

МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ ТА ІНФОРМАЦІЙНОЇ ПОЛІТИКИ УКРАЇНИ  
ХАРКІВСЬКА ДЕРЖАВНА АКАДЕМІЯ КУЛЬТУРИ  
ФАКУЛЬТЕТ СЦЕНІЧНОГО МИСТЕЦТВА  
Кафедра режисури

Кваліфікаційна робота  
на здобуття освітнього ступеня «Магістр»

## ОДЕСЬКИЙ АКАДЕМІЧНИЙ ТЕАТР МУЗИЧНОЇ КОМЕДІЇ ІМЕНІ МИХАЙЛА ВОДЯНОГО: ІСТОРІЯ І СУЧАСНІСТЬ

**Виконала:**

здобувач вищої освіти магістратури  
галузь знань 02 «Культура і мистецтво»  
спеціальність 026 «Сценічне мистецтво»  
**Єлизавета ОРЕЛ**

**Науковий керівник:**

доктор культурології, професор,  
завідувач кафедри майстерності актора ХДАК  
Антоніна КІКОТЬ;

**Наукові рецензенти:**

- 1) кандидат мистецтвознавства,  
доцент кафедри режисури  
**Світлана ШУМАКОВА;**
- 2) кандидат мистецтвознавства,  
заслужена артистка України,  
солістка-вокалістка Одеського академічного  
театру музичної комедії ім. Михайла Водяного  
**Ірина КОВАЛЬСЬКА**

Допущено до захисту  
Зав. кафедри \_\_\_\_\_ / Сергій ГОРДЄЄВ /  
17 січня 2022 р.

Харків  
2022

**Харківська державна академія культури**

Факультет сценічного мистецтва  
Кафедра режисури  
Ступінь вищої освіти «Магістр»  
Галузь знань 02 «Культура і мистецтво»  
Спеціальність 026 «Сценічне мистецтво»

«ЗАТВЕРДЖУЮ»

Завідувач кафедри режисури

\_\_\_\_\_ / Сергій ГОРДЄЄВ /

28 жовтня 2020 року

**ЗАВДАННЯ**

**на виконання кваліфікаційної роботи здобувача вищої освіти  
Єлизавети ОРЕЛ**

1. Тема: **«Одеський академічний театр музичної комедії імені Михайла Водяного: історія і сучасність»**

науковий керівник: доктор культурології, професор, завідувач кафедри майстерності актора ХДАК — **Антоніна КІКОТЬ**,

затверджені рішенням кафедри режисури від 28 жовтня 2020 р.

2. Строк подання роботи — 17 січня 2022 р.

3. Вихідні дані до роботи — досліджується історія жанру музичної комедії та акторська природа існування в даному жанрі на прикладі Одеського академічного театру музичної комедії імені Михайла Водяного.

4. Зміст кваліфікаційної роботи (перелік питань, які потрібно розробити):

ВСТУП

РОЗДІЛ 1. ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГІЧНІ ОСНОВИ ДОСЛІДЖЕННЯ

РОЗДІЛ 2. ІСТОРИЧНИЙ ШЛЯХ СТАНОВЛЕННЯ ОДЕСЬКОГО  
АКАДЕМІЧНОГО ТЕАТРУ МУЗИЧНОЇ КОМЕДІЇ ІМ. МИХАЙЛА  
ВОДЯНОГО

РОЗДІЛ 3. СУЧАСНІ ЕКСПЕРИМЕНТИ ОДЕСЬКОГО АКАДЕМІЧНОГО  
ТЕАТРУ МУЗИЧНОЇ КОМЕДІЇ ІМ. МИХАЙЛА ВОДЯНОГО

ВИСНОВКИ

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

ДОДАТКИ

## 5. Консультанти розділів кваліфікаційної роботи

Розділи	Відомості про консультантів розділів кваліфікаційної роботи	Підпис і дата	
		Завдання видав	Завдання прийняв
Вступ	кандидат мистецтвознавства, старший викладач кафедри майстерності актора Віталій МІЗЯК	18.11.2019	
Розділ 1	кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри режисури Роман НАБОКОВ	14.12.2019	
Розділ 2	кандидат мистецтвознавства, старший викладач кафедри майстерності актора Віталій МІЗЯК	20.02.2020	
Розділ 3	доцент, заслужений діяч мистецтв України, декан факультету сценічного мистецтва Ігор БОРИС	9.09.2020	
Висновки	кандидат мистецтвознавства, старший викладач кафедри майстерності актора Віталій МІЗЯК	15.10.2020	
Список використаних джерел	доцент, заслужений діяч мистецтв України, декан факультету сценічного мистецтва Ігор БОРИС	19.10.2020	
Додатки	кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри режисури Роман НАБОКОВ	10.12.2020	

6. Дата видачі завдання — 28 жовтня 2020 р.

## КАЛЕНДАРНИЙ ПЛАН

№	Назва етапів кваліфікаційної роботи	Строк виконання	Примітка
1.	Вступ	20.12.2019	
2.	Розділ 1	27.01.2020	
3.	Розділ 2	14.04.2020	
4.	Розділ 3	17.09.2020	
5.	Висновки	25.10.2020	
6.	Список використаних джерел	30.10.2020	
7.	Додатки	14.12.2020	
8.	Редагування тексту	20.12.2020	

9.	Збір рецензій	14.01.2021	
----	---------------	------------	--

Здобувач вищої освіти

\_\_\_\_\_

Єлизавета ОРЕЛ

(підпис)

Науковий керівник  
роботи

\_\_\_\_\_

Антоніна КІКОТЬ

(підпис)

## ЗМІСТ

<b>ВСТУП</b> .....	5
<b>РОЗДІЛ 1. ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГІЧНІ ОСНОВИ ДОСЛІДЖЕННЯ</b> .....	10
1.1 Історіографія, наукові джерела та методологічний фокус дослідження.....	10
1.2 Історичний шлях розвитку жанру музичної комедії в Україні.....	13
1.3 Пошук та виявлення синтетичної природи акторів музичного театру.....	20
<b>Висновки до розділу 1</b> .....	22
<b>РОЗДІЛ 2. ІСТОРИЧНИЙ ШЛЯХ СТАНОВЛЕННЯ ОДЕСЬКОГО АКАДЕМІЧНОГО ТЕАТРУ МУЗИЧНОЇ КОМЕДІЇ ІМ. МИХАЙЛА ВОДЯНОГО</b> .....	24
2.1 Львівський період театру: перші вистави і актори.....	24
2.2 «Біла акація» як зразок моделі жанру «оперета» в музичному театрі.....	32
2.3 Корифеї Одеського театру музичної комедії в культових виставах театру.....	37
<b>Висновки до розділу 2</b> .....	50
<b>РОЗДІЛ 3. СУЧАСНІ ЕКСПЕРИМЕНТИ ОДЕСЬКОГО АКАДЕМІЧНОГО ТЕАТРУ МУЗИЧНОЇ КОМЕДІЇ ІМ. МИХАЙЛА ВОДЯНОГО</b> .....	51
3.1 Вплив творчої особистості Михайла Водяного на розвиток та історію театрального колективу.....	51
3.2 Творчі традиції театру та сучасні режисерські пошуки.....	51
3.3 Створення багатожанрової репертуарної політики. Сучасні	

тенденції розвитку жанру: від оперети до мюзиклу.....	63
<b>Висновки до розділу 3.....</b>	<b>71</b>
<b>ВИСНОВКИ.....</b>	<b>72</b>
<b>СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....</b>	<b>75</b>
<b>ДОДАТКИ.....</b>	<b>82</b>

## ВСТУП

**Обґрунтування вибору теми дослідження** Вибір теми дослідження зумовлене необхідністю виявити основний вектор розвитку сучасного музичного театру на прикладі Одеського театру музичної комедії імені Михайла Водяного.

Властивістю театрального мистецтва є кодування інформації одночасно на декількох художніх мовах — художній, драматичній, а у випадку музичного театру, ще й на музичній. Спираючись на це можливо стверджувати, що театр являє собою складну знакову систему, яка породжує розмаїття складних жанрових моделей.

Наслідуючи найкращі музичні та театральні європейські традиції, український музичний театр сміливо впровадив творче новаторство та виявив світові нову музичну естетику. З'явившись один за одним, театри оперети України (Харків, Київ, Львів-Одеса) пройшли складний творчий шлях і, слід зазначити, станом на сьогодні, їх не стало більше! Але тільки один з них мав величезний успіх, багато в чому зумовлений популярністю зірок першої величини, знаковими виставами, яскравими режисерськими знахідками та першим здобутим званням — «Народний артист» у жанрі оперети. Цією зіркою був Михайло Водяний.

Історія розвитку творчого колективу Одеського академічного театру музичної комедії імені Михайла Водяного, на прикладі якого проаналізовано феномен музичного театр та етапи розвитку музичного жанру.

Ця історія є підґрунтям, актуальною темою для вивчення стратегії

розвитку українського музичного театру.

Дослідженню музичного та комедійного жанру в театральному мистецтві присвячено багато наукових та публіцистичних праць, але феномен музичного театру, поєднаний з комедійним жанром, який притаманний особливо українській культурі в широкому сенсі, на нашу думку потребує особливого вивчення.

Тема магістерської роботи обрана з метою проаналізувати сучасні тенденції розвитку театру музичної комедії та творчий внесок в українське сценічне мистецтво цього жанру — актора Михайла Водяного зокрема.

**Зв'язок роботи з науковими програмами, планами та темами**  
Магістерське дослідження виконано відповідно плану наукових досліджень, затвердженого на засіданні кафедри режисури Харківської державної академії культури (протокол № 12 від 05.02.2020 р.), та є складовою теми «Актуальні науково-дослідні пошуки сценічного дискурсу».

**Мета і завдання дослідження.** *Метою магістерської роботи є розгляд особливостей майстерності актора в жанрі музичної комедії на основі дослідження історії театру з акцентом на творчість Михайла Водяного.*

Мета зумовлює вирішення наступних завдань:

- Проаналізувати наукову літературу з проблематики дослідження;
- здійснити термінологічний аналіз дослідження;
- простежити етапи зародження жанру крізь розмаїття режисерських концепцій;
- обґрунтувати аспекти та специфіку жанру: «оперета», як універсальної моделі;
- визначити сучасні тенденції в процесі розвитку жанру музичної комедії;
- виявити специфіку акторської природи та творчий внесок Михайла Водяного у розвиток театру;
- дослідити творчу концепцію Одеського академічного театру

музичної комедії імені Михайла Водяного на сучасному етапі.

*Об'єктом дослідження* є творча діяльність Одеського академічного театру музичної комедії імені Михайла Водяного.

*Предметом дослідження* є специфіка акторської природи існування в жанрі музичної комедії.

**Методи дослідження** обумовлені специфікою теми і завданнями магістерської роботи. В роботі використані наступні методи:

— *метод аналізу та синтезу* було використано для глибокого вивчення особливостей феномену театру музичної комедії у динаміці (етапи заснування, становлення, актуалізації в сучасному соціокультурному просторі), а також для виявлення ролі та впливу творчих здобутків театру на культурний простір міста;

— *метод структурно-функціонального аналізу* дозволив виокремити характерні риси жанру музичного театру;

— *феноменологічний метод* дослідження дозволив розглянути феномен діяльності театру Музичної комедії, як синтетичного явища культури (синтез особистостей та індивідуальностей акторів, режисерів, образів та типажів тощо);

— *метод наукової абстракції* дозволив розглядати та розробляти моделі універсального характеру.

