

ТВОРЧИЙ ПОРТРЕТ ВОЛОДИМИРА СКЛЯРЕНКА У МУЗИЧНО-ТЕАТРАЛЬНОМУ ІНТЕР'ЄСІ (за рукописами митця)

Стаття присвячена ролі й місцю музики в творчій діяльності відомого українського режисера Володимира Скляренка. Вона базується переважно на його рукописах. Їх тематика пов'язана з музикою драматичного театру, її участю у спільній праці режисера з балетмейстером та основоположним значенням музики у постановці масових сцен в оперних виставах.

Ключові слова: *рукопис, музика, композиція, поліфонія, режисер, балетмейстер, мізансцена.*

Статья посвящена роли и месту музыки в творческой деятельности известного украинского режиссёра Владимира Скляренко. Она базируется преимущественно на его рукописях. Их тематика связана с музыкой драматического театра, её участием в совместной работе режиссёра с балетмейстером и основоположным значением музыки при постановке массовых сцен в оперных спектаклях.

Ключевые слова: *рукопись, музыка, композиция, полифония, режиссёр, балетмейстер, мизансцена.*

This article is dedicated to the role and place of music in the creative work of the well-known Ukrainian producer Vladimir Skliarenko. It is based mainly upon his manuscripts. Their the matics is connected with music of dramatic theatre, cooperation of the producer with choreographer and basic principles of meaning of music in staging of mass scenes in opera plays.

Keywords: *manuscript, music, composition, polyphon, producer, choreographer, staging.*

У червні 2017-го минає 110 років від дня народження Володимира Михайловича Скляренка — українського режисера, народного артиста України, одного з плеяди учнів Леся Курбаса.

Тривалим і складним був його творчий шлях. Розпочинався він з напівпрофесійних засад творчих робіт у «живгазеті» «Гарт», яку Скляренко організував у Київських залізничних майстернях і якою керував. «Базувалось оформлення “живої газети”, — згадував режисер, — таким чином: антре всіх учасників — пісня, що знайомить глядачів-слухачів з виконавцями та їх метою... Наш завмуз А. Циніс, котрий був чудовим викладачем Музично-драматичного інституту, підбирав потрібний мотив, або створював сам. Він, звичайно, здебільшого враховував мої режисерські зауваження. <...> Зміст диктував знаходження відповідних музичних засобів для драматичних сцен, інших — для гротескових, буденних». (Уривок з рукопису Скляренка «Мій друг — музика».)

Далі — робота статистом у Київській опері, де він вперше сприймав твори світової оперної класики у виконанні видатних майстрів — «це були справжні чародійники, які творили Світ незбагненим чином — Світ, у якому віддзеркалився геній народу, його мистецтво». (Із згаданого рукопису).

Потім — навчання у Музично-драматичному інституті імені М. Лисенка, акторсько-режисерські пошуки в театрі «Березіль», керованому Лесем Курбасом. Видатний Майстер надавав великого значення музиці у виставі, музичному ритму спектаклю й ролі. У створених ним виставах об'єднувались, синтезувались різноманітні засоби театру — пластично-просторові, інтонаційні, музичні.

Далі — самостійна праця на ниві українського драматичного і музичного театру, майже піввікова викладацька діяльність. Цей життєво-творчий шлях знайшов відбиток у рукописах В. М. Скляренка.

По смерті Володимира Михайловича (1984) його доньки передали рукописи режисеру Г. Г. Макарку, який упродовж багатьох років працював

з ним поруч у київських театрах (драматичному імені Івана Франка, оперному імені Тараса Шевченка), вищих навчальних закладах (Театральному інституті імені І. К. Карпенка-Карого, Інституті культури). За статусом вищої школи викладачі мають займатись як педагогічною, так і науковою роботою. Скляренко всіма засобами відбивався від «писанини», але згодом дещо «нашкрябав» і подав зшиток рукописних матеріалів з іронічною ремаркою: «"Страждання старого Вертера". Книга 1 за вказівками зав. кафедрою т. Макарчука».

До цієї рукописної книги увійшли такі роботи-роздуми режисера: «Місце музики у драматичній виставі», «Мій друг — музика», «Задум і втілення масових сцен. Бесіда старого режисера», «Мій соратник» (у вигляді інтерв'ю режисера про спільну роботу з балетмейстером). На жаль, Г. Г. Макарчук встиг при житті розшифрувати (почерк В. Скляренка досить нерозбірливий) лише останній з перелічених рукописів, інші упорядковувала я на початку 2000-х років (у зв'язку з дипломною роботою студентки-театрознавця, керівником якої була).

