необхідна професія митця-організатора, який здатен усвідомити і здійснити на сцені синтез усіх мистецтв, залучених до творення оперної вистави (драма, оркестрове, вокальне, акторське, пластичне, зображальне мистецтва). Кожне з них має свою природу,

---

<sup>1</sup> Покровский Б. Введение в оперную режиссуру : учеб. пособие по курсу «Режиссура музыкального театра» для студ. театр. вузов / Борис Покровский. – М. : ГИТИС, 1985. – С. 32.

<sup>2</sup> Черкашина-Губаренко М. Слово, музыка и действие в украинской опере XX века / Марина Черкашина-Губаренко // Екатерина Александровна Ручьевская. К 90-летию со дня рождения : сб. ст. / [ред.-сост. Л. П. Иванова, Н. И. Кузьмина, В. В. Горячих]. – СПб. : Композитор, [2012]. – С. 61.

свої закони розвитку і взаємодії з іншими. Взаємодіючи в опері, ці закони зазнають змін. Процес цей складний, щоразу новий і специфічний»<sup>1</sup>. Закономірно, що сьогодні дискусії про природу, сутність і актуальність оперного мистецтва стосуються переважно постаті режисера. Його здатність розпізнавати в оперному тексті теми, паралелі, співзвучні світу сучасної людини, утілювати цей складний ідейно-образний комплекс у відповідних сценічних формах сприяє успіху оперної постановки. Показово, що оперні спектаклі, у яких утілено нетиповий, дискусивний, а іноді й приголомшливо-провокативний режисерський погляд на класичні оперні зразки, викликають культурно-соціальний резонанс, різні, часто зовсім протилежні думки й оцінки. Однією з таких є постановка опери М. Глінки «Руслан і Людмила», здійснена режисером Дмитром Черняковим 2011 року, якою відкрилася після тривалої реконструкції історична сцена Большого театру в Москві<sup>2</sup>.

Історію становлення опери звично пов'язують із творчістю **Клаудіо Монтеверді**, хоча він і не був першим, хто звернувся до оперного жанру. Утім, з позиції художності, безумовно, саме К. Монтеверді став першовідкривачем опери. Його «Орфей», поставши 1607 року в лоні мистецько-інтелектуальної «Accademia degl'Invaghiti» («Академії зачарованих»), приголомшив вишукану аристократичну публіку. Запропонована лібретистом Алессандро Стріджо Молодшим і Клаудіо Монтеверді інтригуюча ідея наскрізних співаних діалогів у драматичному творі, які назвали *drama per musica*, дала змогу поєднати поезію і музику, драматичну гру, вокальну майстерність і яскраві сценічні ефекти. Це стало початком нової ери в історії музичного мистецтва. Такий тип видовища відразу ж набув поширення, дещо згодом сприяв формуванню різних італійських оперних шкіл і традицій, які по-різному інтерпретували взаємодію слова і музики. Найяскравіші з них постали у Венеції, Римі, Неаполі, а згодом – і в інших європейських країнах.

Франція, яка тривалий час досить зневажливо ставилася до опери як жанру неприродного, невластивого французькій традиції (який, до того ж, асоціювався з «ворожою» італійською музичною культурою), майже через сімдесят років запропонувала цілком своєрідне його прочитання. Це сталося завдяки унікальному поєднанню талантів «двох геніальних Батгістів» – Мольєра і Люллі, а також культурно-політичних амбіцій Короля-Сонця Людовика XIV: відбулося становлення французької

<sup>1</sup> Покровский Б. Введение в оперную режиссуру : учеб. пособие по курсу «Режиссура музыкального театра» для студ. театр. вузов / Борис Покровский. – М. : ГИТИС, 1985. – С. 4.

