

П. І. ІЛЬЧЕНКО

Ільченко Петро Іванович, заслужений діяч мистецтв України, професор кафедри оперної підготовки та музичної режисури Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського (Київ, Україна).

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0001-8617-4228>

РЕЖИСЕРСЬКИЙ ЗАДУМ ОПЕРНОЇ ВИСТАВИ КРІЗЬ ПРИЗМУ СУЧАСНОЇ ТЕАТРАЛЬНОЇ ЕСТЕТИКИ

Розглянуто новітні тенденції розвитку європейського оперного театру, їхній вплив на репертуарну політику в Україні. Досліджено пошуки нових форм музично-сценічного мистецтва на стиках театральних жанрів, зростаюча роль провокативних способів відображення життя, розрив сучасних прийомів вираження з класичними. Проаналізовано процес трансформацій оперних вистав крізь призму сьогоденної театральної естетики, експериментування молодих митців. Встановлено режисерський контент музичної постановки в нинішніх соціокультурних реаліях. З'ясовано дуалістичну природу задуму оперної вистави, її характерні ознаки. Окреслено важливість співпраці режисера з диригентом у розробці концепції майбутньої постановки та її втіленні. Визначено структуру режисерського задуму, змістове наповнення його компонентів: трактування сценічного твору, дійових осіб, образне бачення вистави, розуміння жанру, розробка композиційної побудови, принципів мізансценування, сценарно-просторового і пластично-динамічного вирішення майбутнього сценічного видовища. У подальшому додаються: розробка макету, ескізів костюмів, принципів світлового оформлення, вироблення способу акторської гри, добір виражальних засобів. Охарактеризовано трактування сценічного твору як мистецького акту, конкретизовано надзавдання, наскрізну дію вистави, уточнено жанрові й стилеві особливості, основний і побічний конфлікти драматургії. Виділено вінець режисерського задуму – формування контурів і головних компонентів загального образу спектаклю. Підкреслено умовність, поліфонічність, метафоричність у мистецтві театру, які засобами асоціативного перетворення оформлюють життєвий потік дійсності в художньо-сценічний образ. Доведено, що задум як узагальнений творчий намір майбутньої вистави надає процесу творення спектаклю певного режисерського формату, визначає напрям пошуку художніх виражальних прийомів, сприяє кристалізуванню її художньо-сценічної цілісності.

Ключові слова: музичний театр України, сучасна театральна естетика, оперна вистава, режисерський задум.

Постановка проблеми. Сучасна епоха – час докорінних змін в естетиці музично-театрального мистецтва. Розпочавшись у ХХ столітті, вона триває й у наші дні.

Виникають усе нові й нові різновиди драматургії, поглиблюється синтез жанрів, формуються раніше неможливі жанрові утворення, збагачуються засоби сценічної вишеступності.

Пошуки нових форм музично-сценічного мистецтва все частіше відбуваються на стику театральних жанрів, зростає роль провокативних способів відображення життя, спостерігається розрив між сучасними прийомами висловлення і класичними. Однак слід розрізняти метод пізнання, організації і втілення театрального мистецтва й естетику та форму художнього вираження.

Метод роботи над певною формою театрального мистецтва як шлях дослідження і відтворення дійсності у мистецтві вироблявся століттями, збагачуючись досвідом не одного покоління видатних діячів театральної сцени. Арістотель, В. Шекспір, Мольєр, Вольтер, Й. В. фон Гете, К. Станіславський, В. Меєрхольд, Л. Курбас, П. Брук... Кожен із них доклав колосальних зусиль, щоб на сьогодні майстри музичної режисури мали чітку усталену систему роботи над утіленням синтетичного виставища, якої дуже важливо дотримуватися.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Сучасні режисери музичного театру працюють в умовах панування естетики постмодернізму, особливості якої охарактеризувала Н. Маньковська¹. Вплив європейського оперного театру на український, вимоги до сучасного режисера як лідера творчого процесу обґрунтувала М. Черкашина-Губаренко². Мистецтвознавці здійснили структурний аналіз³ головних чинників, що сприяють поєднанню різних компонентів у синтетичну цілісність оперної вистави. Особливостям оперної драматургії кінця ХХ століття, які впливають на режисерські пошуки та експерименти в музичному театрі, присвячена праця А. Баєвої⁴. Метод дієвого аналізу оперної партитури в контексті музичної драматургії та сценічної дії, що становить основу режисерського задуму майбутньої вистави, розкрили Є. Акулов⁵ і Б. Покровський⁶. Співпрацю режисера і диригента над партитурою твору з окресленням його концептуального бачення композитором дослідила М. Нестьєва⁷. Особливості режисерського задуму розкрили видатні діячі театральної сцени К. Станіславський⁸ і Г. Товстоногов⁹. Автор цієї публікації комплексно проаналізував

¹ Маньковская Н. Б. Эстетика постмодернизма. Санкт-Петербург: Алетейя, 2000. 337 с.

² Черкашина-Губаренко М. Р. Європейський оперний театр нового тисячоліття: Шляхи оновлення // Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського: наук. журнал. Київ, 2008. № 1. С. 118–125.

³ Черкашина-Губаренко М. Р. Структурний аналіз оперного твору (стаття перша) // Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського: наук. журнал. Київ, 2009. № 2(3). С. 58–76; стаття друга: № 4(5). С. 142–153.