Ця наша стаття базується переважно на рукописних матеріалах Скляренка, розпочати яку доцільно з його зовнішнього вигляду, портретом-описом Геннадія Макарчука у статті «Він був людиною Відродження» («Український театр». — 1997, № 6. — С. 12):

«Володимир Михайлович був людиною веселої вдачі. Коли він з'являвся на репетиції чи в студентській аудиторії, навколо нього одразу створювалась атмосфера приязні, усмішки, святковості. Можливо, цьому сприяв "колабрюньйонівський" оптимізм В. М., а може, завжди випрасувана і, наче на свято, одягнута біла сорочка та кольорова краватка-метелик. Або його трішки вайлувата статура, яка виявляла себе напрочуд енергійно-рухливою, усміхнені, з іскринкою хитруваті світлі очі, трохи заїкувата, неповторна манера мовлення; витівки, каламбури і дотепи, якими він прикрашав свої, подекуди карколомні, шокуючі гостротою визначення оцінки навколишнього життя і мистецьких явищ? Так чи інакше, але всі одразу відчували, що перед ними людина непересічна, цільна, поетична натура, яка бачить життя очима, сповненими добра і світла...».

Аналізуючи тематику і зміст рукописів Скляренка, не можна не помітити, що «червоною ниткою» крізь них проходить музика, яка, безумовно, сприяла його яскравій асоціативно-образній мові.

«Мій друг — музика. У нас давня-давня дружба, ще з дитячих років». — Так починається невеликий рукопис-спогад Володимира Михайло-

вича «Мій друг — музика». Він певною мірою дає ключ до розуміння такого факту його творчої діяльності, як керівництво упродовж життя трьома оперними театрами України (Львів, Харків, Київ) і постановка ним оперних вистав, хоча офіційно він не мав музичної освіти.

Музичні враження дитинства — вечори на селі, пісні дівчат, невтомні музички й танцюристи, учнівський хор на сто чоловік, яким керував ще молодий тоді П. О. Козицький, перегляд багатьох музично-драматичних вистав театру корифеїв, участь статистом в оперних спектаклях, ази музичної освіти в Музично-драматичному інституті, власна робота зі створення «живгазети», навчання і праця пліч-о-пліч з Курбасом — все це збиралося Скляренком, акумулювалось у ньому і знадобилося пізніше, коли він став професійним режисером.

Навіть маючи вже величезний досвід практичної роботи, фіксуючи свої думки і бачення щодо ролі музики в драматичному театрі (рукопис «Місце музики у драматичній виставі»), Скляренко продовжував опановувати термінологію музичного мистецтва, читати і робити виписки з музикознавчих праць та музично-критичної літератури, власноруч коментуючи їх. Про це свідчать записи режисера у згаданому рукописові ліворуч, як-от: фрагменти з теоретичних праць російського композитора і музичного критика О. Серова, академіка Б. Асаф'єва; штудіювання книги Т. Попової «Музыкальные жанры и формы»; власні усвідомлення деяких термінів (різниця між «музичною темою» і «мелодією»), форм (зокрема фуґи) тощо.

Розшифровуючи і упорядковуючи рукописи В. М. Скляренка, особливо про роль музики у драматичній виставі, я була приємно вражена збігом моїх думок і розумінь щодо музики як компонента драматичного спектаклю, викладених у навчальному посібнику «Музика і драматичний театр», з положеннями митця про різні функції театральної музики та її місце в драматургії сценічного твору, про етапи роботи режисера над виставою, і участь у ній, за словами В. Скляренка, «такого мудрого співника, як музика».

Цьому він учив і своїх студентів; одна із зафіксованих кимось із них лекція була присвячена місцю та значенню музики у виставах героїчного жанру («Музика в героїчному, монументальному спектаклі»). «Як і у всіх інших жанрах, — читаємо в тексті цієї лекції, — музичний план такої вистави впливає з образного вирішення всього спектаклю і його надзавдання. <...> Мабуть, жанр героїчний, монументальний мислить всі засоби крупно, велично, без зайвого побутовізму, психо-

логічно-дріб'язкових деталей. Жанр цей ми часто називаємо "трагедійним". Відповідно до основних його ознак ми й шукаємо музичний ключ вистави».

Далі в цьому тексті лекції йдеться про роль увертюри (вступу), участь музики на різних етапах драматичної дії, про основний характер музики, «яка впливає на силу драматизму дії, розвиває її напруження, емоційно підносить до драматичного пафосу долі героя. Музика в цьому жанрі не супутник, який співчуває і спостерігає, а дійова особа».

Звертає увагу Скляренко на позитивні та негативні моменти щодо використання у драматичних виставах інструментальної музики композиторів-класиків. Як приклади зваженого, виправданого й доцільного використання музичної класики Володимир Михайлович наводить спектаклі Мейерхольда, Таїрова, Курбаса. Говорить він і про деяких сучасних йому режисерів, які використовують класичні інструментальні твори «напівпрофесійно, іноді по-варварськи, коли живе тіло музичного твору ріжеться на шматки, без знання законів його побудови, композиції окремих частин. Одним словом, по-дилетантськи».