Складність та багатоаспектність об'єкту дослідження, вимагає використання додаткових методів міждисциплінарного, гносеологічного та соціокультурного характеру:

— *системний метод* для дослідження певного об'єкту (театру Музичної комедії) як сукупності елементів, відношень у складній системі театрального мистецтва;

— *семіотичний підхід* для розгляду можливості передачі інформації та моделей комунікації в театральному мистецтві, розуміння знаків, кодів, символів та знакових систем;

— *синергетичний підхід* для формування погляду на суспільство як

на складну систему, якій властиві процеси самоорганізації, нелінійного розвитку;

— *метод історико-культурного аналізу* для розгляду зовнішнього контексту і домінант у розвитку музичного театру;

— *метод історико-біографічного аналізу* з метою дослідження етапів професійного розвитку актора Михайла Водяного та його впливу на становлення «образу», іміджу та бренду театру Музичної комедії.

**Наукова новизна** здобутих результатів полягає у висвітленні феномену музичного театру на прикладі історії Одеського академічного театру музичної комедії, аналізі феномену творчої особистості Михайла Водяного для розуміння акторської природи існування в жанрі музичної комедії.

*У процесі дослідження ми намагалися систематизувати та вдосконалити* знання щодо специфіки жанрової моделі музичного театру, зробити внесок у подальший *розвиток* усвідомлення необхідності синтезу жанрів у роботі акторів в сучасних музичних виставах

**Практичне значення результатів дослідження.** Здійснений у роботі аналіз робить можливим дослідити історичний шлях Одеського театру музичної комедії імені Михайла Водяного та специфіку роботи акторів в жанрі музичної комедії, отже дає можливість нового погляду на становлення і розвиток театру та жанру в цілому. Виявлені особливості можуть бути використані для пошуку нових режисерських рішень в даному жанрі для вивчення поняття «синтезу» у роботі актора в жанрі музичної комедії та формувати репертуарну політику театрів, також ввести в наукову площину результати аналізу архівних матеріалів Одеського академічного театру музичної комедії імені Михайла Водяного.

Крім цього, матеріали магістерської роботи можуть знаходити застосування у навчальних посібниках, у розробці навчально-методичних матеріалів, зокрема можуть бути включені в навчальні курси: «Майстерність актора», «Музично-драматичний клас», «Пластичне та музичне виховання актора», «Історія українського театру», а також у практичній діяльності



студентів акторів.

Магістерське дослідження виконується згідно з програмою Міністерства культури України №840/778 «Прикладні розробки у сфері розвитку культури» від 21.09.2018 р., що передбачає здійснення досліджень у галузі культури і театрального мистецтва.

**Апробація результатів дослідження.** Основні положення роботи були обговорені на засіданнях кафедри режисури ХДАК. Апробація дослідницьких результатів відбулася на всеукраїнській науково-теоретичній конференції «Культура та інформаційне суспільство XXI століття» (ХДАК, квітень 2021) та Міжнародній науковій конференції «Культурологія та соціальні комунікації: інноваційні стратегії розвитку» (ХДАК, листопад 2021).

Дослідження за вищеназваною темою було викладено у **публікаціях**:

1. Орел Є. Специфіка акторської природи існування в жанрі музичної комедії/ Є. Орел // Культура та інформаційне суспільство XXI століття: матеріали всеукр. Наук.-теор. конф. молодих учених, 22–23 квітн. 2021 р., м. Харків. / Харків, 2021., С. 193.

2. Орел Є. Жанрова специфіка сучасних музичних вистав / Є. Орел // Культурологія та соціальні комунікації: інноваційні стратегії розвитку: матеріали міжнар. наук. конф. Молодих учених, 18–19 лист. 2021 р., м. Харків. /Харків, 2021., С. 229.

**Структуру роботи** складають вступ, три розділи з параграфами, висновки, список використаних джерел з 83 найменувань та додатків. Загальний обсяг роботи становить 96 сторінок.

## РОЗДІЛ 1

### ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГІЧНІ ОСНОВИ ДОСЛІДЖЕННЯ

#### **1.1 Історіографія, наукові джерела та методологічний фокус дослідження**

Історіографія театрального мистецтва — це окрема наукова дисципліна, предметом якої є дослідження різних концепцій, режисерських систем, підходів, принципів та постулатів, законів «природи театрального мистецтва» у науковому та соціокультурному контексті існування. Слід зазначити, що історіографія досліджує історію театрального дискурсу і є частиною комплексної науки щодо феномену театру — театрознавство.

Член-кореспондент Академії мистецтв України, доктор мистецтвознавства Валерій Михайлович Гайдабура [16], першим у вітчизняному театрознавстві звернувся до узагальнення багаторічної практики повоєнного театру. Саме в цей період було створено у Львові театр музичної комедії, який згодом переїхав до Одеси. Дослідження В. Гайдабура надали інформацію для розуміння загалом ситуації, яка панувала у повоєнні роки в українському театрі. Ці дослідження безцінні.

Досвід узагальнення практики повоєнного театру викладений також у монографії Юрія Станішевського [75] — українського театрознавця, педагога, доктора мистецтвознавства, член-кореспондента Академії мистецтв України, члена Національної спілки театральних діячів України, завідувача відділенням історії театру Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології імені М. Т. Рильського НАН України. Автор подає розгорнуту картину українського музичного театру у перші післявоєнні десятиліття з детальним аналізом репертуарної політики та оцінку рецензентів щодо постановки оперет у різних театрах.

При детальному розгляді історико-хронологічного розвитку театрального мистецтва простежуються функціональні, змістовні та жанрові зміни у театрі.

Тему розвитку оперети як жанру загалом висвітлювали багато дослідників, серед яких: В. Вайнер, А. Владимирська, Л. Жукова, А. Орелович, Ю. Станішевський, М. Янковський та інші. Мюзиклу присвятили свої дослідження: Є. Андрющенко, Л. Данько, Н. Єнукідзе, Е. Кампус, І. Ковальська, Е. Костюк, Т. Кудінова, С. Манько, О. Оганезова.

Дослідники театру стверджують, що дискурс щодо театру завжди був та залишається історичним. Миттєвість, як риса театрального мистецтва доводить, що ми завжди розглядаємо, аналізуємо та дискутуємо про виставу, яка вже відбулася (навіть, якщо це сталося вчора), і вже ніколи не відбудеться у тому ж самому вигляді.

Складність дослідження полягає в тому, що минуле театру не завжди було зафіксовано у писемних джерелах. Щоб вивчити та дослідити виставу, потрібно спочатку реконструювати її по «крихтам» з тих джерел, що залишилися. У цьому процесі приймають участь увесь ансамбль театру на чолі з режисером (і в цьому його синтетична особливість).

Формування історіографії театрального мистецтва полягає у реконструюванні вистав, збору різноманітної інформації: балачок, театральних легенд, приватних листівок та мемуарних спогадів, які стали для нашого дослідження суттєвими джерелами для вивчення етапів професійного розвитку актора Михайла Водяного та його впливу на становлення «образу», іміджу та бренду Одеського театру музичної комедії. Важливо у цьому контексті звернути увагу на науково-публіцистичні дослідження Р. Бродавки, О. Вергеліса, О. Галяса та мемуари І. Гріншпуна, Е. Митницького та Ю. Дінова.

Вагомою допомогою та окремим розділом у театрознавстві є театральна критика. Критика, як публіцистичний жанр — важливе джерело

дослідження у театральному мистецтві, тому рецензії на спектаклі дають живу емоційну оцінку театральному дійству та впливу, який він справляє на глядача. Тому що «публіка — і це вже давно є аксіоматичною істиною — представляє так само важливу складову театального мистецтва, як й творці спектаклю», визначав А. Баканурський [4, с. 218], підтверджуючи наявність тієї самої театальної комунікації «вистава — глядач», про яку говорив ще Л. Курбас.

В нашому дослідженні, ми виокремили декілька груп наукових джерел, а саме:

- Енциклопедична література, словники з теми дослідження.
- Художньо-публіцистична література, до якої віднесли мемуарну літературу, архівні джерела, статті та рецензії в газетах та журналах.
- Теоретично-наукова література тощо.

В цьому дослідженні були використані наступні наукові методи:

*Семіотичний метод* — метод аналізу текстів (в нашому випадку — театральних вистав), який допомагає розкрити динаміку розвитку та становлення театальної мови, розкриває структурні та композиційні елементи в створенні тих чи інших жанрів театру. На це вказував дослідник театру П. Паві в своєму словнику, зазначаючи, що «відбувається за участю публіки та тих, хто створює виставу» [72, с. 315].

На синтетичну природу театру вказували вчені Ю.М. Лотман, І.М. Губанова, польський семіолог Тадеуш Ковзан, який запропонував розглядати та аналізувати вистави вертикально чи горизонтально, і виокремлювати нашарування знаків та символів з різних систем. Т. Ковзан пропонував власну систему розподілу знаків та символів у перебуванні та діях актора у сценічному просторі. Теоретик театру В. Мейєрхольд стверджував, що між акторами та глядачем є «своя комунікація», до якої відносяться «жести, пози, рухи, навіть, мовчання. Слова для слуху, пластика тіла для очей, тому фантазія глядача працює під натиском двох каналів комунікації — зорового та слухового [47, с.

129].

Ми використовували метод наукової абстракції, який дозволив розглядати та розробляти моделі універсального характеру. Абстракція в нашому дослідженні є відбір в складній системі театрального мистецтва типових, сталих та стійких рис. Так, ми за допомогою цього методу проаналізували та розмежували такі поняття як, «оперета», «опера», «мюзикл», «вар'єте», «кабаре» та інші, що відносилися до розуміння музичного театру.

Одним з основних методів для нашого дослідження став історико-біографічний. Маючи можливість працювати в архіві театру, вивчати мемуари, листи, спогади артистів, зіставляти інформацію, що дбайливо зберігається в музеї театру, можна скласти своє уявлення про феномен, яким був у своєму жанрі Михайло Водяний. Афіші, програмки, рецензії критиків, а також спогади співробітників театру, яким пощастило працювати з артистом — неоціненний матеріал для дослідження.

Таким чином, з огляду джерел можна зробити висновок, що існує велика база наукових досліджень, які присвячена загалом розвитку жанрів музичного театру (опереті, мюзиклу, рок-опері). Але практично не виявлена тема, яка торкається безпосередньо впливу особистості видатного українського актора Михайла Водяного не лише на розвиток Одеського театру музичної комедії, а й жанру загалом, тому до авторських аналізів були залученими сучасні публіцистичні матеріали театральної преси, інтернет-ресурси, відео-матеріали, а також численні інтерв'ю з його колегами.

