

виявився досить життєздатним і універсальним, а прийоми живого передавання досвіду від майстра до учня набув особливої актуальності в епоху всезагальної інформатизації. У цьому досвіді яскраво віддзеркалилася проблематика виконавського мистецтва, покликаного перевтілювати миттєві невлімові переживання засобами, підвладними артистові. Балет з його мовою неповторних жестів у особливо наочному вигляді подає цю проблематику, дозволяючи висвітлити загальні питання теорії виконавства.

1. Луначарский А. В. Почему мы сохраняем Большой театр / Большой театр 1825–1925. — М.: Издание управления государственных академических театров, 1925. — 238 с.
2. Лифар С. Спогади Ікара. — К.: Пульсари, 2007. — 188 с.
3. Кривцун О. Творческое сознание художника. — М.: Памятники исторической мысли, 2008. — 360 с.
4. Чепалов О. І. Ритмопластичні теорії нової доби та їх зв'язок з хореографією // Метро ритм. 2. — К., 2005. — С. 100–104.
5. Чайковский П. И. Письмо к М. И. Чайковскому 13.12.1890 / Чайковский М. Жизнь П. И. Чайковского. — Лейпциг, 1896. — Т. III.
6. Станішевський Ю. Національна опера України. — К.: Музична Україна, 2002. — 736 с.
7. Ратанова М. Бронислава Нижинская в тени легенды о брате // Нижинская Б. Ранние воспоминания. — М.: Арт, 1999. — 350 с.
8. Волхонич Ю. Броніслава Ніжинська і Лесь Курбас // Український театр. — К., 1997. — № 1. — С. 10–13.
9. Корнієнко Н. Лесь Курбас: репетиція майбутнього. — К.: Факт, 1998. — 470 с.
10. Клековкін О. Система // Український театр. — К., 1997. — № 1. — С. 18–21.
11. Мессерер А. Танец. Мысль. Время. — М.: Искусство, 1990. — 265 с.
12. Станішевський Ю. Балетний театр України. — К.: Музична Україна, 2003. — 440 с.
13. Бондарчук С. К. «Молодий театр». Чому я взявся за перо? (Трошки історії) / Молодий театр. Генеза. Завдання. Шляхи. — К.: Мистецтво, 1991. — С. 103–166.
14. Сталинский О. Из воспоминаний очевидца киевских гастролей Айседоры Дункан / Айседора Дункан: сборник. — К.: «Муза» Лтд, 1994. — 349 с.: ил. — С. 337–342.
15. Львов-Анохин Б. Мордкин в «пересказе» Качарова // Советский балет. — 1991. — № 3 (57). V–VI. — С. 44–47.

Анатолій СОЛОВ'ЯНЕНКО,
кандидат мистецтвознавства, доцент

УКРАЇНСЬКА МУЗИЧНО–ТЕАТРАЛЬНА ПРАКТИКА ПІВДЕННОГО РЕГІОНУ ЯК СУБКУЛЬТУРНЕ УТВОРЕННЯ

А. Солов'яненко. Українська музично-театральна практика південного регіону як субкультурне утворення.

У статті розглядається процес становлення музично-театральних традицій у південному регіоні (Одеса) як субкультурного утворення.

Ключові слова: Одеса, музично-театральна практика, субкультурні форми.

А. Соловьёненко. Украинская музыкально-театральная практика южного региона как субкультурное образование.

В статье рассматривается процесс становления музыкально-театральных традиций в южном регионе (Одесса) как субкультурное образования.

Ключевые слова: Одесса, музыкально-театральная практика, субкультурные формы.

A. Solovyuanenko. Ukrainian musical and theatrical practice of Southern Region as subcultural formation.

The article studies the process of formation of musical and theatrical traditions in the Southern Region (Odessa) as a subcultural formation.

Keywords: Odessa, musical and theatrical practice, subculture forms.

Поняття «субкультура» передбачає наявність в ознаках цілісних характеристик тієї чи іншої історично існуючої системи етнічних, соціальних, національних відносин та специфічних сегментів.