Питання музики як основи роботи балетмейстера в драматичному і музичному театрах посідають вагоме місце в рукописі «*Режисер і балетмейстер*». Він має підзаголовок «Про творчі взаємини ведуть розмову Кореспондент театральної газети і Режисер похилого віку Іван Іванович», де у ролі Режисера виступає, по суті, сам В. Скляренко.

У роботі режисера з балетмейстером у драматичному театрі митець визначає певні етапи: спочатку хореограф читає п'єсу, знайомиться з ремарками драматурга (або текстами дійових осіб) щодо танців. «Далі хореограф аналізує музичну побудову, динаміку розвитку, коротше кажучи, композицію всього музичного матеріалу. На основі цього й будує в уяві та відчутті свою композицію танцю. Занотовує відповідними знаками всі па та групування. <...> З цими нотатками він і приходиться на репетицію, звичайно, перед тим ознайомивши із своїм задумом режисера. Можуть виникнути спірні моменти, деякі уточнення. І вже після остаточного узгодження задуму починаються репетиції з виконавцями». (Фрагмент вищезначеного рукопису).

Скляренко зосереджує увагу на танцях, що часом (за ремарками автора) ілюструють побутові моменти: ритуальні сцени, бал, вечорниці та ін. «Згадаймо вечорниці у п'єсі Тобілевича "Безталанна", де танок ревнивого Гната із Софією на людях є викликом Варці, ображає її і викликає злість до підступного коханця. Отже, це не просто танець —

козачок чи метелиця; тут складний психологічний підтекст, виражений через танцювальну форму».

Якщо йдеться про вистави побутові, історичні, героїчні, то там, як пише Скляренко, «бувають сцени з елементами танцю-пантоміми, боїв, обрядів тощо. Тут над цим завданням працюють обидва майстри. Режисер накреслює загальне планування мізансцен, звичайно, за певним сценарієм. Хореограф розробляє, деталізує окремі виходи груп, танцювально-пластичні фрагменти».

І далі Скляренко зауважує: «Часом деякі режисери-постановники неспроможні розв'язати такі сцени і накидають всю роботу на плечі балетмейстера. Тоді <...> жива, соковита картина народного побуту стає дивертисментом — губиться правдивість, невимушеність, імпровізаційність».

Значну увагу в цьому рукописі В. Скляренко приділив роботі балетмейстера у музичних виставах (опері, опереті та ін.), в яких, зазначав він, все «базується на музичному задумі, де музичний план твору диктує ідейно-образне розкриття, і постановник повинен "виходити з музичної композиції твору", його музичної драматургії».

Серед жанрів музичного театру Скляренко виділяє оперету, де співпраця балетмейстера і режисера вкрай необхідна. «В опереті прозові діалоги, ансамблеві сцени впливають з музичних виступів <...> Чергування, послідовність "прози" (як кажуть в опереті) і музики, їх справне сценічне танцювально-пластичне розв'язання — запорука успіху вистави».

Музика як основа мізансценування — один з аспектів роботи режисера над сценічним втіленням оперних творів. Саме цьому присвячений рукопис В. Скляренка «*Задум і втілення масових сцен*», з підзаголовком «Бесіди старого режисера». До того ж там є чимало авторських замальовок масових мізансцен, на яких кольоровими олівцями позначені напрямки, рухи окремих груп та учасників.

Цей рукопис — кладезь знань, посібник для режисерів — як початківців, так і практиків. Ось декілька стислих і водночас ємних і влучних порад. Режисер, «створюючи просторову партитуру, композицію масових сцен, орудує як кресляр, художник і скульптор. <...> Імпровізація під час репетицій масових сцен неприпустима. <...> Від постановника вимагається точний план, організованість, чіткі розпорядження і стислі пояснення. <...> Образ масової сцени мусить бути виکارбуваний, відлитий, як скульптура у різьбяр. Тоді він (образ) впливає на динаміку розгортання дії і на сприйняття глядачів».

Свої теоретичні посилання щодо мізансценування масових сцен в оперних виставах Скляренко довів на практиці, ставлячи такі масштабні оперні вистави, як «Тарас Бульба» М. Лисенка, «Лоенгрін» Р. Вагнера, «Арсенал» Г. Майбороди та ін.

У деяких оперних спектаклях Володимир Михайлович застосував фронтальні мізансцени. Це, скажімо, одна зі сцен опери «Арсенал» Г. Майбороди — сцена перед останнім боєм.