<sup>2</sup> Ось лише один із багатьох типових відгуків критики на цю виставу: «Первое представление “Руслана и Людмилы” завершилось криками из зала “позор!” и “браво!”. Кто-то свистел, кто-то отпускал ядовитые комментарии, кто-то обсуждал, состоится ли вообще следующий спектакль <...> Особенно бурно обсуждаются бордель, в который модернизировался замок Наины, и салон спец-услуг, вытеснивший пушкинские сады Черномора, где, собственно, и развернулись без всякого намека на театральную иллюзию откровенные сцены, вызвавшие негодование зала: убажание Людмилы тайским массажем, на кульминации которого появляется накачанный “самец” с обнажённым татуированным торсом, эротические игрища ряженых молодых с голыми статистками <...> Вопрос: к чему все это? Странно было бы предположить, что Черняков ставил перед собой цель интерпретировать “Руслана и Людмилу” с позиции примитивного анти-культы. Возможно, он хотел двигаться по пути квази-мистерии, где главные герои – Руслан и Людмила XXI века – проходят по инициативе Наины и Финна испытания-искушения: борделем, страшилкой-войной, комфортом, эскорт-услугами и т. п., чтобы осознать, существует ли ещё понятие любви?» (Муравьёва И. Перелом в Большом [Электронный ресурс] / Ирина Муравьёва // Режим доступа: <http://www.rg.ru/2011/11/06/ruslan-poln.html>). Показово, що саме прем'єра оперної вистави стала збудником багатьох дискусій, які стосувалися не лише мистецьких, а й болісних соціально-політичних і світоглядних проблем.

оперної традиції. У протистоянні між словом і музикою, Ж.-Б. Мольєром і Ж.-Б. Люллі останній здобув першість, а його «Альцеста» стала першим довершеним зразком французької опери.

Через століття у Парижі, після прем'єри на сцені Королівської академії музики «Іфігенії в Авліді», знову розпочнеться палке протистояння оперному жанру. Цього разу – унаслідок оперної реформи, яку сміливо і самобутньо упродовжував **Христофор Віллібальд Глюк**. На момент появи його реформаторських оперних творів, серед яких особливо слід відзначити опери «Орфей» (1774, у новій, «паризькій» редакції), «Альцесту» і «Арміду», композитор мав уже багатий досвід роботи у цій сфері. Мандруючи європейськими містами, Х. В. Глюк опанував різні оперні жанри і їх своєрідні національні прочитання – італійську *opera-seria* з її віртуозними, вишукано-ефектними аріями, французьку комічну, у якій, на відміну від італійської *buffa*, лишились недоторканими розмовні сцени і були відкинуті інші умовно-ігрові засоби італійської опери. Зустріч із талановитим лібретистом Раньєрі Кальцабіджі (Відень, 1761) дала змогу зрілому майстру повною мірою втілити своє розуміння оперного жанру. Подібно до своїх флорентійських попередників, учасників відомої «бардівської камерати», які наприкінці XVI ст. намагалися відтворити дух давньогрецької драми, Х. В. Глюк також вважав античне мистецтво неперевершеним, «ідеальним» зразком. У його вирішенні діалогу між словом, музикою і видовищем зберігається тяжіння до міфології і міфологічних персонажів як до загальнофілософських універсальних моделей, які набудуть якісно іншого втілення. Х. В. Глюк відмовився від багатошарової, розгалуженої, видовищно вибагливої традиції оперного театру Ж.-Ф. Рамо. Його ідеал – прозорий, аскетичний сюжет, вільний від побічних інтриг, у центрі якого – кохання як найвища чеснота, найбажаніша моральна цінність, зрештою – найважливіший закон, який набуває загальнолюдського значення. Простота, правдивість і природність – ось сутність оперного мистецтва, згідно з поглядами Х. В. Глюка. Його оперні герої перебувають у міфологічному просторі і водночас долають його час, перетворюючись на справжніх сучасників композитора, які уособлюють цінності нової історичної доби. Не випадково опери Х. В. Глюка, зокрема «Орфей та Евридіка», викликали бурхливий відгук серед його сучасників у різних країнах.