⁴ Баева А. А. Оперная драматургия конца ХХ века // Баева А. А. Русская опера второй половины ХХ века. Москва: РАТИ – ГИТИС, 2012. С. 107–132.

⁵ Акулов Е. А. Оперная музыка и сценическое действие. Москва; Екатеринбург: Кабинетный учёный, 2016. 388 с.

⁶ Покровский Б. А. Музыка и действие (метод действенного анализа оперной партитуры). Замысел оперного спектакля // Покровский Б. А. Введение в оперную режиссуру. Москва: РАТИ – ГИТИС, 2009. С. 11–37.

⁷ Нестьєва М. І. Режисер і композитор: одноступі чи супротивники? // Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського: наук. журнал. Київ, 2012. № 3(16). С. 11–16.

⁸ Станіславський К. С. Робота актора над собою. Київ: Мистецтво, 1953. 671 с.

⁹ Товстоногов Г. А. Зеркало сцены: в 2 т. Т. 1. Москва: Искусство, 1980. 303 с.

методологію створення режисерського задуму оперної вистави в умовах панування естетики постмодернізму.

Мета публікації – переосмислити концептуальні підходи до створення режисерського задуму вистави крізь призму сучасної театральної естетики.

Виклад основного матеріалу. Одним із головних моментів у роботі над виставою є вироблення режисерського задуму. Це – другий із трьох розділів постановочного плану спектаклю, він є результатом режисерського аналізу драматургії і має бути втілений на сцені зусиллями всієї команди, помноженими на талант творчих особистостей-однодумців.

Режисерський задум вистави має дуалістичну природу: він одночасно є концентратом образно-емоційного змісту й форми майбутньої постановки і творчо-виробничою основою її вирішення. Високий злет думки, образне бачення, художньо-асоціативні уявлення щодо майбутнього видовища мають бути втілені у конкретній сценографічній формі, здійснені за визначений час і пройти всі постановочні етапи (від читки і дослідження драматургії до прем'єри).

Роль режисера у реалізації музичної вистави в наш час надзвичайно зросла, але в народженні задуму та його відтворенні він має співпрацювати з диригентом-постановником. Від цього залежить гармонійність, методичність роботи й охоплення усіх компонентів колективної творчої праці. Диригент допомагає режисеру почути виставу, а режисер диригенту – побачити її, зберігаючи концепцію композитора. Від того чи стануть вони однодумцями залежить життєдайність музично-сценічного ансамблю в проєкті.

Проаналізувавши спільно з диригентом твір, сформулювавши тему, проблему, ідею, визначивши конфлікт і сили, задіяні в ньому, виявивши подієвий ланцюг його розвитку, наскрізну і контрнаскрізну дію, жанр і стиль драматургії, окресливши характери персонажів, можна формувати задум майбутньої вистави. Він має певну структуру: трактування сценічного твору; трактування дійових осіб; образне бачення вистави; визначення жанру вистави; розробка композиційної побудови, принципів мізансценування, сценарно-просторового і пластично-динамічного вирішення. У подальшому додаються: розробка макету, ескізів костюмів, принципів світлового оформлення; випрацювання способу акторської гри; добір засобів виразності.

Особливої уваги в режисерському задумі потребують компоненти трактування вистави. Режисер уточнює, поглиблює тему, проблему, ідею уже своєї особистої, вистражданої, продуманої, емоційно вибудованої постановки або надає їм парадоксального тлумачення.

Дуже важливо, щоби між драматургом і режисером був творчий взаємозв'язок, розуміння, гармонія. Адже твір талановитого митця дає широкий простір для режисерської фантазії. Звичайно, постановник використовує допоміжні знання, історичний та емоційний досвід роботи над драматургією, минулі втілення твору, починаючи від року його написання. «Воювати» з автором п'єси (сценарію) не варто, краще обрати літературну першооснову, де нічого не треба буде ламати «через коліно».

Трактування твору – це креативне визначення й конкретизація режисером надзавдання, наскрізної дії вистави, уточнення жанрових і стильових особливостей твору, основного й побічного конфліктів драматургії.

Студент, нині випускник кафедри оперної підготовки та музичної режисури Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського Антон Литвинов, працюючи на III курсі над оперою О. Бородіна «Князь Ігор», ретельно й відповідно до

традиції методології аналізу цього твору склав режисерський задум. Знаючи, що «Князь Ігор» у всьому світі визначається як героїчна опера, студент ставить запитання: «А в чому героїка дій Ігоря, який привів своє військо до поразки, а людей до загибелі, державу до занепаду, а себе до полону і приниження? Хто винен у далеко не героїчному результаті походу князя, де витюки поразки і де підвалини все ж потенціального відродження? Винен князь Ігор як диктатор та глава країни і винен народ як джерело влади того ж князя Ігоря.

Ігор як глава держави і війська погано підготувався до походу. У його таборі є зрадники, заколотники, дезертири, люди, які не перебирають на себе загальну ідею боротьби з поневолювачами. Військові, духовенство, еліта князівства не помічають ані реального стану речей у князівстві, ані “божественних” попереджень, які шле небо, і готові тотально займатися шапкозакиданням. Все це і є причиною поразки – загальне нехлюйство як володаря князівства, так і джерела влади – народу. Звичайно, у фіналі опери Ігор і народ, зазнавши катастрофи, роблять висновки, а головне – приймають вірні рішення, дякуючи яким виникає надія на майбутнє відродження князівства. Героїзм – це сила духу, жити за законами правди, вміння згуртуватися перед небезпекою, направити розум і зусилля на визнання і виправлення власних помилок»¹.