Найбільш яскраво на українських теренах їх виявляють регіональні форми національного життя, що від базових відрізняються елементами з укладною, регіональною, звичаєвою, мовною забарвленістю, пов'язаною з історичними умовами формування соціальної солідарності на цих теренах.

Підтвердженням є відповідна музично-театральна практика XIX ст. — періоду, коли відбувався процес культурної локалізації та самоідентифікації національного «ми» по відношенню до інших проявів групової ідентичності, що демонструвала культурна політика Російської імперії.

Субкультурність як засіб маркування цих прагнень — загальна тенденція українського культурного розвитку цього періоду, що є аргументом доведення актуальності її вивчення.

Важливим є також простежити динаміку змін та їх «потужність» у становленні національних потреб та інтересів з точки зору елементів, які згодом стали провідними у типологічних характеристиках самовизначеності музично-театральної практики окремих регіонів як такої, що відповідає цим потребам та інтересам за своїм змістом.

Найцікавішим у визначених проекціях є український південь, де вектори культурного життя формувалися залежно від «політики» центрів, яку уособлювали міста регіонального значення.

Серед них Одеса, форпост Північного Причорномор'я, де з епохи палеоліту оселяються люди. Матеріальними залишками їх перебування є пам'ятки ямної та катакомбної культури. Про активне засвоєння територій людського узбережжя свідчать також артефакти перебування на них скіфських, кіммерійських, сарматських племен, «залишки» грецьких колоній, що збереглися після навали гунів, аварів та інших кочових племен, які просувалися в Центральну та Західну Європу. З XI по XV ст. ці території почергово захоплюють печеніги, половці, татари, литовці, турки. І тільки наприкінці XVIII ст. вони переходять до Росії.

Історія Одеси як центру Причорномор'я розпочинається з фортеці Хаджибей, яка після російсько-турецької війни отримала сучасну назву за наказом Катерини II. До подальшої розбудови фортеці залучалися всі, хто шукав вільного життя: збігли кріпаки та представники українського козацтва, втікачі з поневолених турками Болгарії та Греції, іноземні фахівці з містобудівництва, французькі та італійські емігранти.

Отже, місто Одеса розвивається в ситуації постійної взаємодії різноманітних культурних традицій Заходу і Сходу, Півдня та Півночі. Тут проживає населення, яке представлене численними етнічними групами та народностями, що й обумовило несхожість культурного життя в ньому з іншими формами, традиційними для міст, розташованих на центральних українських територіях.

Не менш важливою умовою виникнення такої несхожості стало те, що розвиток міста здійснювався під керівництвом адміністрації, що складалась переважно з іноземців, до яких імперська влада не використовувала такого пресингу, як до представників української еліти. Все це створювало атмосферу, сприятливу для всіякого «вільнодумства».

Від самого початку місто будувалося переважно за проектами італійських, іспанських та французьких архітекторів, а також частково російських з досвідом петербурзької школи. І це визначило його загальний образ, в якому знайшли відображення неоднорідність станових, конфесійних, етнічних та професійних уподобань населення, які уособлювали культурні особливості середовища, де чітко простежується функційний розподіл впливів соціальних груп — носіїв цих уподобань.

У першій половині XIX ст. Одеса — третє за значенням місто імперії після Петербурга й Москви, і такий статус визначив потужне формування культурних інституцій: Археологічний музей (1825), кафедральний собор, міські квартали, торгівельні ряди за зразком Єлисейських полів, Рішельєвський ліцей, міська газета, Інститут шляхетних дівичь, театр (1809) тощо.

Проте у цих зовнішніх проявах, які констатують намагання адміністрації міста виконувати не другорядні функції по відношенню до центру, спостерігаються й інші, що свідчать про наявність відчуття колективної солідарності у сприйнятті всіма верстами населення принципів толерантності як необхідної та обов'язкової умови, що забезпечує автономність кожної його групи у додержанні системи цінностей, з якими воно себе пов'язує.

Принцип толерантності персоніфікував «вольовий накіп народу», який народжував загальне ставлення до Одеси як міста, де, за словами О. С. Пушкіна:

*... все Европой дышит, веет,
Все блещет югом и пестрит...*

Відкритість зовнішнім та внутрішнім впливам — особливість, що визначила розвиток музично-театрального життя Одеси.