Досліджуючи художній вплив «Орфея та Евридіки» на подальший розвиток жанру опери, І. Сусідко зазначає: «Ще за життя композитора ця опера стала водночас предметом і для наслідування (“Орфей та Евридіка” Ф. Бертоні, Венеція, 1776), і для досить дотепних пародій (“Мандрівний лицар” Т. Траетти, лібрето Дж. Бертаті, 1778; “Кохання у божевільні” К. Діттерсдорфера, лібрето Г. Штефані-молодшого, 1787 тощо). Усе це свідчило про значний резонанс “Орфея”. Пародія у XVIII столітті не стільки несла у собі сатиричний заряд, скільки експлуатувала величезну популярність опери як жанру. Конкретні твори пародіювались у край рідко, що, безумовно, було знаком їх екстраординарної популярності. “Орфея” у першій редакції (так званій “віденській”, або “італійській”) виконували у Стокгольмі, Санкт-Петербурзі, Берліні, кілька разів повторювали у Відні. Усупереч сталій у наш час думці про те, що твори Глюка в Італії були мало затребуваними, віденського “Орфея” ставили у Пармі, Флоренції, Неаполі, неодноразово – у Болоньї»<sup>1</sup>. Показово, що реформаторські опери Х. В. Глюка часто викликали появу новітніх театрів, які б мали змогу і технічно-видовищно відповідати ідеям, закладеним у партитурі. Так, особливе зацікавлення відомого російського аристократа другої половини XVIII ст. графа М. П. Шереметєва

<sup>1</sup> Сусидко И. «Орфей и Эвридика» К. В. Глюка глазами И. К. Баха: о малоизвестных постановках в Лондоне (1770) и Неаполе (1774) / Ирина Сусидко // Старинная музыка: ежекварт. музык. журн. – 2011. – № 1/2. – С. 35.

операми Х. В. Глюка зумовило будівництво ним останкінського палацу, який відповідав найвищим стандартам тогочасних європейських оперних сцен і в якому належно представляли російським глядачам європейські мистецькі інновації<sup>1</sup>.

Вилучивши з опери всі надмірності, проти яких, за його словами, «протестував здоровий глузд і гарний смак», Х. В. Глюк прем'єрами своїх реформаторських творів спровокував справжню війну не лише на французькому, а й на європейському мистецькому Олімпі. Утім, бачення композитором перспектив розвитку європейського оперного мистецтва виявилось пророчим: він не мав жодного сумніву, що його музика не буде обмежена часом, що навіть через двісті років вона хвилюватиме серця слухачів. У цьому переконуємося й сьогодні, коли герої опер Х. В. Глюка оживають завдяки творчості сучасних постановників. У цьому переконує одна з останніх прем'єр на сцені Оперної студії НМАУ ім. П. І. Чайковського. Випускниця факультету оперної режисури<sup>2</sup> Л. Леванова спільно з визначним українським диригентом В. Сіренком, а також творчим колективом Оперної студії, запропонувала новий погляд на шедевр Х. В. Глюка. Сутність її режисерського прочитання «Орфея» полягає у відтворенні конфлікту між природним почуття кохання і жорстким, невідворотним фатумом, який у різний спосіб спокушає людину, затьмарюючи її думки безцільними і дрібними сумнівами, ваганнями, але, зрештою, змушує покірливо змиритися з реальною дійсністю. Божественну зумовленість режисер сприймає як покірливу поразку людини, спонукаючи її до роздумів про сучасний світ, долучаючись цим до полілогу рефлексій митців-екзистенціалістів, які у ХХ ст. саме міфу про Орфея надали нових конотацій.

Постать Х. В. Глюка справедливо вважають важливою не лише для розуміння його епохи. Він сформував принципово новий зразок опери, у якому, за влучним зауваженням Р. Фархадова, «стало зрозумілим, що мистецтво, театр – те саме життя, його продовження, що все у світі цілком придатне і для оперного театру, що найбільш цікаве, захоплююче й інтригуюче – багатозначний характер людської особистості»<sup>3</sup>.