Виходячи з особистого емоційного, інтелектуального ставлення режисера-студента до драматургії, у його задумі виявляється серйозна корекція авторської теми, проблеми та ідеї, а в надзавданні вистави всі компоненти пронизуються величезною пересторогою, попередженням про нашу спільну відповідальність за все, що доручає доля.

Звичайно, задум А. Литвинова не надуманий формально зовнішніми висновками, а впливає з ідейно-тематичного аналізу твору, глибинного розгляду конфлікту, помноженого на історичний досвід життя, зокрема і нашого українського. Якщо тему, проблему, ідею драматургії можна уточнювати, поглиблювати, розширювати, порівнювати з сучасним поглядом на них, то надзавдання вистави – це суто режисерська позиція постановника, його індивідуальне, особистісне звернення до глядача, ідейно-громадянська спрямованість, головна мета роботи.

Надзавдання спектаклю – фундаментальна складова режисерського задуму, константа, яка має привести до цілісності, ансамблевості й гармонійності. Найповнішу формулу поняття визначив класик світового театру К. Станіславський: «Надзавдання – основна, головна, всеохоплююча мета, яка притягує до себе всі без винятку завдання, що викликані творчим устремлінням рушіїв психічного життя і елементів самопочуття артисто-ролі»².

Необхідно, щоби надзавдання вистави детермінувалося драматургією, не переносилось автоматично з режисерського аналізу в задум видовища, а витікало зі структури твору. Придумане, притягнуте, прилаштоване з контексту іншої драматургічної дійсності, воно надасть процесу творення вистави штучності, формальності.

Надзавдання передбачає зосередженість на розвитку наскрізної дії спектаклю, адже вони взаємопов'язані й перевіряються одне одним. Дуже важливо не лише правильно визначити надзавдання, а й знайти формулу, яка буде близькою, актуальною, а головне хвилюючою для глядачів. А це те, що спонукатиме їх до роздумів над авторською виставою.

¹ Литвинов А. Постановочний план вистави О. Бородіна «Князь Ігор»: рукопис. Київ: НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2014. С. 3.

² Станіславський К. С. Робота актора над собою. Київ: Мистецтво, 1953. С. 355.

ПИТАННЯ МУЗИЧНОГО ТЕАТРУ

Визначаючи поняття наскрізної дії, К. Станіславський так формулює її сутність: «Дійове внутрішнє стремління через всю п'єсу рушіїв психічного життя артисто-ролі ми називаємо нашою мовою наскрізна дія. <...> Лінії стремління рушіїв психічного життя, що зародилися від інтелекту (розуму), хотіння (волі) і емоції (почуття) <...>, сприйнявши в себе частки ролі, проїнявшись внутрішніми творчими елементами <...> з'єднуються, сплітаються <...> і ніби зав'язуються в один міцний вузол»¹.

Надзавдання, наскрізна дія у поєднанні з головною становлять основу трактування дійових осіб, визначення їхнього місця і ролі у сценічній боротьбі, їхніх надзавдань, наскрізних дій, взаємовідносин, «зерна» образів.

У режисерському задумі вистави «Ноктюрн» М. Лисенка у циклі «Опера для міста» на Андріївському узвозі Києва вже згадуваний випускник кафедри Антон Литвинов так визначає своє надзавдання: «Кожна мистецька, архітектурна, культурна цінність, кожен будинок – маленька казка. Місто живе, поки казки, зливаючись в одну коліскову, оберігають його від агресії та негативу і готують нас вночі до нового світлого ранку. Бережіть нашу спільну казку»². Постановка, здійснена і показана в Києві у 2018 році, підводить глядача до усвідомлення відповідальності за збереження культурного простору, навколишнього життя і закликає бути в ньому максимально активними.

Основний вплив на формування майбутнього задуму має визначення жанру драматургії, режисерське бачення жанру вистави. Видатний театральний режисер Г. Товстоногов дає таке визначення жанру: «Спосіб відображення життя, кут зору автора на дійсність, переломлений у художньому образі, і є жанр»³. Ще студентом автор цієї публікації засвоїв формулювання: жанром називають сукупність таких особливостей твору, які визначають емоційне ставлення митця до об'єкту зображення: жах і співчуття у трагедії, гомеричний сміх у буфонаді, ласкаву усмішку у водевілі тощо. Може бути «погляд» чи «емоційне ставлення до дійсності» або «об'єкт зображення», але ніде не вказано на той компонент, який визначає жанр.

Ланцюжок «витікання» жанру з драматургії (у музичному театрі – з музичної драматургії) має таку послідовність: життєві негаразди змушують різні протиборчі сили діяти, робити вчинки, які творять факти подієвого ряду, що породжують конфлікт, дають напрям і характер його розвитку, а найголовніше – визначають спосіб його розв'язання. Основні жанри найточніше розрізняються за характером і способом розв'язання конфлікту: у трагедії він не вирішується, у драмі – важко вирішується, у комедії – легко вирішується. Звичайно, є багато нових жанрів, які походять від основних. На їхнє формування впливають також інші фактори, але головний чинник утворення жанру – саме конфлікт: його зародження, побудова, перебіг і розв'язання.