## **1.2 Історичний шлях розвитку жанру музичної комедії в Україні**

Як і будь яке мистецтво, театральне (а саме музичний театр), свої витоки бере ще з часів існування родинних суспільств, до появи перших цивілізацій. Саме в ті часи, музично-театральне мистецтво було синтетичним, і велику роль відігравали елементи театралізації, видовищності

та імпровізації. Серед перших жанрів музичного театру можна було виокремити: хороводи, побутові ігри; свята, які були пов'язані з землеробською культурою, календарними святами, чи ритуально-обрядовими діями (весілля, похорон, проводи на військову службу тощо).

Становлення саме українського музично-театрального мистецтва сталося вже у XV–XVI ст. Про цей період залишилося не багато спогадів чи писемних джерел, але одним з вагоміших вважають полемічні твори Івана Вишенського. В своєму відомому церковно-історичному творі «Синопис» (1674), він виступав проти традицій відзначати новорічне свято і згадувати Коляду, образ якого він називає «диявольським», а всі дії — «богомерзкія игрища» [71, с. 118].

У дохристиянські часи з'явилися дії що носили характер повсякденного життя та побуту. Так з'явилися ігри календарного циклу: новорічні ігри — «Водіння кози», «Маланка»; весняні ігри: «Коструб», «Воротар». В цих іграх можна вже побачити розмежування танцю та музики, яке стає головним елементом драматичного дії. Функція музики також змінюється — вона стає засобом характеристики персонажів вистави.

Християнство внесло у розвиток українського театру «вертеп» (в кін. XVI–на початку XVIII ст.), в якому роль музики та співів є провідною. Таким чином «вертеп» став одним з перших музичних театралізованих дії. Поряд з цією народно-релігійною формою театру виникає ще одна форма світської вокальної музики — канта і сольної пісні з інструментальним супроводом. Канти були частиною вертепної драми. В цей час вже існує нотний запис з вказівкою на інструменти та виконання окремого вокального співу, діалогічний характер вокальних номерів, інтонаційні елементи народної та танцювальної музики європейського походження (відчувається зв'язок з ритмом колядок, вальсу, менуету та інших жанрів).

У XVI ст. з'являються у Київській академії на Україні такі навчальні заходи як шкільний театр, і згодом були запроваджені у інших навчальних

зкладах. В інтермедіях та театралізованих виставах шкільного театру дуже часто використовували музику та хореографію.

Інтермедії — це невеликі побутові сценки, де живий діалог чергувався з піснями, жартами й танцями, близькими до народних або взятими з народного побуту. Вони відіграли значну роль у подальшому розвитку музичного театру в Україні. Загалом, інтермедії демонстрували нове світосприйняття людини, її духовний розвиток, свободу, і роль музики в цьому процесі була визначною, завдяки їй можна було відчувати справжні переживання та почуття героїв, їх душевний настрій. Про цей факт свідчить один з драматургів того часу — Кониський, який стверджував: — «Хор є танок, який пристосовується до співу, але це не тільки веселі рухи тіла, які походять від захопленої душі. Це певна художня та струнка поступ та рух тіла, які пристосовуються до того, про що співають» [9]. Майже усі тексти своїх п'єс Кониський записував на окремих аркушах, де також зустрічалися і графічні малюнки (розташування фігур — дійових осіб при мізансценах, зображення танцювальних рухів. А також, місця розміщення хору, чи сольні виступи головних героїв. Про це свідчать його п'єси: трагікомедія «Фотій» (1749 р.), п'єса «Воскресіння померлих» (1746 р.).

Уперше про жанр комедії інформацію можна було зустріти у київського автора і теоретика комедій і драми XVIII ст. Митрофана Довгалецького, який дуже чітко визначив які повинні бути герої п'єс, яка мова, і, навіть зміст та тематика. В його комедіях виокремилися певні типажі та образи (пан, орендар, ксьондз), для яких обов'язковим було використання пісні та канту. Наприклад, п'єса «Комічне дійство» (1736), в якій поєднувалися інтермедії, танок та спів. Іноді, як свідчать архівні матеріали та спогади, саме музика і приваблювала глядача, і тому, вважається що ця п'єса передувала появі в українському театрі побутово-комічному жанру.

Можна констатувати, що музичний жанр в театрі — це дуже складна знакова система, яка кодує інформацію одночасно на різних мовах — музичній, драматичній, художній. Це підтверджує думку про те, що музичні жанри у театрі — це синтетичні форми, які можуть змінюватися та породжувати нові

жанрові моделі на межі різних видів мистецтв — літератури, хореографії. Наприклад, з'являються — рок-опера, танцювальна опера, відео чи телевізійна постановка опери та інше.

Першим жанром, який з'явився була опера, яка склалася на межі XVI–XVII ст. Під впливом гуманістичних ідей у багатьох країнах Європи виникає музична вистава нового типу. Країною, яка започаткувала оперу і обґрунтувала її теоретично, стала Італія. По перше вистави мали назву «музична казка» (*Fayola in musical*), «музична драма» (*drama in musical*) чи «музичний твір» (*opera in musical*). По перше їх могли відвідувати лише придворні багатії. Але, вже починаючи з 1637 року майже по всій Європі почали відкриватися публічні та доступні музичні театри, які могли відвідувати прості люди. Так поступово, опера завойовує світовий культурний простір, і стає невід'ємною частиною повсякденного життя суспільства.

Естетичні смаки та погляди аристократії значно вплинули на розвиток опери, тому, на потребу публіці, виникало багато її різновидів: опери-серії («*opera serial*» — серйозна музика) на міфологічні чи історико-героїчні казкові сюжети (А. Скарлатті, Н. Пиччині), лірична трагедія (Ж. Люллі, Ж. Рамо), комічна опера ( в Італії — це опера-буфа, у Франції — опера-комік, у Німеччині та Австрії — зінгшпіль). Істотно відновлюються жанри оперних творів, в XVIII ст. з'являються нові три типи опер: опера спасіння (Л. Керубіні, Л. Бетховен), велика опера, чи гранд-опера (Д. Обер, Дж. Мейербер), і лірична опера (Ш. Гуно, Дж. Массне, Ж. Бізе). Поява нових жанрів базується на взаємопроникненні та зближенні опери с драматичним мистецтвом. В музиці XX ст. знову виникають нові типи опер: джазова опера (Дж. Гершвін), рок-опера, стилістично заснована (Г. Макдермот, Э. Уеббер, А. Журбин, Л. Рибніков, А. Градський) [47, С .157–158].

**Опера-буфа** (з *італ.* — *жартівлива опера*) — італійська комічна опера, що виникла на основі інтермедій та народно-побутової пісенної традиції.



Опери-буфа писали: Дж. Перголезі, Д. Чимароза, Г. Доніцетті, В.А. Моцарт, Дж. Россіні тощо.

**Опера-комік** (з фр. — *комічна опера*)— французька комічна опера, що спирається на ярмаркові вистави. У цьому жанрі творили П. Монсінї, Ф. Гарольд, Н. Ізуар тощо.

**Зінгшпіль** (з нім. — *співати, spiel — грати*) — німецька комічна опера, де спів і танці чергуються з розмовними діалогами. Типовими для «зінгшпіля» були побутові сюжети, інколи з елементами казки [72, с. 134].

Від усіх названих типів опери значно відрізняється жанр оперети, адже це легка, весела історія на комічні та побутові сюжети, з інтригою та щасливим фіналом.

Витоки оперети йдуть в глиб століть. Уже в екстатичних античних містеріях на честь бога Діоніса, які вважаються прообразом європейської драми, можна виявити деякі жанрові ознаки оперети: поєднання музики з пантомімою, танцем, буфонадою, карнавалом і любовної інтригою.

Помітний вплив на загальну еволюцію оперети справила грецька комедія, зокрема пародійні комедії моралі Арістофана і Менандра, а також римська комедія Плавта і Теренція; потім комедійні персонажі в середньовічних мораліте, містерій і міраклях. Офіційним днем народження оперети вважається 5 липня 1855. У цей день Жак Оффенбах відкрив свій маленький театр «Буф-Паріз'єн» в Парижі, на Єлісейських полях. Протягом наступних двадцяти років він написав і поставив в театрі 89 оперет.

Історія музики розповідає про становлення й розвиток української оперети на театральних підмостках Києва, Харкова, Одеси. Існують навіть твердження, що українська оперета народилася за часів радянської влади. Але саме українська оперета, що народилася у Львові, була першою у слов'янському світі. У середині XIX століття це викликало захоплення навіть у гордих поляків, яких, як і українців, пригноблювали Росія, Австрійська імперія й Австро-Угорщина. До цього часу в Європі, як відомо, панувала так звана паризька оперета, потім з'явилася віденська. Тоді оперета, як «грізна

зброя сатири й гумору, для високопоставлених осіб була небажаним видом мистецтва» [79, с. 38]. У Російській імперії музичні цензори оперету пильнували особливо ретельно. А ось у Львові австрійські чиновники від мистецтва дозволяли певну вільність. У цьому місті «порушником театрального спокою» був Станіслав Дунецький. Представник української шляхти (прізвище його предків було Дунець) дивувався не тільки Львів, а й європейські театри. У Львові в середині ХІХ століття з'явилося саме те, чого підспудно чекали майже всі. Українська оперета у стилі буфа відповідала українській, польській і єврейській ментальності. І хоча ставлениками Австрійської імперії у Львові були поляки, які зобов'язували композитора використовувати лібрето тільки польською мовою, простий люд стародавнього Львова відчув, що театри існують не тільки для аристократії.

Львів'янин Станіслав Дунецький розбурхав і рядову публіку, і великих композиторів, які напророчили йому велике майбутнє. Під впливом оперети Оффенбаха «Орфей у пеклі», Дунецький сам пише музику і лібрето. Так у травні 1859 року у Львові з'явилася оперета «Корілла», але відчутного успіху не було. У 1864 році з-під його пера з'являється оперета «Пажі королеви Марисеньки». Йому доводиться відстоювати свій твір перед владою, якої не подобаються деякі персонажі (в результаті, гетьман Мазепа залишався безіменним героєм), але глядачі і критики визнавали талант молодого композитора. Популярний в ті роки драматург і публіцист Владислав Анчіц писав в «Dzienniku Literackim»: «Станіслав Дунецький виробив свій власний стиль, оригінальний настільки, що Дунецького можна впізнати серед тисячі інших; і хоча львівський композитор вихований на французькому мистецтві, він має щось важливе, що так необхідно великим творцям, а ще у нього є в творчості характер чисто слов'янський» [12, с. 171].

Слова «українець», «український» на території Австро-Угорщини офіційно не використовували. Так львів'янин став першим зі слов'ян автором оперети. На хвилі успіху «Марисеньки», яка довгі роки не сходила зі сцени, С. Дунецький складає нові оперети — «Одаліски», «Доктор Рендольф».

Черговий виток популярності припадає на сатиричну оперету «Спокуса або Хохлик», яку в Європі знають під різними назвами: у Відні — «Люцифер», в Празі — «Шотек», у Львові — «Домовий». Рання смерть від туберкульозу перервала шлях львівського композитора, який фактично заклав основи східно-європейської, а відповідно й української оперети.