Вплив Х. В. Глюка відчутно вплинув на творчість композиторів наступних поколінь. Утім, у нову епоху – епоху Романтизму – знову зазнали майже докорінного перегляду художньо-естетичні критерії оперного жанру. Визначні для романтичної епохи слова Віктора Гюго про перевагу психологічної правди над правдою історичною поклали початок новій добі і в розвитку оперного мистецтва. Зміна естетичних

<sup>1</sup> Сучасна російська дослідниця культурницької діяльності М. П. Шереметева Л. Лепська зазначає: «М. П. Шереметев, практично, першим у Росії виявив зацікавлення творчістю Глюка, реформаторські опери якого були повно представлені в його бібліотеці. <...> Прагнення здійснити постановку ліричних трагедій (зокрема К. В. Глюка. – *В. Р.*) стало головним стимулом для театральнобудівничої діяльності Шереметева, яка почалася перебудовою театру в Кусково і завершилася спорудою останкінського театру-палацу, у якому вповні втілено мрію графа про «великий» театр із глибокою сценою, оснащеною за останнім словом театральної техніки» (Лепская Л. Театр графа Н. П. Шереметева и реформа К. В. Глюка / Лия Лепская // Русская музыка. Рубежи истории : мат-лы междунар. науч. конф. Научные труды Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского. Кафедра истории русской музыки. – Сб. 51 / [редкол.: С. И. Савенко, И. А. Скворцова, Е. Г. Сорокина, Е. М. Царёва]. – М. : МГК им. П. И. Чайковского, 2005. – С. 270).

<sup>2</sup> Знаменно, що перший спеціальний факультет із професійної підготовки оперних режисерів було відкрито саме в Національній музичній академії України імені П. І. Чайковського. Необхідність відповідати запитам сучасного мистецтва, зокрема оперного, підтверджує доцільність цієї навчальної галузі, а її успішність доводять випускники факультету, які мають змогу реалізувати свій творчий потенціал в оперних театрах України і Європи.

<sup>3</sup> Фархадов Р. Композитор-космополит Глюк, гений реформи и пиара / Рауф Фархадов // Музыкальная жизнь. – 2009. – № 7. – С. 33.

орієнтирів у музичному мистецтві XIX ст. пов'язана з творчістю нових оперних реформаторів, найвизначнішими серед яких стали Дж. Верді і Р. Вагнер.

У 26 операх великого італійського композитора відтворено різноманітність поглядів на цей жанр. Перебуваючи у тісному діалозі зі своїми попередниками і сучасниками (В. Белліні, Г. Доніцетті, Дж. Мейєрбер, Р. Вагнер та ін.), **Джузеппе Верді** створив оперний світ, у якому психологічна повнота і рельєфність людської особистості щоразу відтворюються у різних історико-культурних контекстах. Прагнучи максимально поєднати драматичну і музичну дії (створити «сценічно-музичну драму», за його визначенням), Дж. Верді поступово оновлював оперний жанр. На цьому шляху він не був новатором-радикалом, який відкидає досягнення і настанови своїх попередників. Його інтуїція генія, у цьому відношенні, подібна до моцартівської. Обидва змінювали, спираючись на досвід минулого і сучасності, розуміючи доцільність цього джерела індивідуального творчого оновлення. Творча доля Дж. Верді – від провінційного композитора, який писав музику на випадок, до композитора, який наклав «вето» на постановку своїх опер у “La Scala”, «доки ситуація в театрі не зміниться на краще», від фіаско першої постановки «Травіати» в “La Fenice” до всесвітньо визнаного оперного маестро. Таким був шлях творчого становлення і самореалізації митця. І досі вердівське відчуття опери залишається чи не найбільш помітним, а його твори чи не найбільш популярними в репертуарі будь-якого оперного театру світу. Дж. Верді поклав край свавіллю співаків в оперному театрі, зухвалими примхами, витівками, а часто й сумнівними смаками яких скеровувалася творчість лібретистів і композиторів не одного покоління. У вокальних партіях композитора втілюється досконала вокальна мелодія, емоційна глибина і художня довершеність якої сповнені природності і простоти.