Жанр вистави залежить і від обрання режисером типу умовності як міри співвідношення конкретного й абстрактного, побутово-історичної достовірності й узагальнення. Жанр визначає зміст і форму спектаклю, усі його компоненти (акторське, образотворче, музичне, хореографічне та інші види мистецтва) й матеріалізується в системі конкретних засобів сценічної виразності. Потреба дотримання жанру постановки диктує такі її складові: міру умовності, зоровий і тональний образи, атмосферу,

¹ Станіславський К. С. Робота актора над собою. Київ: Мистецтво, 1953. С. 355.

² Литвинов А. Постановочний план вистави М. Лисенка «Ноктюрн»: рукопис. Київ: НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2018. С. 9.

³ Товстоногов Г. А. Зеркало сцены. Том. 1. Москва: Искусство, 1980. С. 173.

мізансценування, пластику, спосіб взаємодії актора із глядачем, природу почуттів, манеру гри акторів, темпоритм. Усі елементи художнього жанру обумовлені самим життям, впливають із драматургії, еволюціонують у процесі роботи постановника і виконавців, переплітаючись із різними додатковими жанровими ознаками. Тут важлива позиція режисера щодо визначення і творення жанрової цілісності вистави.

Вінцем режисерського задуму має стати формування контурів та основних компонентів загального сценічного образу спектаклю. Мистецтво театру творить із потоку дійсності нове життя, художньо переосмислене драматургом, а далі – режисером і виконавцями. Воно передбачає умовність, поліфонічність, метафоричність, які засобами асоціативного перетворення, оформлюють його в художньо-сценічний образ. Відомий український режисер і театральний педагог Влад Неллі так формулює це поняття: «Образ – основа основ мистецтва, неповторне художнє явище, специфічний спосіб вираження дійсності, своєрідно спрямованої митцем і по-своєму відбитої в його фантазії; образ – показ людини, природи або окремих життєвих фактів “за законами краси”; образ – поетичне вираження ідеї в живому унаочненому вигляді»¹.

Несформований, недодуманий, хоча б контурно, загальносценічний образ спектаклю в режисерському задумі дуже важко створити безпосередньо в роботі на сценічному майданчику, де творчий процес може бути фрагментарним, непослідовним, імпульсивним, емоційним, а то й нервовим. Задум як узагальнена творча модель майбутньої вистави надає процесу її творення певного режисерського формату, визначає напрям пошуку художніх виражальних засобів, сприяє компонуванню цілісного художньо-сценічного образу. І чим чіткіше формулює режисер задум вистави, тим більш конкретним є добір постановочної і виконавської груп для створення мистецьки досконалого спектаклю.

Студентка, нині випускниця кафедри оперної підготовки та музичної режисури Лада Шиленко при роботі над оперою В. Кирейка «У неділю рано... (Туркиня)» визначає тему драматургії: «“Стихія гріха”, породжена пристрастю, якій піддаються персонажі твору; Мавра, піддавшись пристрасті, зрадила шлюбного чоловіка, чим приречла спільного сина Гриця на роздвоєння душі, а потому і на його загибель; Гриць, що не зміг встояти перед пристрастю і, маючи кохану Настку, “захмури́в” голову Туркині; Туркиня, дізнавшись про зраду коханого, піддалась емоціям, втратила розум і напоїла Гриця смертельним зіллям.

Отже, боротьба людини за визволення від стихії гріха, породженого неконтрольованою пристрастю на Гуцульщині кінця ХІХ століття»².

Сутністю даної драматургії Л. Шиленко називає «проблему стихії гріха, якому неможливо протистояти». Ідея опери формулюється відносно її теми так: «Непереборна, неконтрольована пристрасть зату́гає людину у вир стихії гріха і прирєкає людину на загибель»³. Відповідно колізія – «конфлікт між протистоянням та потуранням стихії пристрасті, що породжує гріх і послаблює людину, її силу і волю»⁴.

Виходячи з ідейно-тематичного аналізу твору, надзавдання вистави визначається закликком, спочатку до постановочно-виконавчої групи, а згодом і до глядачів:

¹ Неллі В. О. Про режисуру. Київ: Мистецтво, 1977. С. 94.

² Шиленко Л. А. Постановочний план вистави «У неділю рано... (Туркиня)» В. Кирейка: рукопис. Київ: НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2014. С. 5.

³ Там само.

⁴ Там само.

ПИТАННЯ МУЗИЧНОГО ТЕАТРУ

«Оволодівайте власною стихією пристрасті, щоб вона не оволоділа вами, не ввела вас у непереборний гріх і не згубила вас!»¹.

Так у режисерському задумі викристалізовується поняття «стихії пристрасті». Пристрасть, як правило, егоїстична, спалахує несподівано, імпульсивно, часто ідеалізуючи предмет бажання, потребує негайного задоволення та почуття, яке може швидко зникнути. Пристрасть – це сильна, цілеспрямована жага, яка часто позбавляє людину вольового контролю над собою. Чіткість і продуманість режисерського задуму Л. Шиленко дали належний художній результат при постановці.

Художник-постановник запропонував відповідний задуму сценографічний модуль – довжелезний, змієподібний, що, випливаючи із-за задника зверху донизу по діагоналі, несеться через усю сцену, перелітає оркестрову яму і прямує до глядацької зали, наче карпатський смерековий пліт, який, сплавляючи ліс, ганяють по гірських річках плотогони. На ньому – на поверхні, всередині, проникаючи через люки й отвори, та обабіч і розгортається дія вистави. Застосований принцип вирішення сценічного простору дає можливість сценічній історії миттєво переходити від одного місця до іншого, змінювати характер дії від камерності до епічності.