Через півстоліття і у Львові з'явився інший шанувальник «веселого жанру» — уродженець села Балинці (нині — Івано-Франківська область) Ярослав Барнич. 20-річний випускник Віденської гімназії стає диригентом Українського театру товариства «Бесіда» і паралельно вчиться у Вищому музичному інституті імені Миколи Лисенка. Знайомство з оперетами С. Дунецького, Я. Лопатинського («Еней подорожує», «Склянка води»), ну і звичайно, класичними європейськими зразками спонукало його звернутися до цього все ще рідкісного в Україні мистецтва. Переїхавши на роботу в Станіслав, Я. Барнич одну за одною складає оперети «Дівча з Маслосоюзу», «Шаріка», «Пригода в Черчі» і, нарешті, свій найзнаменитіший опус — «Гуцулка Ксеня», заголовна пісня якої стала популярною далеко за межами України. За поєднання фольклорних мотивів з прийомами європейської школи і стилю Я. Барнича називали «українським Легаром». Ось тільки в Радянському Союзі ці твори не були поставлені. Причини для заборони були: в юнацтві Я. Барнич входив до Легіону Січових стрільців, під час війни працював у Львівському оперному театрі (де, диригував переважно класичними оперетами), а напередодні приходу радянських військ вирішив емігрувати спочатку до Німеччини, а потім — у США.

Перед першим українським театром музичної комедії, який був створений у Харкові за рішенням уряду республіки влітку 1929 року стояло завдання відродження традицій національної оперети, що була одним з найпопулярніших жанрів у театрі корифеїв. Вихованцям театру «Березоль» випала честь створювати український театр оперети. «Березоль» дає музичній комедії свої найкращі сили!», — писала газета «Пролетарій» 15 серпня 1929 року. І справді, чимало акторів і режисерів «Березоля» увійшло

до творчого складу нового колективу, а сам Л. Курбас брав активну участь у створенні перших вистав театру, постановки яких здійснювали його учні. Юрій Станішевський пише: «Українську музичну комедію буде створено!», — підкреслювала тоді преса, відзначаючи великі труднощі на шляху боротьби зі штампами і розважальною безідейністю старої оперетки, що вже встигла виховати «своїх» акторів і «свого» глядача» [74, с. 57].

У 1934 р. 13 січня відкрито стаціонарний театр музичної комедії у Києві, а у 1947 році було створено Львівський театр музичної комедії, який через 7 років переїхав до Одеси, і з 1954 року став Одеським театром музичної комедії. Про цей колектив одностайно заговорили як про яскраво самобутній, що має і в режисурі, і у виконанні «свої мистецькі принципи, свої погляди на жанр оперети і найголовніший, найсуттєвіший з них — зробити опереткових персонажів живими людьми з живими думками й почуттями, але не позбавляти їх смішного, привабливого, комедійного, знайти в кожній постановці образну театральну мову» [76, с. 145].

Таким чином, простеживши історичний шлях розвитку жанру музичної комедії в Україні, ми бачимо, що український музичний театр народився на животворному ґрунті національного класичного театру корифеїв, здобув великі творчі перемоги, збагатив кращі традиції народності й реалізму, створив самобутні музично-сценічні традиції та вийшов на світову театральну арену, що й спробував дослідити автор цієї роботи на прикладі становлення та розвитку Одеського академічного театру музичної комедії імені Михайла Водяного.

### **1.3 Пошук та виявлення синтетичної природи акторів музичного театру**

Поєднання у музичної комедії декілька жанрів одночасно обумовлює абсолютно новий тип актора-виконавця. Це виконавець «синтетичного» типу, який зобов'язаний володіти повним комплексом майстерності актора —

музикальністю, вокальною майстерністю, мовною виразністю, драматичною грою, наповненістю та пластикою як засобами відображення думки, характеру, міміки персонажу, втілюваного на сцені.

Про природу акторського існування ведеться дискусія вже давно і, як доводить історія, перемагала то одна концепція, то інша. Актор «мистецтва переживання» намагався пережити роль, тобто відчувати весь спектр почуттів героя, кожен раз при кожному творчому акті; актор «мистецтва уявлення» намагався пережити роль лише одного разу — дома чи на репетиціях, для того, щоб запам'ятати зовнішню форму прояву почуттів і навчитися їх повторювати кожного разу.

Погляди представників «школи уявлення» знайшли своє послідовне відображення у трактаті Д. Дідро «Парадокс про актора», де він стверджував, що «талант актора не в тому, щоб почувати, а в тому, щоб передати ці ознаки почуттів і тим самим обманути глядача. Велика чутливість породжує посередніх акторів, а відсутність її — великих» [67, с. 340].

Дослідник природи акторської гри А. Гребенкін «Феномен акторської гри» пропонував декілька «законів» акторської майстерності. Перший закон — закон ідентифікації, закон створення міфів. Для того, щоб створити ілюзію цілого необхідно, щоб усі актори на сцені поводити себе згідно законам історії. Тому, другий закон акторської гри — закон трансформації. Якщо перший закон вимагав внутрішніх рухів актора, то другий — змінював внутрішній світ. Третій закон — закон протиставлення чи контрасту. Контраст допомагає відрізнити одне від іншого, будувати конфлікт та мізансцену, впливає на розміщення тіла актора у простору сцени.

Б.К. Коклен пропонував іншу формулу: « в акторі існує два «я». Перше — це його тіло, друге — його душа. Матеріалом, де створюється образ мало залишатися лише тіло, а душа — психічний бік, і він не має бути матеріалом для створення образу» [68, с. 225].

З цього слід зазначити, що природа акторської творчості не має однобічного погляду чи єдиної теорії. На наш погляд, природа акторського

самопочуття зможе стати синтетичною лише тоді, коли поєднуються психічні та фізичні складові, коли актор може одночасно виконувати фізичний малюнок ролі та не виходити з вірного психоемоційного стану.

І, на наш погляд, таким жанром у театрі стала оперета. Вона допомагає розкрити спектр почуттів актора, вимагає від нього великої концентрації думок, слів, дій. Кожен рух має бути чітким і глибоким, пластичним, ритмічним, сценічним, виразним, мова — чітка, чуттєва, емоційна. Станіславський виявив, що сценічне почуття не можна викликати завдяки лише емоційній пам'яті.

Актор повинен володіти великою внутрішньою музикальністю, почуттям ритму, уявляти музику продовженням мови, виразом характеру. Те ж саме можна сказати і про пластику, яка повинна засобом вираження думки, характеру, настільки ж природним, як спів або діалог, підпорядковуючи їх єдиній лінії сценічної поведінки, задачі створення цілісного образу. Триєдність музичного, пластичного та драматичного наповнення вистави, яка утворює жанрову специфіку музичних вистав породжує тип виконавця широкого профілю, а саме «синтетичних акторів».

Використовуючи музичну драматургію, як продовження лінії поведінки персонажу, синтетичний актор має, на мій погляд, додаткову складову у розкритті втілюваного персонажу, бо саме через музичний матеріал та хореографію, частіше за все, можна передати те, що приховано під авторським текстом. Слід також зазначити, що музичний матеріал слугує допомогою для артиста у створенні внутрішньої та зовнішньої атмосфери ролі та вистави. Синтетичність у акторському існуванні в музичних виставах слід пояснювати такою формулою — внутрішній монолог актора повинен також гармонійно і виправдано втілюватися у музичних номерах, як і в авторському тексті, через досконале володіння музикою та пластикою, актор музичних вистав впливає на естетичну та слухову функцію сприйняття глядачем вистави, тому це так необхідно у роботі в жанрі музичних вистав.

## Висновки до розділу 1

Таким чином, ми простежили історію та етапи розвитку і становлення жанру оперети, довели: по-перше, що це синтетичний жанр, який поєднує в собі різні аспекти акторської майстерності — пластику і спів, жести та слова, динаміку розвитку дії та конфлікт, контраст світла, кольору та музики. Ми виокремили декілька етапів появи жанру, серед яких можна назвати «доопереточний період» (виникнення шкільного театру, інтермедій), «оперний період» (виникнення різних видів опери — комічна, лірична), і, наприкінці, саме оперета.

Даний жанр став своєрідним дзеркалом суспільного життя, найчастіше відображаючи національні, культурні чи соціальні особливості країни та народу. Характерною рисою багатьох вистав даного жанру стало вирішення серйозних драматургічних завдань, нескладними для сприйняття художніми засобами.

Проведений аналіз становлення оперети, дає можливість зазначити, що даний жанр зібрав у собі усі кращі форми вираження та створив новий тип актора-виконавця. Слід також зазначити, що зрозумілість музичної мови, видовищність та яскравість обумовлюють широкий попит на постановку музичних вистав, тому сьогодні є дуже актуальною — проблема підготовки та надбання акторами знань та умінь в області хореографії, музичної та драматичної майстерності, бо вони мають і співати, і танцювати, іноді виконувати трюки, та вести діалог з партнерами та глядачем.

## РОЗДІЛ 2

### ІСТОРИЧНИЙ ШЛЯХ СТАНОВЛЕННЯ ОДЕСЬКОГО АКАДЕМІЧНОГО ТЕАТРУ МУЗИЧНОЇ КОМЕДІЇ ІМ. МИХАЙЛА ВОДЯНОГО

#### 2.1 Львівський період театру: перші вистави і актори

У 1946 році у Львові, рішенням Львівської обласної Ради народних депутатів, на базі «Театру мініатюр» створили новий «Львівський державний театр музичної комедії». Свій перший сезон театр відкрив 25 березня 1947 року оперетою М. Богословського «Одинадцять невідомих». І перші сім років дарував радість львівським глядачам виставами класичного репертуару і музичними комедіями сучасних композиторів.

Посилаючись на джерела, відлік історії театру можна вести з 1944 року. Тоді, вже через місяць після того, як радянські війська увійшли до Львова, Рада Народних Комісарів УРСР прийняла «Постанову про відновлення роботи театрів м. Львова». У цьому документі було дозволено відновити роботу трьох львівських театрів опери та балету: Польського драматичного і Театру естради та мініатюр, а також перевести до Львова український драмтеатр імені Заньковецької. Львівській обласній раді і обкому Компартії доручили надати всім колективам відповідні приміщення, відремонтувати їх, а працівників театрів забезпечити квартирами і (вкрай важливий момент в умовах 1944 року) «відкрити для них столові закритого типу» [18, с. 88].

Хоча лінія фронту ще не відійшла далеко від Львова, але в результаті війни вже не було сумнівів. Із наближенням кінця війни у людей побільшала тяга до комедійних жанрів, веселощів та підбадьорливого мистецтва. Глядачі ніби винагороджували себе за тривалий період вимушеного «утримання» від



сміху і охоче заповнювали театральні та кінозали, де показували комедії. Тому у списку дуже доречним виявлявся Театр мініатюр.

Керувати театром мініатюр доручили Йосипу Стаднику — відомому в Західній Україні актору, режисеру, педагогу і вельми успішному (в дорадянській минулому) імпресарію. У 1944-му Й. Стаднік був сповнений енергії і Театр мініатюр два роки успішно «робив збори», поповнюючи місцеву казну. Але навіть та мінімальна сатира, яку, в силу жанру, дозволяли собі ці колективи трактувався як «наклеп на радянський лад». Один за іншим піддавалися жорсткій критиці й закривалися театри мініатюр, включаючи навіть столичний.