Один із сучасників композитора відзначив три його найважливіші пристрасті: любов до мистецтва, національне почуття і дружбу. Їх поєднання гостро відчувається у будь-якому з оперних творів Дж. Верді, долаються часо-просторові й національні межі. Сьогодні не можна уявити жодного оперного театру без шедеврів цього композитора, адже універсалізм його опер очевидний, він становить невичерпне джерело для режисерських експериментів. Б. Покровський щодо репертуару сучасного оперного театру зауважив: «Сучасність <...> це теперішнє з перспективою переходу у майбутнє, тобто теперішнє, яке долає свої канони, постулати, штампи, звички <...> Насправді, що визначає сучасність театру? Те, що ось-лише досягнуте, утім уже має поступитися місцем новому»<sup>1</sup>. Яскравим зразком такого «нового» прочитання «Травіати» Дж. Верді можна вважати її постановку в Київському муніципальному академічному театрі опери і балету для дітей та юнацтва (2011) Віталієм Пальчиковим, випускником НМАУ ім. П. І. Чайковського. Вона викликала жваві дискусії в українських культурно-мистецьких колах. Журі премії «Київська пектораль» визнало її найкращою музичною виставою року. Експериментуючи з партитурою Дж. Верді, В. Пальчиков прагнув наблизити проблеми XIX ст. до сучасних реалій – так постав світ фешн-показів з його знаковими атрибутами, а Альфред і Віолетта, відповідно, постали персонажами модної «тусовки». На думку одного із критиків, у цій версії «<...> суттєво зміщено драматургічні акценти: центральний конфлікт опери не соціальний, між двома світами – “вищим”, в особі Альфреда, його батька, Жоржа Жермона, і світом Віолетти, відкинутим і засудженим суспільством. Показано драму, чи то пак, трагедію жінки, яка розривається між кар'єрою і особистим життям. Режисер віртуозно обіграє і той момент, коли чоловік, засліплений перемогами і честолюбством, не зда-

---

<sup>1</sup> Покровський Б. Введение в оперную режиссуру : учеб. пособие по курсу «Режиссура музыкального театра» для студ. театр. вузов / Борис Покровский. – М. : ГИТИС, 1985. – С. 41.

тен зрозуміти поведінки закоханої в нього жінки»<sup>1</sup>. На думку іншого рецензента, «<...> до цієї постановки можна справді висувати претензії. Втім, якщо перераховувати різні роботи українських оперних режисерів за останні 30 років, то “Травіата” Пальчикова – це “крок уперед”»<sup>2</sup>. Отже, опера знову демонструє свою парадоксальність, адже оновлення мови сучасного оперного видовища відбувається на основі класичних зразків, тому шедеври Дж. Верді не втрачають своєї актуальності, викликаючи нові дискусії, актуалізуючи нові «одвічні» питання.

Творчість **Ріхарда Вагнера** є визнаним зразком новаторства у мистецтві опери. На відміну від Дж. Верді, він не лише усвідомлював свою месіанську роль, а й голосно проголошував її. Поет, філософ, критик-полеміст, драматург-лібретист, диригент, геніальний композитор і блискучий організатор, він крок за кроком досягав своєї мрії – органічного поєднання наскрізної музичної композиції з цілісно вибудованим, драматургічно виправданим розвитком дії та її блискучим сценічно-видовищним утіленням. Р. Вагнер став першовідкривачем, на новому рівні відновлюючи зацікавлення «Орфея» німецькою історією, яка мала, здолавши локальні географічні кордони, утворити спільний культурний простір. Нова цілісність утверджувала новий ідеал, у якому, за його словами, музика, драма і театр «розчиняються у формі музичної драми», яка становить узагальнену універсальну філософську концепцію індивідуального світобачення і світовідчуття – так званий *Gesamtkunstwerk*.

У процесі написання тринадцяти своїх оперних шедеврів Р. Вагнер докорінно реформував оперне мистецтво, прагнучи ще за життя стати творцем «художнього твору мистецтва майбутнього», у якому міф – основа всеохоплюючого знання, «поема загального світогляду». Саме йому належить остаточне нівелювання ролі лібретиста у народженні оперного твору. Це дало можливість досягти цілісності музичної драматургії, наскрізності музичної композиції: «Починаючи з другої половини ХІХ століття, у результаті вагнерівської реформи музичного театру перевага композиторської ініціативи починає виявлятися на всіх стадіях роботи над оперним твором. Із часів Вагнера поєднання в одній особі композитора і лібретиста, якщо і не завжди досягається практично, то сприймається як найбільш ідеальний варіант. Професія лібретиста, фактично, втрачається, зводяться до функції помічника головного творця твору у технічному оформленні його ідей»<sup>3</sup>. Щасливі збіги обставин творчої долі Р. Вагнера надали йому змогу побачити блискуче втілення своїх месіанських задумів, на довгі роки заклавши одну з найбільш значних, впливових і потужних форм буття опери в театральному мистецтві – оперні фестивалі, які й сьогодні щорічно відбуваються в Байройті.