Простежити, як у цих взаємодіях формувалися регіональні особливості, що визначили подальший розвиток театральнo-сценічних та режисерських традицій Одеського оперного театру, і є метою та завданням статті.

Одеський оперно-театральний досвід формувався в умовах жорсткої конкуренції іноземних та вітчизняних театральних труп, антрепренерів, репертуарної політики. Інтерес до театрального мистецтва визначився з самого початку розбудови міста. На базарах, у хлібних складах, магазинах та інших не пристосованих приміщеннях влаштовувалися виступи труп.

На початку XIX ст. вітчизняні трупи з мішаним складом були музично-драматичні, а іноземні запрошувалися ті, що мали в репертуарі популярні в Європі твори. Серед останніх багато оперних труп з Італії, Франції, Польщі.

Мода в Російській імперії на водевіль визначила й тематику постановок першого аматорського гуртка в Одесі при військовому гарнізоні, який своїми силами організував виставу однієї з перших російських опер «Мельник — чаклун, облудник і сват» О. Аблесімова. Це була жанрова комедія зі співом, легким для виконання, невеличка за обсягом.

Інтерес населення до музично-театральних жанрів та відсутність постійного приміщення змусили міську владу клопотатися про створення більш комфортних умов. І такі умови з'явилися у вигляді стаціонарного театрального приміщення.

Одеса як портове місто мала доступ до всіх мистецьких «новин», що приходили до Імперії. Переважно це була італійська опера, «схвалена до прокату» на одеській сцені, вона визначала репертуарну політику в інших російських театрах. Відомо, що багато творів Д. Россіні, В. Белліні, Г. Доницетті були вперше поставлені саме тут.

Вітчизняні побутові опери та водевілі відігравали значно меншу роль. З ними публіка знайомилась переважно у виконанні гастролюючих російсько-українських труп К. Зелінського, П. Рикановського, І. Мочалова. У 40–50-ті рр. вони працюють в Одесі на постійній основі, розділившись за репертуаром. Трупа Мочалова склала основу для новоствореного за підтримки князя П. Гагаріна наприкінці 1845 р. російськомовного драматичного театру, трупа Рикановського орієнтувалася переважно на виконання музично-драматичних творів, серед них і української новітньої драматургії. У 1842 р. на одеській сцені вперше прозвучала «опера» «Наталка Полтавка» І. Котляревського.

Російсько-українські трупи мали менше постановочних можливостей, ніж іноземні, що підтримувалися загальним «авторитетом» європейської більшовартості. І тому вони тримали першість у репертуарі одеського театру. У 50-ті рр. XIX ст. «кумиром» публіки стали опери Дж. Верді.

Позитивним моментом було те, що в них демонстрував високий професійний рівень виконавський склад: відомі співаки Больдріні, Аделаїза Басседжо, Джозефіна Брамбілла, диригенти Жан-Батіст Буфф'є, Луїджі Джервазі, Луїджі Річчі та ін. Це сприяло підвищенню загальної слухацької культури та зростанню вимог до рівня виконавської інтерпретації — фактор, який обумовив потребу у створенні постійно діючого колективу. Він з'являється у середині XIX ст. завдяки зусиллям родини французьких антрепренерів Жульєнів. Прикрасою діяльності цієї постійної трупи стали виступи запрошених до окремих вистав провідних співаків із відомих та авторитетних італійських театрів «Сан-Карло» в Неаполі, «ЛаСкала» в Мілані, «Феліче» у Венеції. Завдяки ним одеська публіка запам'ятала постановку опери Дж. Россіні «Отелло», де партію Дездемони виконувала примадонна цих театрів Ронці ді Бенє; така практика посилювала конкуренцію між різними трупами, і не тільки італійськими та французькими.