Львівське керівництво вирішило не вдаватися до жорстоких заходів, а «перепрофілювати» Театр мініатюр, так би мовити, «збільшивши» жанр. У Львові вирішили, що місту неодмінно потрібна своя оперета, для чого терміново почали шукати артистів, які вміють співати і більш-менш добре рухатися. Ситуація була складною завдяки тому, що перед приходом Радянської армії більшість акторів львівської сцени, й практично всі провідні майстри музичного театру — емігрували. Тому, довелося залучати молодь — випускників консерваторій, музичних училищ, театральних інститутів.

Ізакін Гріншпун (заслужений діяч мистецтв УРСР, професор) згадував, що шукали артистів «не заражених» оперетковими штампами. Перевагу віддавали співаючим акторам, «бо вокальні дані — це одне з головних виразних засобів артиста музичної комедії, а українські музично-драматичні театри завжди прикрашали відмінні голоси. Шукали людей комедійно-обдарованих, наділених почуттям гумору. Цьому не можна навчити і не можна навчитися» [22, с. 93].

Саме так і потрапив у театр майбутній головний його корифей. В 1946 році М.Г. Водяний був переведений в Театр мініатюр з Львівської філармонії. За ним пішла і його партнерка по філармонічного дуету Є.М. Дембська. Взяли в театр молодих героїв: Володимира Чекалова, Іллю Городецького, досвідченого коміка Миколу Кочкіна. Приїхала до Львова і

блискуча комедійна актриса Надія Бухаріна.

Сам Й. Стадник знайомив молодих акторів з історією та традиціями українського музичного театру, а також, володіючи кількома іноземними мовами, зробив переклади українською цілого ряду лібрето популярних оперет (серед яких «Циганський барон» Й. Штрауса, «Паганіні» і «Циганська любов» Ф. Легара та ін.)

Посаду художнього керівника довірили 39-річному Володимирі Складенку, головному режисеру Львівського ТЮГу, заслуженому діячеві мистецтв УРСР. На допомогу йому надали режисера того ж театру, 34-річного Ізакіна Гріншпуна, й 50-річного Доміана Козачковського, який незадовго перед тим залишив посаду художнього керівника Сумського музично-драматичного театру. Це тріо й заклало основи нового театру. В лютому 1947-го року рішенням Львівської обласної Ради колишній Театр мініатюр став іменуватися Театром музичної комедії. Це було важливо не тільки з жанрової точки зору, а ще тому, що з обласного підпорядкування театр переходив в республіканське й таким чином, отримав фінансування з держбюджету Української РСР.

Львівський театр називали «молодіжним». У чималій мірі це було виправдано. З учасників перших прем'єр тільки Д. Козачковського М. Бухаріна, А. Зелінську, Я. Зоріну і Н. Кочкіну можна було віднести до старшого покоління. Іншим, наприклад: Є. Дембській, М. Водяному, М. Дьоміной, Н. Ходусовій, Є. Черних, Є. Уварову, Л. Стемпковському, Н. Половодову, І. Городецькому, Г. Левковичу, не кажучи вже про артистів балету (Н. Дельсон, К. Огороднікова, Г. Пишкіна, Ю. Тубін і ін.), було ледь за тридцять, а то й менше. І в подальшому керівники театру доглядали і запрошували в трупі в першу чергу молодь [78, с. 85].

У своє нове життя він входив як «Львівський державний театр Музичної комедії».

25 березня 1947 року відбулася перша вистава — музична комедія М. Богословського «Одинадцять невідомих». Ця дата і стала днем народження

нового театру, якому ще належало пройти різні випробування і стати одним з улюблених театрів багатьох поколінь!

Сорок років по тому, заслужений діяч мистецтв УРСР, професор Ізакін Абрамович Гріншпун так згадував про цю подію: «Назва першого спектаклю як би символізувала життя нового колективу театру. Більшість акторів вперше виходили на сцену: не було майстерності, але була молодість, щирість. І ось перша вистава...» [22, с. 101].

На наступний день в театр принесли телеграму: «Новий Львівський театр музичної комедії став на правильний шлях. Про це свідчить прем'єра «Одинадцять невідомих». Успіх цієї вистави був значнішим, тому що в ній брали участь молоді талановиті артисти, виховані, в більшості, в театральних студіях Львова» [14, с. 27].

В своєму дослідженні історії української оперети Юрій Станішевський відзначав, що «Одинадцять невідомих» йшли в різних театрах Союзу, але нікому ця оперета не принесла успіху, крім львів'ян, бо постановка І. Гріншпуна відрізнялася «справжнім феєрверком режисерської фантазії, винахідливістю і дотепністю мізансцен» [74, с. 55].

Першим головним режисером новоствореного театру став Володимир Скляренко — вихованець Лесь Курбаса. Слід зазначити, що у ті часи саме в музичному театрі було більше можливостей для прояву режисерської фантазії.

Тут слід згадати театральний Харків, під час перебування його столицею України (1926–34 рр.). В місті було жваве театральне життя. Тон задавав Лесь Курбас із своїм «Березолем», який не тільки сам постійно експериментував, але і заохочував до пошуків нового своїх учнів, серед яких був і В. Скляренко. Л. Курбас відзначав оперету й звернув на її увагу, як на синтетичне мистецтво, адже саме до синтезу слова, музики і пластики прагнув режисер в своїх пошуках і дослідженнях. До жанру оперети зверталися такі великі режисери, як В. Немирович-Данченко, О. Таїров, К. Марджанов, а в Україні — Лесь Курбас.

Сам корифей ставити оперету не брався, але доручив трьом своїм учням — Володимирі Скляренку, Борису Балабану і Леонтію Дубовику. Прем'єра пройшла 9 січня 1929 року. Вистава складалася з трьох дій, і першу з них — «Галопом по Харкову» ставив В. Скляренко. Це була серія замальовок з життя столиці радянської України. В інтермедіях і піснях Майка Йогансена та Василя Чечв'янського висміювалися дефіцит продуктів в магазинах і якість доріг, п'яниці і бюрократи, розтратники і халтурники. Так народжувалася українська оперета в радянській її версії [49, с. 37].

Після того, як з «Березолу» вигнали Л. Курбаса, В. Скляренко пішов у театр юного глядача, де ставив переважно класику. Ось і для своєї прем'єри в Театрі музичної комедії він вибрав безпрограшний «стандарт» — «Сільва» І. Кальмана. Ця оперета, за минулі після її появи три десятиліття, встигла обрости величезною кількістю штампів. Їх і зібрався висміяти в своїй постановці учень Л. Курбаса. Тим паче, що ставити класичну оперету практично було ні з ким. Актори, в масі своїй народжені в 1920-х, і гадки не мали про манери «вищого світу». Як потім згадувала виконавиця головної ролі Євгенія Дембська: «На щастя, в будинку для людей похилого віку вдалося знайти колишню фрейліну матері Миколи П. Вона вчила нас мистецтву красиво вдягатися, носити сукні із шлейфом, користуватися віялом, акторів — носити фрак і цілувати ручки дамам.» [21, с. 73]. Однак, виникла інша проблема — відсутність необхідних тканин для сценічних костюмів. Євгенія Михайлівна згадує, що з цієї причини плаття Сільви зшили з фіранки, а капелюшок змайстрували з килимка. Втім, для вистави, який пародіював штампи «неовенської» постановки, подібні наряди були цілком органічними [7, с.29].

Прем'єра «Сільви» відбулася 12 травня 1947 року та мала успіх. Автор однієї з перших рецензій Є. Норд безумовно виділив лише двох виконавців — Є. Дембську (Сільва) та М. Водяного (Боні) (*Додаток А, Фото 1*). І хоча в цілому критик вважав «Сільву» великим успіхом молодого театру і в першу чергу постановника вистави, незабаром після прем'єри В. Скляренко покинув

театр, ставши головним режисером Львівської опери. На терені оперної режисури він домігся найбільших досягнень, отримавши звання «Народний артист УРСР».

Після Володимира Скляренка театр очолив Доміан Іванович Козачковський — найстарший і досвідчений з членів колективу. До моменту свого призначення художнім керівником Д. Козачковський придбав різноплановий досвід. Він пройшов школу традиційного театру, працював в різних, в чомусь навіть антагоністичних, театральних колективах як київський Театр ім. І. Франка Гната Юри та харківський «Березоль» Леся Курбаса.

Коли Л. Курбас «благословив» групу своїх вихованців-режисерів і артистів на створення в Харкові першого українського театру музичної комедії, в неї увійшов і Д. Козачковський. Популярний комічний актор, він відчував потяг до режисури, особливо, музичних вистав, яку зміг реалізовувати, керуючи в 1939–1945 рр. Сумським українським музично-драматичним театром. Після війни Д. Козачковський прийняв запрошення Львівського Театру мініатюр стати режисером, і разом з ним перейшов в Театр музичної комедії.

В силу свого походження і акторської виховання Д. Козачковський вважав за краще ставити або класичні оперети («Весела вдова», «Мадмуазель Нітуш», «Ярмарок наречених»), або твори з яскраво вираженим українським колоритом. Його улюбленим композитором-сучасником був Олексій Рябов, чотири оперети якого: «Травнева ніч», «Весілля в Малинівці», «Сорочинський ярмарок», «Чудовий край» йшли на сцені Львівського театру в постановці його головного режисера.

Така пристрасть була не випадковою, оскільки твори О. Рябова ґрунтувалися на інтонаціях українських народних пісень (недарма його вважають «батьком» української радянської оперети), вони були близькі та рідні для режисера, бо він уродженець Полтавщини.

У більшості постановок Д. Козачковського, починаючи з першої — «Травневій ночі» того ж О. Рябова, — у поєднанні музичного та акторського легко було знайти «родові ознаки» українського театру. Вистави Д. Козачковського не дивували якимись постановочними знахідками, їх можна назвати акторською режисурою, але такою добротною, майстровитою роботою, яка користувалася незмінним успіхом у глядача, особливо якщо головну роль виконував сам постановник [76, с. 211].

Необхідно відзначити, що з 49 постановок Львівського театру музичної комедії тільки 10 можна віднести до «класичної спадщини»; все інше — твори радянських авторів. У цьому плані Львівський театр музичної комедії нічим не відрізнявся від своїх побратимів за жанром.

Вимоги осучаснити театр почали звучати відразу після революції: посилювалися заборонні заходи відносно «так званих віденських оперет та культивувати нову радянську оперету». Музика Оффенбаха, Штрауса, Кальмана, Легара та інших класиків оголошувалася «буржуазною і ідейно чужою». Апогею ця боротьба досягла в 1928-му році.

Успіху ці заклики не мали і лише в 1930-х з'являються перші оперети радянських авторів, які мали масовий успіх: «Наречені», «Холопка», «Сорочинський ярмарок», і нарешті, усім відоме «Весілля в Малинівці». Але основу «касового» репертуару все одно становила класика — та сама «венціана» і «неовенціана», проти якої так рішуче виступали пролетарські ідеологи [21, с. 75].