Утім, ситуація з постановкою оперних творів композитора в українських театрах, на жаль, кардинально відрізняється від загальносвітової. В Україні сьогодні вкрай рідко звертаються до постановки шедеврів Р. Вагнера, утілення яких потребує творчого підходу. Ювілейний рік, на щастя, став певним винятком – у Донбас-опері було поставлено «Летючого голландця». Потужна державна підтримка, міжнародний склад постановочної групи, надзвичайний бюджет, який дав змогу створити декорації із залученням найсучасніших технологій (зокрема, ефект 3D-зображення), яскраві солісти-

<sup>1</sup> Найдюк О. Фешн-Травіата [Електронний ресурс] / Олеся Найдюк // Українська культура. – 2011. – 23 листопада. – Режим доступу: <http://www.musictheatre.kiev.ua/press/50>

<sup>2</sup> Москалец А. «Травиата», маскарад [Електронний ресурс] / Александр Москалец // Зеркало недели. – 2011. – 23 декаб. – Режим доступу: <http://www.musictheatre.kiev.ua/press/54>

<sup>3</sup> Черкашина-Губаренко М. Слово, музыка и действие в украинской опере XX века / Марина Черкашина-Губаренко // Екатерина Александровна Ручьевская. К 90-летию со дня рождения : сб. ст. / [ред.-сост. Л. П. Иванова, Н. И. Кузьмина, В. В. Горячих]. – СПб. : Композитор, [2012]. – С. 61.

вокалісти створили справжній мистецький прецедент в українському культурному просторі. Авторитетний український вагнерознавець М. Черкашина-Губаренко в одному з інтерв'ю так оцінила цю подію: «Дуже цікава режисура, багато нового у сценографії <...> Ця прем'єра – величезна подія для України. Не хочеться говорити про деякі зауваження, адже позитив значно переважає негатив <...> Наступний рік (ідеться про 2013 рік. – В. Р.) пройде у світі як рік Вагнера, утім, жоден з оперних театрів України, окрім Донбас-Опери, не зважився на постановку твору зі спадщини німецького класика. Хоч, нагадаю, у Київській опері за часів Булгакова йшли п'ять опер композитора, а у Львові до радянської влади ставили всі його опери. І в Харкові публіка слухала твори Вагнера. Добре, що тепер у Донецьку відновили перервані традиції...»<sup>1</sup>. Можна припустити, що саме наступні покоління оперних режисерів змінять ситуацію щодо постановки опер Р. Вагнера. Адже магічна сила таланту композитора вплинула не лише на його сучасників, а й наступників, його погляди, ідеї актуальні й тепер. Масштаб творчої особистості композитора, його незламна віра у свої можливості, ідеали, прагнення втілити їх привертають увагу до його творчості й сьогодні так само активно, як і за його життя.