Із пластично-образної концепції спектаклю цілком логічно вималювався спосіб існування актора у виставі – динамічний, романтично-каскадний, симультанний. Дія розгортається одночасно на різних «поверххах» сцени. Активність і поліфонічність мізансцен, зливаючись із динамічними комбінаціями пластично-просторового модуля, надають постановці стрімкості й легкості.

Надзвичайно важливим у ході навчання режисера музичного театру є глибоке і чітке засвоєння студентами методології формування режисерського задуму вистави. Адже від точного, конкретно образного бачення втіленої на сцені драматургічної першооснови залежить плідний процес творення видовища, його художній вплив на глядача і слухача, творче довголіття спектаклю.

Шлях просування студента-режисера до засвоєння основ професії, його вірний напрямок перевіряються саме правильною побудовою процесу компонування власних постановочних планів практичних робіт. Нижче проаналізовано працю студентів кафедри оперної підготовки та музичної режисури академії над оперними творами сучасних українських композиторів.

Студентка III курсу, нині магістрантка першого року навчання кафедри НМАУ ім. П. І. Чайковського Марина Рижова працювала над музичною драмою Ірини Губаренко «Соляріс». Музично-драматичний матеріал, який композиторка вивчала у 1980-х роках, не був завершений та існував лише в ескізній формі: літературна і музична розробка вступу, першого епізоду, вісім віршованих текстів і пісень героїв, окреслена система персонажів. Авторка визначила жанр твору як рок-оперу.

Аналіз наявного матеріалу переконує, що композиторка проявила себе як тонкий лірик, глибокий психолог, митець індивідуального бачення світу, самобутній за засобами його художнього відображення. Її трактування твору С. Лема вирізняє особистісний погляд на проблематику «Соляріса».

Студентка-режисер визначає темою музичної драми «Соляріс» «руйнівне, беззмістовне свавілля людини по відношенню до навколишнього природного середовища, його внутрішнього світу, програмування нею конфліктного існування Людини

¹ Шиленко Л. А. Постановочний план вистави «У неділю рано... (Туркиня)» В. Кирейка: рукопис. Київ: НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2014. С. 6.

і Всесвіту»¹. Звідси впливає ідея: «Людина прагне підпорядкувати собі Всесвіт, проте вона не здатна навести лад навіть у власному житті. І тому, тільки зберігши кожному окрему Людину у кожному окремому “собі”, можна зберегти Людство від самознищення»². Конфлікт визначається як «протиставлення між собою процесу наведення духовного та морального порядку у житті людей та бездумного руйнування духовної сфери нашого життя бездушним “технічним прогресом”»³.

Жанр вистави характеризується як «фантазмагорія, складові якої – фантастичний, ірреальний світ, в якому відбуваються фантастичні події; діють утаємничені персонажі; присутні фантазмагоричні відіння та емоційна нестабільність героїв, напівсон їх існування; відсутнє відчуття реальності»⁴. У подальшій практичній роботі над виставою викристалізовується «філософський ескіз історії про Людство, яку ми втрачаємо в гонитві за досягненнями цивілізації»⁵.

Молода драматургиня Анастасія Чувакова створила лібрето вистави за ескізом І. Губаренко й текстом роману С. Лема, максимально наближене до сценарного плану авторки музики. Сучасна композиторка Марина Чабан провела організаційну і творчу роботу з редакції музичного матеріалу, акомпанементу музичних номерів, уточнення мелодійного малюнка партій та адаптування їх під склад виконавців, затверджений режисером.

Відповідно викристалізувався сценічно-візуальний контур вистави – симультанне, умовне вирішення простору, розділеного на дві половини, у центрі яких розташовані металеві ванни – одна з водою, а інша із землею – як дослідницькі майданчики Солярісу та Землі. Два простори, два світи різняться за кольором: холодна, біла сфера наукових досліджень Солярісу й тепло-червоне світло Землі. Яскраво жовта колористична палітра виникає у ліричних сценах Кельвіна й Харі.

Робота над утіленням опери-ескізу «Соляріс» І. Губаренко дала змогу режисеру-постановнику отримувати цінні навички роботи з музикою сучасного композитора, навчатися формувати режисерський задум вистави, знаходити шляхи його практичного втілення. Загадкова, містична, фантастична тематика музичної драматургії І. Губаренко змусила режисерку й постановочно-виконавчу групу шукати цікаві, парадоксальні засоби виразності. Камерність твору з відсутністю масових і хорових сцен, невеликий склад дійових осіб дали можливість режисерці зосередитися на вибудовуванні внутрішнього світу персонажів, динамічному розвитку сюжетної лінії вистави.

Вистава пройшла апробацію як майстерклас на Міжнародній науково-практичній конференції «Актуальні проблеми музичного театру в контексті соціокультурних викликів сучасності» (з березня 2020 року, Національна музична академія України імені П. І. Чайковського, м. Київ), на всеукраїнських фестивалях, де отримала відзнаки журі.

Дипломний проєкт випускника кафедри Миколи Барановського «Сват мимоволі» В. Губаренка став помітною подією 2016 року. Передував цьому правильний

¹ Рижова М. Постановочний план вистави «Соляріс» І. Губаренко: рукопис. Київ: НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2018. С. 4.

² Там само.