Вітчизняні антрепренери також піклувалися, щоб виконавський рівень вистав був не гірший, ніж у іноземних. Вони теж активно вводять у свій репертуар популярні в Європі оперні твори, що сприяло зростанню виконавської техніки вітчизняних кадрів. Позитивним моментом

у цьому процесі став традиційний досвід драматичного виконання, який отримували співаки, беручи участь у постановках різних за жанровими формами творів. Прикладом вважалась традиція російського оперно-виконавського мистецтва, що спиралась на використання різнобічної техніки: сценічної, мовної, співу, що дозволяло створювати синтетичні музично-сценічні огляди. Уславлені співаки-актори, що представляли цю традицію — П. Булахов, Д. Сабурова, М. Щепкін.

На одеських сценах вітчизняні трупи опанували ці досягнення та поглиблювали на їхній основі власні здобутки, спілкуючись під час гастрольних виступів з відомими європейськими майстрами акторської драматичної гри: Е. Дузе, Россі, Пассарто та ін.

Найбільш уразливим місцем тогочасних оперних та музично-драматичних постановок була режисура, яка зводилась до планування мізансцен. Для західноєвропейських опер існували так звані «театральні пояснення», де розписувалися сценічна дія, ескізи декорацій та їх зміни, костюми та реквізит.

Постановки вітчизняних творів здійснювали переважно співаки та актори на свій власний розсуд, виходячи з наявних можливостей та акцентуючи увагу на постановочно-видовищних принципах, які використовувалися у творах побутово-комедійного характеру. Тому в них домінували стандартні декорації та костюми, які переходили з вистави у виставу.

З появою постійно діючих труп іноземні опинилися у більш сприятливих умовах, театральні дирекції прагнули не відставати від модних захоплень столичної публіки. Італьяноманія — провідна тенденція у розвитку музично-театральної практики в Одесі.

З кінця 50-х італійську трупу «тримав» Ф. Бергер, співак, бас-буф. Як досвідченого антрепренера його запрошують згодом до Києва для організації там постійної оперної трупи.

Бюргер віддавав перевагу не тільки італійцям, але й співакам, вихованим на італійському та французькому репертуарі. Отже, в її склад входили музиканти вітчизняного походження. Курс, проголошений Київським відділенням РМТ, на пропаганду оперного мистецтва Бергер сприйняв як заклик до розповсюдження набутого одеського досвіду. Тому київська трупа була більше італійською, ніж російською. Проте цей досвід мав позитивні наслідки. У 60-ті рр. зростає кількість оперних труп, у яких працюють вітчизняні музиканти, вихованці Бергера. Серед них — С. Біжеїч, співак, який дебютував у Міланській опері, був запрошений у склад Київської опери, але згодом оселився та працював в Одесі.

Він один з перших, хто підтримав творчість російських та українських композиторів М. Глинки та М. Лисенка, разом з Бергером у складі його трупи брав участь в одеській постановці опери П. Чайковського «Опричник» (1874). Популярністю користувалися виступи в Одесі цієї трупи у 1867–1868 роках з відомим співаком О. Додоновим.

Серед тих, хто розвивав на вітчизняному ґрунті набуту за кордоном сценічну практику — українка за походженням (Харківщина) О. Сантаганова-Горчакова. Після навчання в Італії, вона була запрошена солісткою Київської російської опери, у 70-ті рр. організувала власну трупу, з якою пропагувала досягнення російської опери (постановка опери «Життя за царя» в Мілані), викладала спів в Одеському музичному товаристві.

Учнем Бергера був А. Барцал, вихованець Віденської придворної оперної школи, він дебютував на сцені Київської опери і паралельно працював у літні сезони в Одеській опері. Він запам'ятовувався публіці як виконавець тенорових партій у творах російських та європейських композиторів. Рецензенти відзначали осмисленість його співу, виразність міміки та гарну дикцію. Свій досвід антрепризи, набутий у роботі з Бергером, Барцал використав згодом як режисер, здійснивши постановку низки оперних творів у Великому театрі. Він також брав участь у концертах, що пропагували українську музику (авторські концерти М. Лисенка). Захоплено сприймала одеська публіка виступи оперної антрепризи А. Меншикової, співачки, солістки Київської опери.