Серед всесвітньовідомих оперних реформаторів, ювілейні дати яких припали на 2013 рік – наш співвітчизник **Семен Стапанович Гулак-Артемівський**. Його роль у формуванні національного оперного мистецтва незаперечна. Перші паростки національної оперної традиції зароджуються в музично-театральних творах І. Котляревського і Г. Квітки-Основ'яненка. Їх самобутньо використав і розвинув С. Гулак-Артемівський в опері «Запорожець за Дунаєм». Його яскраве музичне обдарування, яке відзначав М. Глінка, подорожуючи Україною у пошуку прекрасних голосів для Петербурзької придворної співацької капели, згодом набуло справжнього професійного самовираження. Навчання в Італії, дебют у флорентійській опері відкрили йому шлях до блискучої кар'єри оперного співака, яка протягом 22 років тривала на сценах Маріїнського і Большого оперних театрів. У зеніті розквіту своєї співацької творчості, набувши мистецького досвіду і зрілості, С. Гулак-Артемівський створив славетного «Запорожця за Дунаєм». Цю оперу було поставлено на сцені Маріїнського театру 1863 року, однак уже наступного сезону – знято з репертуару. Безумовно, не йдеться про зіставлення постаті С. Гулака-Артемівського і його великих європейських сучасників – Дж. Верді і Р. Вагнера. Та в цьому немає жодної потреби! Значення «Запорожця» важливе для становлення національного оперного мистецтва і його належної презентації у європейському культурному контексті своєї доби. Завдяки майстерному поєднанню в цій опері сучасної європейської музичної мови з національним мелосом, блискучому втіленні у природних і найбільш вдало обраних музично-драматичних формах «Запорожець» піднісся до рівня справжнього оперного шедевра. Саме «Запорожець за Дунаєм» став тією основою, на якій зміцніла і набула подальшого розвитку національна оперна традиція.

Історія будь-яких оперних реформ неможлива без виконавців, ключову роль серед яких в оперному театрі завжди відігравали співаки, хор, оркестр і диригент. Постать диригента є ключовою в утіленні складної музично-драматичної оперної цілісності. Серед таких яскравих, самобутньо оригінальних диригентів ХХ ст. в національному оперному мистецтві вирізняється особистість **Стефана Васильовича Турчака**. Його творчий шлях, який тривав рівно півстоліття, став принципово важли-

---

<sup>1</sup> Полищук Т. Почему украинские театры не ставят Вагнера? [Електронний ресурс] / Татьяна Полищук // День. – 2012. – 11 декабря. – Режим доступа: <http://www.day.kiev.ua/ru/article/kultura/pochemu-ukrainskie-teatry-ne-stavyat-vagnera>

вим у розвитку національного оперного мистецтва. Необхідність зрозуміти і відповідно відтворити оперні твори, різні за часом їх написання, стилістикою, географією створення, яку відчували оперні диригенти ХХ ст. як творчу потребу, спонукала С. Турчака до колосального самовдосконалення і постійного творчого пошуку. Його невичерпна енергія, самобутня індивідуальність музичного мислення у поєднанні з дивовижною волею і працездатністю дали змогу посісти належне місце серед найкращих оперних диригентів ХХ століття. Завдяки здатності точно обрати необхідну диригентську тактику у роботі над кожним з оперних творів С Турчак створив оперні постановки, які майже відразу стали «класичними», викликаючи схвальні відгуки колег, преси, слухачів. Зацікавлення шедеврами західноєвропейської і національної класики, оперними творами сучасних, зокрема українських композиторів (В. Губаренка, Ю. Мейтуса, Г. Майбороди, О. Білаша та ін.), стимулювало творчі пошуки диригента. Досвід співпраці з оперними солістами допомагав С. Турчаку інтерпретувати складну музичну цілісність оперного твору. Його роль у становленні національної диригентської традиції, без перебільшення, є унікальною.

Магічний і привабливий, парадоксальний і органічний, суперечливий і гнучкий жанр опери є одним з найвеличніших відкриттів. Опера – це той жанр музичного мистецтва, який надає можливість відтворити невлотимий подих часу, пізнавати не лише навколишній світ, а й перспективи його збереження і гармонійного розвитку. В одній з останніх своїх праць, присвячених опері, Б. Покровський зізнається: «Коли б я був монархом чи президентом, я заборонив би все, крім опери, на три дні. За три дні нація прокинулася б свіжою, розумною, мудрою, багатою, ситою, веселою. Я говорю це не тому, що я служитель опери і переймаюся оперою, а тому, що я в це вірю»<sup>1</sup>. Хіба можна висловитися точніше?