Незабаром після війни вимоги до репертуару знову посилювалися. Особливо після сумнозвісної постанови «Про репертуар драматичних театрів і про заходи щодо його поліпшення», у цьому документі всім театрам країни (не тільки драматичним) пропонувалося «зосередити увагу на створенні сучасного радянського репертуару. Як «основне практичне завдання» ставилася щорічна постановка «не менш 2–3 нових високоякісних в ідейному і художньому відношенні вистав на сучасні радянські теми» [76, с. 115].

Поки радянські драматурги і композитори поспішали «справою

відповісти» на партійний обов'язок, у Львові ще встигли поставити кілька класичних оперет («Сільва», «Баядера», «Весела вдова», «Принцеса цирку» і ін.), що становило добру половину репертуару 1947–48 рр., але з 1949 р ситуація радикально змінюється. І вже в 1948–49 рр. театр готує щорічно по сім прем'єр, а в 1950-му цей показник досягає апогею — вісім нових робіт. Всього ж за сім років роботи у Львові було поставлено 49 вистав, а кількість зіграних вистав доходила до 450 за сезон. Були у новому репертуарі і винятки, коли постановникам і акторам не доводилося докладати героїчні зусилля, щоб хоч як згладити безпорадність драматургії і безбарвність музики. Прикладами є вистави: «Холопка», «Сорочинський ярмарок», «Кето і Коте», «Весілля в Малинівці». Ці вистави мали незмінний успіх у глядачів.

Але «візитною карткою» Львівського театру музичної комедії стала оперета І. Дунаєвського «Вільний вітер», в якій політизований зміст чудовим чином поєднувався з блискучим музичним наповненням. Постановочній команді (режисер — І. Гріншпун, диригент — Я. Фельдман, художник — Ю. Стефанчук, балетмейстер — А. Опанасенко) і акторам було де проявити свою фантазію. Не часто над яким твором працювали з таким задоволенням і азартом. В результаті вийшла вистава, яку любили глядачі та актори.

«Вільний вітер» був усього лише четвертою постановкою Театру музичної комедії і другою — у режисера І. Гріншпуна. Але саме ця вистава стала найкраща в історії театру його львівського періоду. Постановка І. Гріншпуна витримала 540 показів і тільки на початку 1960-х була знята з репертуару.

У грудні 1953 вийшла постанова, згідно з якою пропонувалося Львівський театр музичної комедії направити до Одеси на постійне місце роботи й поіменувати — «Одеський державний театр музичної комедії».

У грудні пройшов прощальний концерт, на якому було зачитано звернення Львівського обласного управління культури та філії Українського Театрального товариства. У правописі оригіналу було зазначено що: сім років у місті працював молодий львівський театр Музичної комедії, що був

створений та вихований у старовинному місті Львові. Театр став улюбленим містом відпочинку львів'ян та гостей, які щиро його полюбили. Театр радував своїх глядачів високою майстерністю, життєдайним та радісним мистецтвом. В театрі музичної комедії працювала блискуча плеяда обдарованих акторів: молодих та майстрів старшого покоління, таких як : Є. Ліберро, Н. Бухаріна, М. Кочкін, О. Латров, Г. Зелінська та інші.

Молоді актори, що на той час працювали у театрі і стали корифеями майбутнього вперше побачили світло рампи на сцені львівського театру Музичної Комедії. Серед таких були: М. Водяний, Є. Дембська, М. Деміна, Ю. Динов, М. Удод, З. Дехтярева, М. Крижановський, Л. Державіна, Н. Ходусова, Михайлов, Ю. Тубін, Г. Левкович, О. Сазонов, Р. Личкова, В. Алферова та багато інших (*Додаток Б, Фото 2*). Також було відзначено режисерів театру: заслужений артист УРСР Д. Козачковський, І. Гріншпун, Б. Піковський та диригенти: І. Кільберг, К. Бенц, створили ряд вистав, які надовго пам'ятатимуть львівські глядачі. В золотий фонд театру увійшли вистави: «Вольный ветер», «Дочь Фельдмаршала», «Мечтатели», «Голубой гусар», «Самое Заветное», «Жюстина Фавар», «Фиалка Монмартра», «День чудесных обманов» та багато інших.

Весь склад театру — керівництво, 32 актора, 15 артистів хору, 12 артистів балету, 18 оркестрантів, 44 технічних працівника — були відзначені персональної вдячністю з занесенням до особової справи. У наказі обласного управління культури наводилися і деякі статистичні підсумки семирічної роботи театру: близько трьох тисяч вистав, близько двох мільйонів глядачів. А Новий 1954-й рік театр зустрічав в вже в Одесі.

## **2.2 «Біла акація» — як зразок моделі жанру «оперета» в музичному театрі**



З піснею про «вільний вітер» театр виїжджав зі Львова, виставою «Вільний вітер» 23 січня 1954 року було відкрито його перший одеський сезон.

В якійсь мірі це було символічно — заявити про себе «Вільним вітром» в місті, яке відчувало себе «вільною гаванню» («порто-франко»). Але навряд чи Ізакін Гріншпун думав про символіку. Перед ним, нарешті затвердженим головним режисером, стояло завдання в максимально короткий термін відновити десять вистав, привезених зі Львова, і почати роботу над новими.

Задум про «Білу акцію» виник в травні 1954 року, коли до Одеси приїхали І. Дунаєвський з лібретистом Володимиром Массом і Михайлом Червинським. «Той травень був надзвичайно спекотним; в деякі дні стовпчик термометра сягав 30 градусів. Зате пишно цвіла акація, сп'янюючи своїм запахом залиті сонцем вулиці. Ми гуляли по вулицях і мріяли, — згадував пізніше І. Гріншпун — мріяли про нову оперету, навіть знайшли двір, де буде відбуватися дія. Старий одеський двір, багато сусідів, де всі ділять горе і радощі, що відбуваються в кожній родині... Так народжувалася «Біла акація». Ми очікували її з нетерпінням, оскільки це був «одеський матеріал». З перших днів приїзду до Одеси, вона гостинно нас прийняла, хотілося присвятити виставу цьому місту, багато раз оспіваному, овіяному романтикою» [22, с. 30].

В Одесі романтику завжди уособлювали море та моряки, а в 1950-х головними морськими героями були китобої. Відхід у рейс і повернення з рейсу флотилії «Слава» збирали в порту і на Приморському бульварі не тільки родичів і друзів, а й десятки тисяч бажаючих побачити це величне видовище на власні очі. На відміну від офіційних дат, то були істинно народні свята, тому саме китобоїв автори вирішили зробити героями нової оперети.

У п'єсі діяли люди праці, і дія частково відбувалася на китобійному судні під час рейсу. Героїчну тему вела пісня «Китобій до випробувань готовий і про батьківщину пам'ятає свою...».

З іншого боку, ці самі герої праці жили в звичайному, легко вгаданому одеському дворіку, нічим принципово не відрізняючись від його мешканців. І, навіть негативні персонажі — Яшка-Буксир і Лариса, були не зовсім ворогами, а просто недалекими шукачами «легкого життя».

В опереті любов і праця гармонійно поєднувалися один з одним. Більш того, саме лірика, тобто відносини всередині любовного трикутника Тоня — Костя — Лариса, рухали дію. Таким було віяння того історичного періоду, який іменується «відлигою».

«Біла акація» була «соціальним замовленням часу», яке блискуче виконали кращий композитор країни і провідні драматурги [20, с. 117].

Володимир Масс — автор естрадних мініатюр, оглядів, текстів пісень, який встиг прославитися ще в 1920-ті роки, під час війни познайомився з одеситом Михайлом Червінським, в дуеті вони склали конференс, сценки, п'єси для таких відомих творчих особистостей, як А. Райкін, М. Міронова та А. Менакер, Ю. Тимошенко, Е. Березін та інших тодішніх естрадних кумирів. Вони створили віршовані фейлетони для журналу «Крокодил», тексти пісень для ансамблів Едді Рознера і Леоніда Утьосова, лібрето оперет «Трембіта», «Москва–Черемушки», зробили переклад оперети «Весела вдова».

«Біла акація» — вважається кращим твором співавторів. Працювали вони весело і швидко, жарти прямо сипалися з кожного — тільки встигай записувати [7, с. 22].

І. Дунаєвський працював швидко, так, що вже влітку 1955 року написання музики наближалось до завершення. І. Гріншпун з Д. Островським (директором театру) побували у композитора в Москві та домовилися про право першої постановки одеситами, поряд з Московським театром оперети. Але в липні І. Дунаєвського не стало. За решткою ескізів кілька номерів дописав композитор Кирило Молчанов. Молчанов ніколи не афішував своєї участі в «Білої акації», і зараз, вже неможливо встановити, наскільки щільним було його спілкування з І. Гріншпуном, і які саме правки було їм внесені у музичний матеріал.

В Одесі над «Білій акацією» працювали з рідкісною захопленістю. Колектив виконавців надихала небувала увага одеситів до майбутньої вистави.

Як іронічно згадував І. Гріншпун, «дружини китобоїв, почувши що йде підготовка вистави про їх чоловіків, визнали й себе причетними до цього. Невідомими шляхами вони проникали до театру і «допомагали» порадами. Але не тільки, — вони приносили свої сукні, стверджуючи, що Тося повинна носити саме «це плаття», а Лариса — «ось це». Деякі з них наспівували свої пісні, стверджуючи, що саме їх повинна співати «наша Тося» в опереті про китобіїв» [14, с. 85]. Таким чином, постановка вистави стала спільною турботою міста.

Тим часом, І. Гріншпун м'яко, але наполегливо прибирав у акторів навіть натяки на «одеський жаргон», який багато хто вважав необхідним атрибутом ролі. Навіть Водяному, Яшкі-буксиру, він залишив тільки інтонаційний натяк на походження його героя. І це було абсолютно правильне рішення, тим більше що (за іронією долі) серед виконавців головних ролей не було жодного вродженого одесита. Але їм вдалося створити «саму одеську з одеських» вистав [7, с. 23].

Сказати, що «Біла акація» мала успіх — не сказати нічого, у театр ломилися. В день вистави головними людьми в місті ставали білетери Театру музичної комедії; умовивши їх, можна було проникнути на балкон, щоб хоча б звідти подивитися жадану виставу. Нікого при цьому не лякала перспектива простояти все три акти на ногах в тісному оточенні таких самих безбілетників; радість від музики І. Дунаєвського та акторської гри з лишком викупала всі незручності. Найважче в ці дні доводилося директору, дзвонили навіть з ЦК з проханням влаштувати контрамарки. Але, при всій заклопотаності, убачивши натовпи біля дверей театру, директор театру не міг приховати задоволеної посмішки, бо аншлаг, звісно, мрія будь-якого директора, а тут вона постійно втілювалася. І таке відбувалося не тільки в Одесі [20, с. 70].

Влітку театр виїхав на перші в своїй історії по-справжньому серйозні гастролі: Львів — Київ — Москва (*Додаток В*, Фото 3). Повезли вісім вистав, але глядачів цікавила, насамперед, «Біла акація». Прийом був фантастичний. Навіть зазвичай прискіпливі до провінціалів столичні рецензенти не могли приховати свого захоплення. (*Додаток Г*, Фото 4).