³ Там само.

⁴ Там само. С. 5.

⁵ Там само. С. 6.

вибір студентом музично-драматичного матеріалу. «Твір В. Губаренка – прекрасна основа для навчально-режисерської роботи, в якому органічно поєднується класична оперна традиція, досконала оперна форма з цілісною системою художніх виражальних засобів модерного мистецтва. <...> вона зрозуміла й близька широкому колу глядачів, адже за основу лібрето взято блискучі твори класика української літератури Г. Квітки-Основ'яненка “Шельменко-денщик” та “Українські дипломати”. <...> Глядачі хочуть бачити на сцені високі пристрасті, спостерігати, як герої кохають, страждають, досягають своєї мети. І тільки тоді їм стає цікавою вистава, коли вони знайдуть у героях вистави частинку себе»¹.

Режисер, визначивши темою вистави «проблему свободи вибору як найціннішого багатства людини, вибору свого шляху і права на особисте щастя в умовах тотальних соціальних забобонів, заборон та надмірної батьківської опіки»², визначає і драматичний конфлікт: «...зіткнення справедливого прагнення закоханих Пазіньки й капітана Скворцова бути разом із забороною їм у цьому батьками Пазіньки, підкріпленою і виправданою забобонами соціального середовища. Виграти у цьому протистоянні, врятувати справжні почуття героїв може тільки талант закоханих та їхніх симпатиків»³. Отже, ідея вистави: «Талант – найсильніша зброя, найдієвіший засіб у боротьбі проти насильства, поневолення і агресії»⁴.

Каскадність розвитку подієвого ряду конфлікту й підказала режисеру образно-сценографічний модуль вистави – велику паркову гойдалку в оточенні картонного парку з картонними деревами, кущами, озерцем і каченятами. На цій гойдалці перетинаються історії відносин Шельменка зі Шпаком і Скворцовим, розробляються плани насильної видачі Пазіньки заміж за Лопуцьковського, викрадення та вінчання Пазіньки й Скворцова, включення в інтригу авантюрної Євжені, насамкінець, на парковій гойдалці відбуваються також любовні перипетії Скворцова і Пазіньки, Шельменка і Мотрі.

Розроблений у режисерському задумі загальносценічний образ гойдалки-життя, гойдалки-долі по-різному проявляє героїв вистави. Одних пробуджує, інших – викидає, третіх – заколисує. Цей образ виявляє: спосіб існування персонажів – швидко перемінний, каскадний, пристосований до легко вичерпної колізії; атмосферу вистави – мінливу, невимушену, просякнуту сонцем і соковитим гумором; темпоритм – стрімкий, що органічно перетікає від ліричної течії конфлікту до каскадно-динамічної. Детально випрацьований задум допоміг режисеру вибудувати чітку композиційну структуру спектаклю, вишикувати в ній цікаву психологічно достовірну галерею образів, створити гармонійну хвилюючу постановку.

Відомий театральний режисер і педагог Олексій Попов стверджував: «Запорукою художньої цілісності вистави, перш за все, є точність, стрункість і якість режисерського задуму»⁵.

Висновки. Глибоко пророблений режисерський задум є основою цілісності й ансамблевості майбутньої вистави. Режисерський задум має бути вивіреним у всіх

¹ Барановський М. Постановочний план дипломної вистави «Сват мимоволі» В. Губаренка: рукопис. Київ: НМАУ ім. П. І. Чайковського. 2016. С. 4.

² Там само.

³ Там само.

⁴ Там само. С. 8.

⁵ Попов А. Д. Творческое наследие: в 2 кн. Кн. 1. Москва: ВТО, 1979. С. 356.

ПИТАННЯ МУЗИЧНОГО ТЕАТРУ

його складових, являти собою цілісне бачення спектаклю. Завдання режисера-постановника – здійснити сучасну, інтелектуально вивірену, емоційно вражаючу, жанрово витриману і, головне, цілісно ансамблеву виставу, де всі компоненти мають впливати із режисерського задуму та бути спрямованими режисерським надзавданням на створення сценічного видовища.

Стаття надійшла до редакції 09.08.2020 року

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ І ДЖЕРЕЛ

1. Акулов Е. А. Оперная музыка и сценическое действие. Москва; Екатеринбург: Кабинетный ученый, 2016. 388 с.
2. Баева А. А. Оперная драматургия конца XX века // Баева А. А. Русская опера второй половины XX века. Москва: РАТИ; ГИТИС, 2012. С. 107–132.
3. Барановський М. Постановочний план дипломної вистави «Сват мимоволі» В. Губаренка: рукопис. Київ: НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2016. 34 с.
4. Литвинов А. Постановочний план вистави М. Лисенка «Ноктюрн»: рукопис. Київ: НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2018. 21 с.
5. Литвинов А. Постановочний план вистави О. Бородіна «Князь Ігор»: рукопис. Київ: НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2014. 18 с.
6. Маньковская Н. Б. Эстетика постмодернизма. Санкт-Петербург: Алетейя, 2000. 337 с.
7. Неллі В. О. Про режисуру. Київ: Мистецтво, 1977. С. 94.
8. Нестьева М. І. Режисер і композитор: однодумці чи супротивники? // Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського: наук. журнал. Київ, 2012. № 3 (16). С. 11–16.
9. Покровский Б. А. Музыка и действие (метод действенного анализа оперной партитуры). Замысел оперного спектакля // Покровский Б. А. Введение в оперную режиссуру. Москва: РАТИ; ГИТИС, 2009. С. 11–37.
10. Попов А. Д. Творческое наследие: в 2 кн. Кн. 1. Москва: ВТО, 1979. 519 с.
11. Рижова М. Постановочний план вистави «Соляріс» І. Губаренко: рукопис. Київ: НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2018. 31 с.
12. Станіславський К. С. Робота актора над собою. Київ: Мистецтво, 1953. 361 с.
13. Товстоногов Г. А. Зеркало сцены: в 3 т. Т. 1. Москва: Искусство, 1980. 303 с.
14. Черкашина-Губаренко М. Р. Європейський оперний театр нового тисячоліття: шляхи оновлення // Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського: наук. журнал. Київ, 2008. № 1. С. 118–125.
15. Черкашина-Губаренко М. Р. Структурний аналіз оперного твору (стаття перша) // Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського: наук. журнал. Київ, 2009. № 2 (3). С. 58–76; стаття друга. № 4 (5). С. 142–153.
16. Шиленко Л. А. Постановочний план вистави «У неділю рано... (Туркиня)» В. Кирейка: рукопис. Київ: НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2014. 36 с.