## ЛІТЕРАТУРА

1. Лепская Л. Театр графа Н. П. Шереметева и реформа К. В. Глюка / Лия Лепская // Русская музыка. Рубежи истории : мат-лы междунар. науч. конф. Научные труды Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского. Кафедра истории русской музыки. – Сб. 51 / [редкол.: С. И. Савенко, И. А. Скворцова, Е. Г. Сорокина, Е. М. Царёва]. – М. : МГК им. П. И. Чайковского, 2005. – С. 260–270.
2. Москалец А. «Травиата», маскарад [Електронний ресурс] / Александр Москалец // Зеркало недели. – 2011. – 23 декабря. – Режим доступа: <http://www.musictheatre.kiev.ua/press/54>
3. Муравьёва И. Перелом в Большом [Електронний ресурс] / Ирина Муравьёва // Режим доступа: <http://www.rg.ru/2011/11/06/ruslan-poln.html>
4. Найдюк О. Фешн-Травиата [Електронний ресурс] / Олеся Найдюк // Українська культура. – 2011. – 23 листопада. – Режим доступа: <http://www.musictheatre.kiev.ua/press/50>
5. Покровский Б. Введение в оперную режиссуру : учеб. пособие по курсу «Режиссура музыкального театра» для студ. театр. вузов / Б. А. Покровский. – М. : ГИТИС, 1985. – 73 с.
6. Полищук Т. Почему украинские театры не ставят Вагнера? [Електронний ресурс] / Татьяна Полищук // День. – 2012. – 11 декабря. – Режим доступа: <http://www.day.kiev.ua/ru/article/kultura/pochemu-ukrainskie-teatry-ne-stavyat-vagnera>
7. Сусидко И. «Орфей и Эвридика» К. В. Глюка глазами И. К. Баха: о малоизвестных постановках в Лондоне (1770) и Неаполе (1774) / Ирина Сусидко // Старинная музыка : ежекварт. музык. журн. – 2011. – № 1/2. – С. 35–39.

<sup>1</sup> Покровский Б. Что, для чего и как? / Борис Покровский. – М. : SLOVO, 2002. – С. 307.



8. Фархадов Р. Композитор-космополит Глюк, гений реформы и пиара / Рауф Фархадов // Музыкальная жизнь. – 2009. – № 7. – С. 31–34.

9. Черкашина-Губаренко М. Слово, музыка и действие в украинской опере XX века / Марина Черкашина-Губаренко // Екатерина Александровна Ручьевская. К 90-летию со дня рождения : сб. ст. / [ред.-сост. Л. П. Иванова, Н. И. Кузьмина, В. В. Горячих]. – СПб. : Композитор, [2012].

**Рожок В. І. Мистецтво опери: реформаторський потенціал та історичні шляхи його втілення.** Розглянуто основні етапи становлення опери як жанру музично-театрального мистецтва, сутність оперних реформ, здійснених Х. В. Глюком, Дж. Верді, Р. Вагнером; становлення української опери у творчості С. Гулака-Артемовського, розкрито особливості диригентських (С. Турчак) і режисерських (В. Пальчиков) інтерпретацій класичної опери в сучасному музичному театрі.

**Ключові слова:** музично-театральне мистецтво, оперні реформи, сучасні інтерпретації опери, оперна режисура

**Рожок В. І. Искусство оперы: реформаторский потенциал и исторические пути его воплощения.** Рассмотрены основные этапы становления оперы как жанра музыкально-театрального искусства, сущность оперных реформ, осуществленных Х. В. Глюком, Дж. Верди, Р. Вагнером, становление украинской оперы в творчестве С. Гулака-Артемовского, раскрыты особенности дирижёрских (С. Турчак) и режиссёрских (В. Пальчиков) интерпретаций классической оперы в современном музыкальном театре.

**Ключевые слова:** музыкально-театральное искусство, оперные реформы, современные интерпретации оперы, оперная режиссура.

**Rozhok V. I. Opera: Reformist Potential and Historical Ways of its Implementation.** The article defines the main stages of development of opera as a genre of music and theatre, the nature of reforms made in the genre by J. W. Gluck, G. Verdi, R. Wagner; the formation of Ukrainian opera in the works of S. Gulak-Artemovskiy, the features of conducting (S. Turchak) and directing (V. Palchykov) the interpretations of classic operas in modern musical theatre.

**Keywords:** musical theatre, opera reform, modern interpretations of opera, opera direction.