Свіжістю, безпосередністю і витівками, саме витівками! віяло від постановки «Білої акції», згадували театральні критики М. Ігнатієва і П. Марковський у газеті «Радянська культура». У цієї невимушеності, веселому запалі була основна перевага цієї постановки. Вони зауважували, що в залі не було нудьгуючих, байдужих облич. Глядач був захоплений тим, що відбувалося на сцені. «Забавний жарт або комедійна сценічна ситуація, вдала репліка або добре виконаний каскадний номер, проспівана арія — все це викликає миттєву реакцію залу. Та й не дивно! Винахідливість та жива творча думка відрізняють постановку. Вистава — улюблене дітище його творців, він «викоханий» й авторами постановки, й усім колективом його учасників — це видно по всьому» [35].

Критики визнали, що одеська «Біла акція» перевершувала московську: хоча й не було в постановці одеситів того шику та блиску, якими хотіли вразити глядачів автори столичної постановки, — враження від одеської постановки було більш яскравим.

Автор музики до вистави І. Дунаєвський, який не зміг розділити радість прем'єри, але його співавтори виставу бачили і чесно зізнавалися, що І. Гріншпун з колегами зробили більше, ніж вони припускали.

Трьох виконавців виділяли усі без винятку — як «ідеальне попадання в роль». Акторку Ідалію Іванову — Тоню, згадували як зворушливу і привабливу в своїй дитячості, чистоті і відвазі, акторку Євгенію Дембську, у виконанні якої Лариса виглядала не каскадною героїнею, а справжньою дівчиною-стилягою. Ну, а найбільший успіх мав Михайло Водяний. Критики відзначали, що «Яків Наконечніков — Яшка-Буксир в одеській виставі — не просто оперетковий молодий комік, а вихоплений з гущі життя «одеський

Жора», з точними деталями у мові, у костюмі, у жесті» [35].

В черговий раз підтвердилося відоме правило оперети: найяскравішими і живими персонажами виявлялися негативні герої.

Навіть через 20 років після прем'єри в оглядовій брошурі про історію світової оперети, виданої накладом понад 50 тисяч примірників Лілія Жукова згадувала блискучий творчий дует (М. Водяного та Є. Дембської), танок якого відзначався бравурністю та пластичною елегантністю. І більшість рецензій на одеську «Білу акацію» були проілюстровані фотографією цих акторів. (Додаток Д, Фото 5).

В архіві театру зберігся такий документ — лист представників трудівників Ставропілля, які дякували керівництву Одеської області і Театру музичної комедії за можливість «подивитися веселу і дуже легку виставу «Біла акація». Сільські трудівники були захоплені акторами М. Водяним та Є. Дембською. Вони стали їх кумирами.

У книзі почесних відвідувачів театру залишився примітний запис: «У театрі потрібно або сміятися або плакати. Я сьогодні сміявся. Змушувати сміятися важче, ніж змушувати плакати», зроблений знаменитим українським письменником Остапом Вишнею, який як ніхто знав, що таке яскравий український гумор (за гіркою іронією долі «Біла акація» виявилася останнім спектаклем, який він побачив у своєму житті).

Попит на цю постановку був такий великий, що її показували в середньому по 10 разів на місяць.

На постановку одеситів звернула увагу Центральна студія телебачення. Але замовлення на екранізацію з причин, які сьогодні вже не встановиш, отримала не Одеська кіностудія, а Кишинівська «Молдова-фільм». На допомогу було надіслано Георгія Натансона, який працював до того асистентом режисера у О. Довженка, І. Пир'єва, В. Пудовкіна, А. Птушко. Зйомки проходили прямо в театрі, в період відпусток. Щоб був простір для телекамер, із залу винесли всі крісла, закрили оркестрову яму. Знімали швидко, тим більше, що не було натурних зйомок, тому процес не залежав

від примх погоди. Та й репетиції не займали багато часу, оскільки акторський склад майже не змінився. Підганяло роботу ще й те, що терміни зйомок були жорстокі, але знімальна група вклалася.

8 лютого 1958 року «Біла акація» була показана по Центральному телебаченню, а 12 травня на екрани вийшла кіно-версія. Цей факт мав як мінімум чотири наслідки:

- «Біла акація» стала свого роду «Чайкою» Одеського Театру муз комедії;
- театр вирвався в лідери свого виду мистецтва;
- Михайло Водяний став тим, кого називали - «улюбленець публіки»;
- пісня Тоні про Одесу стала спочатку неформальним, а з 25 серпня 2011 року — офіційним гімном міста. Ця пісня назавжди «зріднилася» з голосом актриси Ідалії Іванової.

### **2.3 Корифеї Одеського театру музичної комедії: актори, режисери**

Слід звернути увагу на те, що слава одеської оперети гриміла на всю країну, від бажаючих потрапити на вистави не було відбою, провідні актори були справді народними улюбленцями, при тому на всіх рівнях, включаючи вищі партійні органи.

За часи І. Гріншпуна, театр став лауреатом Всесоюзного фестивалю, що було дуже почесно. Троє акторів — М. Водяний, Ю. Динов і Є. Дембська — були удостоєні, нечастого на той час, почесного звання «Заслужений артист УРСР», театр двічі та з величезним успіхом гастролював в Москві, що вважалося критерієм визнання. Нарешті, вистава «Біла акація» була відображена на кіноплівку, що стало справжнім везінням для акторів, бо екранізації вистав у другій половині 1950-х — випадок доволі рідкий.

Так, наприклад, після прем'єри «Білій акції» виконавицю головної ролі незнайомі люди часто називали Тонею. Рідкісне її ім'я — Ідалія — з першого

разу запам'ятати було непросто.

До початку работ в Одесу, Ідалія працювала у хорі у Свердловському театрі. Поки в серпні 1953 року не трапилася доленосна зустріч з М. Водяним. Він повертався до Львова після гастролей у Тбілісі. Дівчина йому сподобалася, відгуки від колег були позитивними і М. Водяний запросив її до роботи у колектив театру. У Львівській музичній комедії якраз збиралися ставити «Весільну подорож» Н. Богословського, де діяли відразу три молоді героїні, і одній з виконавиць була потрібна дублерка. За офіційним запрошенням режисера Д. Островського почали працювати у театрі.

І. Іванова швидко приєдналася до репетиції «Весільного подорожі», й мала в цьому спектаклі чималий успіх. Рецензуючи спектакль, М. Марків висловив надію, що І. Іванова займе в трупі належне місце.

В Одесі І. Іванова швидко засвоїла старий, ще львівський, репертуар: «Жюстина Фавар», «Найзаповітніше», «Вільний вітер», «Весілля в Малинівці», а також отримувала ролі в нових постановках — «Червона калина», «За двома зайцями»

І, нарешті — Тоня Чумакова у виконанні І. Іванової в «Білій акації», після якої акторка стала нарівні з корифеями театру (*Додаток Ж, Фото 6*). Глибока щирість, завжди звучала в теплом голосі І. Іванової, — дуже точно визначила суть обдарування актриси критик Е. Грошева.

Від ролей молодих героїнь на вікові ролі І. Іванова перейшла з гідністю, притаманною справжньому професіоналу. Вона не цуралася і постановок для дітей, грала Маму Качку в «Гидкому качині», була такою чудовою, великою, мудрою і добродушною Тортиллою в «Пригодах Буратіно». Цих персонажів із захопленням приймали діти — найвибагливіші глядачі. А старші глядачі незмінно зустрічали оплесками появу І. Іванової в ролі місіс Хіггінс, її актриса грала і в 86 років!

Заслужена артистка України Ідалія Іванова вважає, що навіть за більш ніж 65-річну сценічну кар'єру, їй не вдалося повністю розкрити свій потенціал. Тому були причини і об'єктивні і (нерідко) суб'єктивні. Так може

сказати про себе практично будь-який артист. Але тільки їй одній випало унікальне щастя: залишитися вічно молодим голосом Одеси.

Важливо відзначити, що на той час існування театру, сформувався потужний склад артистів, який був здатний на рішення практично будь-якої творчої задачі: М. Водяний, Є. Дембська, І. Іванова, М. Дьоміна, Л. Сатосова, С. Крупнік, Ю. Динов, Н. Кочкін, М. Дашевській, А. Зелінская, С. Баженова, А. Латров, Н. Удод, В. Нікітін, О. Шаповалов, В. Гузар, Л. Державіна, Н. Ходусова, А. Сівцов, С. Файер та інші. Вони були не просто майстрами, але людьми захопленими, відкритими до експериментів.

«Щастя нашого театру, — говорив Ю. Динов, — що в ньому всі були особистостями. А ще було відчуття причетності до великої, важливої справи. Життя у більшості людей було важким, а ми щовечора дарували їм свято і самі жили в святі. Адже не було тоді в нашому житті справжньої свободи, а театр був ковтком свіжого повітря, перш за все, для нас самих. Нам здавалося, що оперета — найпотрібніший жанр. Вона не випадково живуча, тому що протистоїть буденності, догматизму повсякденності» [82, с. 61].

В свою чергу, звичайно ж, величезну роль грала творча спаяність керівників театру — директора Д. Островського та режисера І. Гріншпун.

Звернемо увагу, що саме І. Гріншпун, а згодом й М. Водяний мали зірке око, особливу акторську інтуїцію, яка допомагала їм безпомилково збирати артистів, які робили славу театру та являли собою яскравий приклад майстрів сцени.

До цієї плеяди можна зарахувати і акторку Маргариту Дьоміну, яку запросив до Львова І. Гріншпун. Він сміливо віддав дебютантці розкішну роль Пепітті в «Вільному вітрі». Маргарита (ім'я якої у театрі скоротили до Мара) і зовні, і сміливим своїм характером ідеально відповідала образу за себе «дияволка». Успіх був повним, приголомшливим, грандіозним. Навіть суворі зазвичай рецензенти виділяли її поряд з Є. Дембською (Стелла), яка на той час вже міцно займала положення прими [7, с. 20].



«Вільний вітер» став для М. Дьоміной не просто вдалим дебютом. Він визначив подальше її життя. І вона згодом стала дружиною актора Михайла Водяного.

Дуже знаково-цікавий факт, що відзначився у рецензії на «Вільний вітер», у якої в порівнянні двох виконавці ролі Міккі — Михайла Водяного та Іллі Городецького було зазначено, що перший, на думку рецензента, повніше та глибше передавав почуття свого героя до Пепітти.

Наступним етапом була вистава «Принцеса цирку». Після вистави їй передали квіти і торт. На коробці було написано: «Дорогій Марочці — Мабель від люблячого Тоні — Міша Водяний». Ось так вперше він зізнався в любові до неї не як до партнерки, а як до Мари. Незважаючи на те, що сімейне життя акторів ніколи не буває без конфліктів та сімейних сцен, як і взагалі у житті. Але в цієї родині царював мир та благодать і не було ревнощів до успіхів один одного.