REFERENCES

1. Akulov, E. (2016). Opera music and stage action [Opernaja muzyka i scenicheskoe dejstvie]. Moscow: Kabinetnyj uchenyj. 388 p. [in Russian].
2. Baeva, A. (2012). Opera dramaturgy of the late twentieth century [Opernaja dramaturgija konca XX veka]. Russian opera in the second half of the twentieth century [Russkaja opera vtoroj poloviny XX veka]. A. Baeva (eds.). Moscow: RATI; GITIS. P. 107–132 [in Russian].

3. Baranovskyi, M. (2016). Staging plan of the diploma play "Matchmaker involuntarily" by V. Hubarenko: manuscript [Postanovochnyi plan dyplomnoi vystavy «Svat mymovoli» V. Hubarenka: rukopys]. Kyiv: NMAU im. P. I. Chaikovskoho. 34 p. [in Ukrainian].
4. Lytvynov, A. (2014). Staging plan of O. Borodin's performance "Prince Igor": manuscript [Postanovochnyi plan vystavy O. Borodina «Kniaz Ihor»: rukopys]. Kyiv: NMAU im. P. I. Chaikovskoho. 18 p. [in Ukrainian].
5. Lytvynov, A. (2018). Staging plan of M. Lysenko's performance "Nocturne": manuscript [Postanovochnyi plan vystavy M. Lysenka «Noktiurn»: rukopys]. Kyiv: NMAU im. P. I. Chaikovskoho. 21 p. [in Ukrainian].
6. Mankovskaja, N. (2000). Aesthetics of postmodernism [Jestetika postmodernizma]. St. Petersburg: Aletejja. 377 p. [in Russian].
7. Nelli, V. (1977). About directing [Pro rezhysuru]. Kyiv: Mystetstvo. 94 p. [in Ukrainian].
8. Nestieva, M. (2012). Director and composer: like-minded or opponents? [Rezhyser i kompozytor: odnodumtsi chy suprotyvnyky?]. Journal of the Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine: scientific journal [Chasopys Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy imeni P. I. Chaikovskoho: nauk. zhurn]. Kyiv: NMAU im. P. I. Chaikovskoho. Vol. 3(16). P. 11–16 [in Ukrainian].
9. Pokrovskii, B. (2009). Music and action (method of effective analysis of opera score). The concept of an opera performance [Muzyka i dejstvie (metod dejstvennogo analiza opernoj partitury). Zamysel opernogo spektaklja]. Introduction to opera directing [Vvedenie v opernuju rezhissuru]. Moscow: RATI; GITIS. P. 11–37 [in Russian].
10. Popov, A. (1979). Creative heritage [Tvorcheskoe nasledie]. Vol. 1. Moscow: VTO. 519 p. [in Russian].
11. Ryzhova, M. (2018). Staging plan of the performance "Solaris" by I. Hubarenko: manuscript [Postanovochnyi plan vystavy «Soliaris» I. Hubarenko: rukopys] Kyiv: NMAU im. P. I. Chaikovskoho. 31 p. [in Ukrainian].
12. Stanislavskyi, K. (1953). The actor's work on himself [Robota aktora nad soboiu]. Kyiv: Mystetstvo. 361 p. [in Ukrainian].
13. Tovstonogov, G. (1980). Mirror of the stage [Zerkalo sceny]. Vol. 1. Moscow: Iskusstvo. 303 p. [in Russian].
14. Cherkashyna-Hubarenko, M. (2008). European Opera House of a new millennium: ways of renewal [Yevropeiskyi opernyi teatr novoho tysiacholittia: shliakhy onovlennia]. Journal of Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine: scientific journal [Chasopys Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy imeni P. I. Chaikovskoho: nauk. zhurn]. Kyiv: NMAU im. P. I. Chaikovskoho. Vol. 1. P. 118–125 [in Ukrainian].
15. Cherkashyna-Hubarenko, M. (2009). Structural analysis of the opera (article one) [Strukturnyi analiz opernogo tvor (stattia persha)]. Journal of the Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine: scientific journal [Chasopys Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy imeni P. I. Chaikovskoho: nauk. zhurn]. Kyiv: NMAU im. P. I. Chaikovskoho. Vol. 2(3). P. 142–153 [in Ukrainian].
16. Shylenko, L. (2014). Staging plan of the performance "Early Sunday... (Turk)" by V. Kireiko: manuscript [Postanovochnyi plan vystavy «U nediliu rano... (Turkynia)» V. Kyreika: rukopys]. Kyiv: NMAU im. P. I. Chaikovskoho. 36 p. [in Ukrainian].