Влітку на одеській сцені працював із своєю оперною антрепризою Й. Сетов, співак та оперний режисер, який очолив Київську оперу в 70-ті роки. Він залучає до трупи відомих за гастрольями співаків: В. Лавровську, О. Крутикову, професійних художників для створення декорацій, збільшує склад оркестру та хору, керівництво якими передає професійному музиканту, випускнику петербурзької консерваторії І. Альтані.

Під керівництвом Сетова репертуар оперної трупи значно розширився. Крім італійської опери, в ньому твори С. Монюшко, К. Вебера, О. Серова, П. Чайковського. Усе це сприяло зростанню інтересу одеської публіки до вітчизняного мистецтва. Проте перевага, яку надавав

Сетов «заїжджим італійцям» у 80–90-ті рр., викликала спротив з боку одеської преси, яка закликала дирекцію міського театру більше вводити у репертуар «російську оперу та російську драму» [1, с. 47].

Ситуація змінилася у 1891 р., коли диригентом оперної трупи було призначено Й. Прибіка, випускника Празької музичної академії, музиканта, який мав досвід роботи у Харківському, Київському, Львівському оперних театрах. Зміна акцентів в організації музично-театральної справи, перехід постановочної ініціативи від співаків до диригентів — загальна тенденція в її розвитку наприкінці XIX ст.

У 1887 р. після пожежі відкривається нова будівля Одеського оперного театру, а з нею і нові можливості ознайомитися з виконавською майстерністю видатних італійських співаків, які гастролують у Російській імперії: М. Гальвані, Д. Абатті, Страччіварі, Т. Руффо, Карузо, Баттістіні.

Яскравою подією 1893 р. для одеської публіки був приїзд П. Чайковського, якого місцева преса визначила як «цілу епоху в музичному житті міста». На його честь було підготовлено прем'єру опери «Пікова дама», якою диригував сам композитор. У 1894 р. Одесу відвідує М. Римський-Корсаков, а в міському театрі на знак поваги до нього була поставлена опера «Майська ніч». Великий ажітаж викликав приїзд до Одеси трупи Московського Великого театру, до складу якої входили ще зовсім молоді Ф. Шаляпін і Л. Собінов (1899).

Саме в цей період з гастрольями в Одесі перебувають хорова капела під керівництвом М. Лисенка та трупа корифеїв українського театру М. Кропивницького та братів Тобілевичів. Яскравий приклад вітчизняних досягнень демонстрували виступи як диригентів А. Рубінштейна, Е. Направника, О. Глазунова.

У 90-ті роки зростання інтересу до оперної музики вимагало розширення сценічних територій. Тому вистави відбувалися не тільки на міській театральної сцені. Активно використовувались усі придатні для них приміщення: циркові арени Вассала, Суре, Гютемана, де виступали з сольними концертами трупи, що спеціалізувалися на жанрі оперети.

Різномаття музично-сценічного життя в цей період демонструє нові тенденції: поступове зростання уваги до вітчизняної музики, російської та української, яка успішно конкурує із західними зразками. Шлях до цього зростання був досить важким. Публіка, вихована на «італійській манері», не завжди сприймала «виконавський реалізм», який пропагувала нова російська співацька генерація, вихована на творах М. Римського-Корсакова та П. Чайковського.

Більшість її представників пройшла школу італійського співу, але відмовилась від кар'єри, яку вона визначала. Повертаючись на батьківщину, вони прагнуть поєднати набуту художню майстерність з вимогами нового російського репертуару, створюючи низку національних характерів на основі італійської манери. Одним із засновників цього напрямку був І. Пряшников, який досконало володів технікою бельканто і водночас талантом актора та вдало їх поєднував. Пряшников створив свою школу акторсько-виконавської майстерності та увійшов в історію музично-сценічного мистецтва як талановитий педагог, режисер, організатор Першого російського оперного товариства, що пропагувало російську музику (Тифліс, 1889).