«Я розташував чоловічий хор (понад 60 чоловік) на авансцені, — читаємо у рукописі, — центром групування була знаменита гармата, що тепер височить на пам'ятнику. На ящиках з-під набоїв, колодах, шпалах, а то й просто на землі сиділи і лежали люди, а дехто стояв у задумі, спершись на рушницю. Звучала пісня арсенальців, які були в облозі, — пісня мужня, повільна: в ній і роздуми, і туга, і рішучість, і гнів. Це був ніби скульптурний барельєф, кожна постать промовляла, і всі разом виявляли трагічне напруження перед останнім боєм. “Знавці-теоретики” мали нагоду докоряти мені за статичне рішення цієї важливої масової сцени. Воно, може, було б і так, якби я на задньому плані не дав прохід людей, які несли і вели поранених бійців. За ними йшов невеличкий кортеж зі спущеним знаменом — це арсенальці проводжали в останню путь свого товариша. Повільно рухалась вся процесія в темпі співу хору. Прохід не відволікав увагу глядача від пісні, а лише підкреслював її мовчазний, сувро-величний дух. Завдяки такій мізансцені картина набувала об'ємного звучання. Динаміка і статика — ось ключ до побудови цієї мізансцени».

Способом фронтального розв'язання масової сцени Скляренко вирішив й сцену весільного кортежу Ельзи і Лоенгріна до костюлу в другій дії опери Р. Вагнера «Лоенгрін». Вона була розроблена на протиставленні «світла, радості, піднесеності, безтурботності, прозорості й чистоти» (Ельза, Лоенгрін, прославний хор) і зла, лиха, темних сил (Тельрамунд, Ортруда та їх спільники). Весільна процесія була розподілена на частини (відповідно до кількості музичних тактів хорового співу), її учасники прямували до храму. «Це була одна лінія руху маси на фоні хору, який зображав мешканців середньовічного міста».

Контррух становила група змовників, плічників Тельрамунда, одягнутих у чорні плащі. <...> Ця група, що також рухалась на фоні хору, становила другу лінію; її час від часу було видно крізь світлі постаті кортежу. <...> Ця, на перший погляд, нехитра композиція, в якій прямолінійність руху ускладнювалась контррухом, що поз-

бавляв сцену одноплановості та одноманітності, створювала динамічне напруження, відчуття лиха, яке наближалось, звучало, як передгроззя».

Вибудовуючи масові сцени, прагнучи добитись необхідного звучання, режисер, на думку Скляренка, має знайти образ кожного з учасників і усіх в цілому, захопити їх цікавими завданнями, покласти на них творчу відповідальність. Тоді це буде не юрба, а багатоголосна поліфонічна маса. Щодо цього показовими є замальовки й детальний опис сцени з опери М. Лисенка «Тарас Бульба» — «Козаки збираються на раду» (назва режисера).

На замальовках окремими літерами позначені певні групи: **А** — «шибайголови», які найзапальніші та найактивніші; **Б** — група козаків середнього віку і молодих; **В** — старі й літні козаки та ін. Рух і динаміка кожної з груп позначені лініями та стрілками різного кольору, їх перехід, пересування — цифрами.

Далі — невеликий фрагмент з детального опису Скляренком образу даної сцени. «Я визначаю його як повинь, коли окремі струмки, долаючи всі перепони, зливаються у нестримні потоки, в одне річище, що стримить вперед, до моря. (Сцена ради, присяги і вирушення у похід). Цей образ мобілізував масу і дав їй зрозуміти зміст і динаміку подій. Образ народився тоді, коли стали зрозумілими причини бурхливого протесту козацтва проти “сплячки” старшини, яка не дуже квапилась у похід, щоб відплатити ворогам за знуцання над народом. Заклик Тараса та його друзів запалив козацтво, і воно кинулось по куріням із закликом: “На раду! Геть кошового — бабу!” І тоді забили на сполох литаври. Масу розподіляю на декілька груп, кожна з яких несе свою тему і, зливаючись в один потік, має виявити загальний настрій і домінуючий темп, розроблені (як визначають музиканти) контрапунктично. Паралельність руху тем, їх одночасне звучання є, по суті, поліфонічним. Контрапунктичне, поліфонічне розуміння композицій — невід'ємна частина техніки мізансценування».

Переглянувши, проаналізувавши й оприлюднивши частину рукописних матеріалів Володимира Михайловича Скляренка, розумієш, що це лише ескіз, начерк його творчого портрета. Рукописи потребують більш глибокого та досконалого вивчення цього скарбу тривалого і плідного досвіду режисера-постановника, вихователя режисерської памолоді. Вони мають стати надбанням режисерів — початківців і практиків, викладачів та студентів мистецьких навчальних закладів, всієї театральної і музичної громадськості.