ILCHENKO PETRO

Ilchenko Petro, Honored art worker of Ukraine, professor of the Department of Opera Training and Music Directing of Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine (Kyiv, Ukraine).

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0001-8617-4228>

THE DIRECTOR'S CONCEPT OF THE OPERA PERFORMANCE THROUGH THE PRISM OF MODERN THEATRE AESTHETICS

The aim of the study. Rethinking conceptual approaches to creating a director's concept for an opera performance through the prism of modern theatrical aesthetics.

The object is to determine modern transformations of opera performances as the results of experimentation in the field of musical theatre of young directors of Ukraine.

The methodology of research consists of an integrated approach to solving the problem of modern directorial incarnations of opera performances; it involves the use of a system and analytical method to study the factors of influence on modifications in musical theatre and a structural-functional one – to determine the concept of a director's intention in the relationship of its structural elements.

The relevance of the study due to the need to comply with the method of work on the performance developed by many generations of directors in the context of the search for new forms of musical and theatrical art in the context of postmodern aesthetics.

Findings and conclusions. The article examines the latest trends in the development of the European opera house, their influence on the formation of repertoire policy in Ukraine. The search for new forms of musical and stage art at the junctions of theatrical genres, the increasing role of provocative forms of displaying life, the break of modern methods of expression with classical ones are investigated. The process of transformation of opera performances is analyzed through the prism of modern theatrical aesthetics, experimentation of young creators. The dualistic nature of the director's concept of an opera performance and its characteristic features have been clarified. The directorial content of staging a musical performance in modern socio-cultural realities has been established. The importance of cooperation between the director and the conductor in the development of the concept of the future performance and its implementation is outlined. The structure of the director's idea and the content of its components have been determined. In the experimental works of young directors, the interpretation of a stage work as a creative definition and concretization by the director of the super-task, the end-to-end action of the performance, clarification of the genre and style features of the work, the main and secondary conflict of drama is characterized. The crown of the director's intention is highlighted - the formation of the contours, the main components and components of the general stage image of the performance. Conditional, polyphonic, metaphorical in the art of theatre are emphasized, which, by means of associative transformation, shape the life stream of reality into an artistic and stage image. It is proved that the concept as a generalized creative intention of the future performance gives the process of its creation a specific directorial format, determines the direction of the search for expressive means, and contributes to the formation of its integral artistic and stage image.

Keywords: musical theatre of Ukraine, modern theatrical aesthetics, opera performance, director's idea.

Ильченко П. И. Режиссерский замысел оперного спектакля сквозь призму современной театральной эстетики

Актуальность исследования обусловлена необходимостью соблюдения выработанного многими поколениями режиссеров метода работы над спектаклем в условиях поисков новых форм музыкально-театрального искусства в контексте эстетики постмодернизма.

Научная новизна заключается в определении современных трансформаций оперных спектаклей как результатов экспериментирования в области музыкального театра молодых режиссеров Украины.

Цель публикации – переосмысление концептуальных подходов к созданию режиссерского замысла оперного спектакля сквозь призму современной театральной эстетики.

Методы исследования. Комплексный подход к решению проблемы современных режиссерских воплощений оперных спектаклей предполагает использование системно-аналитического метода для исследования факторов влияния на видоизменения в музыкальном театре и структурно-функционального – для определения концепта режиссерского замысла во взаимосвязи его структурных элементов.

Основные результаты и методы исследования. В статье рассмотрены новейшие тенденции развития европейского оперного театра, их влияние на формирование репертуарной политики в Украине. Исследованы поиски новых разновидностей музыкально-сценического искусства на стыках театральных жанров, возрастающая роль провокативных форм отображения жизни, разрыв современных приемов выразительности и классических. Проанализирован процесс трансформации оперных спектаклей сквозь призму современной театральной эстетики, экспериментирования молодых творцов.

Выяснена дуалистическая природа режиссерского замысла оперного спектакля, ее характерные признаки. Установлен режиссерский контент постановки музыкального спектакля в современных социокультурных реалиях. Очерчена важность сотрудничества режиссера с дирижером в разработке концепции будущего спектакля и его воплощения. Определена структура режиссерского замысла, содержательное наполнение его компонентов. На экспериментальных работах молодых постановщиков охарактеризовано трактование сценического произведения как творческого определения и конкретизации режиссером сверхзадачи, сквозного действия спектакля, уточнения жанровых и стилевых особенностей произведения, основного и побочного конфликтов драматургии.

Выделен венец режиссерского замысла – формирование контуров, основных компонентов и составляющих общего сценического образа спектакля. Подчеркнуты условность, полифоничность, метафоричность в искусстве театра, которые средствами ассоциативного преобразования оформляют жизненный поток действительности в художественно-сценический образ. Доказано, что замысел как обобщенная творческая идея будущего спектакля придает процессу его создания конкретный режиссерский формат, определяет направление поиска выразительных средств, содействует формированию его целостного художественно-сценического образа.

Ключевые слова: музыкальный театр Украины, современная театральная эстетика, оперный спектакль, режиссерский замысел.