Його вихованці, не знаходячи гідних умов для праці цього напрямку у столичних театрах, працювали більше в провінції. Саме з їх іменами пов'язані успіхи цієї музики у публіки. Серед них І. Тартаков, у 80–90-ті рр. з успіхом виступав в Одесі та Києві, Е. Павловська, яка в цей період гастролує у складі оперних труп по Україні, М. Лубковська, дебютувала у «Ла Скала», працювала разом з Пряшниковим у Тбілісі. Ідейно-художню програму оперної трупи визначила співпраця Пряшніова з М. Іпполітовим-Івановим та репертуарні твори М. Глинки, О. Даргомижського, М. Римського-Корсакова, П. Чайковського, О. Бородіна.

Очолити оперну трупу Одеського театру в сезон 1902–1903 років, М. Лубковська робить перші спроби оновити репертуар творами російських композиторів. Щоб посилити зацікавленість ними публіки, вона знаходить компромісний варіант: виконання цих творів італійською мовою. Перша така постановка — «Пікова дама» П. Чайковського, яку преса визначила «найдобросовіснішою й найкоректнішою з усіх антреприз».

У такий спосіб одеська публіка ознайомилася з «Євгенієм Онегіним» і «Демоном». Для посилення привабливості вистав Лубська запрошує відомих італійських співаків: славетного Тіто Руффо та Д. Ансельмі, які виконують головні партії і навіть погоджуються деякі арії проспівати у мовному оригіналі, але експеримент виявився невдалим. За оцінками преси,

таке виконання звело нанівець відчуття «російського духу», закладеного у стилістиці цих творів.

Гастролі італійських співаків відбулися у 1905 р., тому зрозуміло, чому саме в атмосфері очікування революційних подій цей експеримент отримав таку оцінку. Так само не сприйнята була опера Дж. Россіні «Вільгельм Телль», постановку якої «Одесские новости» іронічно охрестили «великим політичним успіхом». Більше реагувала публіка на діяльність драматичної трупи, яка на революційні настрої відповідала актуальними та сучасними п'єсами М. Горького.

Хвиля реакції, що прийшла після поразки революції 1905–1907 років, негативно позначилася на репертуарі одеських театрів. У газетах та журналах стали з'являтися статті під песимістичними назвами на кшталт «Рік театральної нудьги». Із сумом оглядач одеського періодичного видання «Музыкальный современник» відзначав негативні тенденції у розвитку музично-театральної практики: спочатку багато років італійської опери, потім декілька сезонів російської і нарешті оперетка, фарс, кафе-шантан. «Музыка для всіх» багатьох не влаштовувала. У пресі з'являються численні статті із закликами спрямовувати діяльність театрів на переважно художні цілі, а не комерційні прибутки, на виховання народних мас, а не тільки на задоволення потреб вищих класів у «шляхетних розвагах».

Ситуація змінилася у 1910 р., коли диригент оперної трупи Й. Прибик виступив із зверненням до міської думи, вимагаючи замінити італійську оперу російською, а також заснувати спеціальну художню комісію для нагляду за «музичною частиною театру». Так з'являється антреприза під назвою «Російська лірико-комічна опера» під керівництвом А. Сибірякова, діяльність якої стала, за словами критиків, «новим, свіжим саявом» у музично-театральному житті Одеси.

Перемога над «італійським репертуаром» була нелегкою, але вона відбулася, заклавши основу для початку нової сторінки у розвитку одеської музично-театральної практики.

Тривалий взаємообмін різних культурних традицій став підґрунтям для формування тих тенденцій, що визначили подальший розвиток одеської оперно-театральної школи у радянський період.

1. Атас А. Старая Одесса, ее друзья и недруги. — М.: Ласми, 1992. — 163 с.

2. Левин С. Ю. Записки оперного певца. — М.: Искусство, 1962. — 123 с.

3. Левченко М. А. Зарождение театров в Одессе // Литературная Одесса. — 1957. — № 15.

4. Гозенпуд А. Русский оперный театр XIX в. (1836–1856). — Ленинград: Музыка, 1969. — 463 с.

5. Гозенпуд А. Русский оперный театр XIX в. (1873–1889). — Ленинград: Музыка, 1973. — 327 с.

6. Фигнер Н. Н. Воспоминания, письма, материалы. — Ленинград: Музыка, 1968. — 250 с.