Маргарита Дьоміна дуже швидко стала однією з «перлин» молодого театру. Роль Денізи — в «Мадемуазель Нітуш», Яринки — «Весілля в Малинівці», Поленьки — у «Хлопцях» викликали неабиякі відгуки не тільки на ці, а й на інші її ролі.

Настільки ж успішно розвивалася й кар'єра М. Водяного, так що до Одеси приїхала сім'я двох успішних артистів.

На той час, Михайло Водяний вже був «суперзіркою», але й М. Дьоміна не програвала йому.

Хоча журналісти любили писати про неї: «Маргарита Майстра», тим самим натякаючи на її підлеглість в творчому і життєвому дуеті з прославленим чоловіком, але насправді це було не так. Звичайно, на спектаклях, де вони грали удвох, і особливо на їх спільних творчих вечорах, глядачі в першу чергу йшли «на Водяного».

Але дуже швидко переконувалися, що на сцені діють два Майстра. І звання «народний артист УРСР» в 1974 році Маргарита Іванівна отримала, звичайно, за свої ролі, над якими завжди працювала з повною віддачею.

За 52 роки роботи у театрі музичної комедії народна артистка України Маргарита Іванівна Дьоміна зіграла понад сто ролей. Вона вміла працювати швидко, легко схоплюючи суть образу, мала масу акторських «пристосувань» для втілення задуманого.

Дійсно, до Одеси театр вже приїхав із зірковим складом.

Важливо детальніше зупинитися на постаті, яка робила славу театру понад сімдесят років — це народна артистка України Євгенія Михайлівна Дембська.

Складна доля артистки розгорталася під час війни, вона змогла вижити, може, завдяки своєму таланту та щирій жаги до життя. Після закінчення війни, вона їздила з концертною бригадою по країні, поки не опинилася у Львові. Там, під час виступів в Клубі репатріантів, її побачив молодий артист місцевої філармонії Міша Водяний. Надихнувшись її красою і голосом, переконав директора філармонії прийти на концерт. Так Євгенія Дембська стала солісткою Львівської філармонії. З Водяним у них склався дует. Разом виступали, разом перейшли в Театр мініатюр, який в лютому 1947 року був «перепрофільований» в Театр музичної комедії.

Її роль в театрі визначилася після першого ж спектаклю «Одинадцять невідомих», вона стала «примою» театру.

А оперета «Сільва» і роль, яку виконувала Є. Дембська закріпила цей неформальний статус. Акторка відповідала йому, завжди, протягом свого життя.

Передусім, вона завжди була чесна, всім без винятку своїм героїням віддаючи пристрась душі і талант. «У кожную виставу треба увійти як в своє життя, — говорила Євгенія Михайлівна. — Не просто грати, а зрозуміти, відчутти, уявити, як би ти поводитися в такій ситуації, що б ти відчувала, потрапивши в неї. Немає ролі, в якій ти можеш вийти на сцену і просто бла-бла-бла... У кожную роль треба увійти з ногами, з головою, з усім тулубом. Тільки тоді ти можеш щиро переживати сама і викликати переживання у глядачів».[20]

Таких ролей в неї було чимало: Стелла в «Вільному вітрі», Лариса в «Білій акції», Віра Холодна в «На світанку».

Як не дивно це прозвучить, але блискуче втілюючи героїнь класичних оперет, однією з найулюбленіших своїх ролей актриса називає Проньку (Проню Прокопівну) з вистави 1955 року «За двома зайцями». Є. Дембську, за відгуками рецензентів, було неможливо впізнати в гострохарактерній сатиричній ролі. Кожне її слово, жест, вчинок викликали їдкий сміх.

Але найголовнішою, «роллю життя», була, звичайно, Сільва, яку актриса за більш ніж 20 років зіграла не одну сотню разів. (*Додаток К, Фото 7*)

За своє довге акторське життя, народна артистка України Євгенія Михайлівна Дембська зіграла понад 200 ролей.

Вона і до останнього свого дня залишалася на сцені — не могла сидіти на місці та насолоджуватися відпочинком. Якщо не в театрі, то можна було помітити її на вулицях, або в громадському транспорті. Це — незнищенна акторська звичка: спостерігати за людьми, їх ходом, манерами, жестикуляцією; все відкладається в «скарбничку» акторської пам'яті, все рано чи пізно йде в справу. Актриса завжди була щедра на поради і допомогу. Особливо тим з молодих, кому випадає грати «її» ролі. Королева, зірка, прима, легенда — це все про неї, про «нашу Женячку», як називали Євгенію Дембську в Одеському академічному театрі музичної комедії імені Михайла Водяного, в якому вона прослужила 72 роки. Народна артистка України нагороджена Орденом Княгині Ольги, Почесними відзнаками «Заслуги перед містом» та імені Маразлі, Почесний громадянин м. Одеси... Звання та нагороди можна перераховувати ще й ще. Вона не дожила зовсім трохи до поважної дати — свого століття. Одеса попрощалася зі своєю вічно усміхненою королевою сценою, своєю легендою влітку 2019 року. Біля будівлі театру росте висаджена нею біла акація, Музей театру зберігає рідкісні матеріали: фотографії, костюми, листи, тощо.

Наступним етапом в творчому житті театру, слід виділити те, що І.

Гріншун пішов зі свого поста, і театру став перед викликом — знайти нового потужного лідера. На пошуки пішло три роки.

Але тут необхідно підкреслити, що за цей час колектив театру не стояв на місці, цей період важко було назвати неплідним. Саме у цей час, колектив потребував головного режисера. Колектив театру мав змогу співпрацювати з різними режисерами, що робило можливим для артистів розкривати себе з різних боків, пробувати новий матеріал та поповнювати свій акторський арсенал.

Тут слід згадати виставу Б. Шоу "Моя прекрасна леді", в архівах театру відеозапису нема, але збереглися фотографії, по яких можна судити, наскільки органічно вписалися в образи витончений і аристократичний В. Пріменко (Хіггінс), стримано відтіняє свого колегу В. Егін (Пікерінг), М. Водяний, що купався в ролі життєрадісного пронози Дуліттла, Є. Дембська, Н. Бухаріна, та й зрештою, всі учасники цієї вистави.

Але головною принадою вистави була сама «прекрасна леді», яка за короткий термін встигла не тільки вписатися в труп, а й зайняти лідерські позиції навіть у блискучій її жіночій частині.

Елізу Дуліттл Людмила Сатосова грала в усій красі чарівності і таланту, з запалом і пустощами; співала, танцювала і говорила, що називається, на одному диханні (*Додаток Л, Фото 8*).

Ця складна роль давалася їй без великих проблем: актриса була підготовлена до неї всім своїм попереднім досвідом — життєвим і театральним. Слід зауважити, що саме М. Водяний запросив її з чоловіком до Одеси. Тут у неї були чудові вистави з блискучими партнерами. Тут нею були зіграні десятки прекрасних ролей: Жанна Лябурб (« На світанку »), Лілі-Катаріна (« Цілуй мене, Кет! »), Барбара (« Майя »), Флорія (« Кін »), Ханума, тітка Тоня («Прокинься і співай!») і багато інших.

У 1964 р — одночасно з М. Водяним, Л. Сатосова отримала звання «Народна артистка УРСР».

Л. Стасова саме тут стала справжньою улюбленицею одеситів. Три

десятиліття Людмила Іванівна Сатосова служила Одеському театру музичної комедії. Могла б і більше. Але, на хвилі нових тогочасних віянь, пішла в антрепризний театр «Ришельє», який, на жаль, довго не протягнув. Свій шлях завершувала вже в Одеському драматичному театрі. Він довів, що великий актор залишається таким у всіх жанрах.

Як згадував пізніше Матвій Абрамович Ошеровський, який наступним, після І. Гріншпуна, зайняв посаду головного режисера театру: «Я ставив вистави «на Водяного», може бути, навіть на шкоду іншим акторам, наприклад, надзвичайно талановитої Людмилі Сатосовій». І зупинившись на кілька секунд, повторив: «Надзвичайно талановитій...» [13].

Хочу зауважити, що саме той час, на щастя директора (і всього театру), з Краснодарської музичної комедії (з причин, які не мають відношення до творчості) пішов тамтешній головний режисер — Матвій Ошеровський.

Весною 1963 року в історії Одеського театру музичної комедії почався новий етап, який без перебільшення можна назвати «епохою Ошеровського» [13].

Наступною виставою, яка є вдалим прикладом майстерності роботи акторів та режисера, був мюзикл «Цілуй мене, Кет!», в постановці М. Ошеровського. Твір Кола Портера, лібрето Семюеля і Белли Співак, цей твір вже майже два десятиліття успішно завойовував сцени багатьох театрів світу. Тільки на Бродвеї цей мюзикл витримав понад тисячу вистав, а загальну кількість постановок порахувати просто нереально. Окрім чудової музики, приваблювала можливість показати «театр в театрі», оскільки сюжет будувався навколо репетиції комедії Шекспіра «Приборкання норовливої». І герої мюзиклу виступали, як би в трьох вимірах - на сцені, в закулісному житті та ще й в своїх мріях.

Режисер М. Ошеровській пішов цікавим шляхом: у його постановці якраз закулісні інтриги розгорталися з істинно шекспірівськими пристрастями. Не кажучи вже про власне «приборкування». Грати Шекспіра актори повинні були всерйоз, незважаючи на свою приналежність до

музичного, а не драматичного театру. Це був виклик, і актори його прийняли [82, с. 81].

Актор Ю. Динов отримав роль, про яку до сих пір міг тільки мріяти, — у постановці режисера Фреда Грехема, який ставив «Приборкання норавливої» і одночасно грав в своїй постановці роль Петруччо.

Складна багатопланова роль вимагала від актора абсолютної точності в психологічному обґрунтуванні кожного жесту, кожної фрази, особливо в тих місцях, де Фред розмірковує про долю художника. З цим завданням Ю. Динов впорався. Стиль його виконання відрізнявся строгістю, благородством та високою простотою. Така робота над роллю, звісно передбачала великі труднощі у поєднанні з точним розумінням мети.

Під стать головного героя була і Ліллі Ванессі, яку з рідкісною органікою зіграла Л. Сатосова. Вона грала веселу, зухвалу, самовпевнену персону, для якої не існує ніяких моральних перешкод для досягнення успіху.

Дует Ю. Динова та Л. Сатосової був, що називається, прикрасою вистави, але і виконавці інших ролей також з повною самовіддачею реалізовували складний режисерський задум.

«Цілком шекспірівськими персонажами» назвала одеський режисер і театральний педагог Зінаїда Д'яконова образи, створені акторами: М. Дашевскім, Е. Сіліним, С. Файером. А з такими майстрами, як С. Крупник і В. Гузар, на її думку, «оживали», блідо виписані в оригіналі, ролі двох гангстерів. «На їхньому прикладі, — підкреслювала вона, — виявлялася висока постановочна культура театру. Волею автора гангстери потрапляють в шекспірівський спектакль. Ось де можна було б «накручувати» мізансцени, ... і скільки сміху було б в залі! Але режисер М. Ошеровській розуміє, як далеко це відвело б його від Шекспіра. Утриматися від спокуси посилити комедійну сторону вистави теж велике мистецтво, ім'я якому — режисерський такт» [20, с. 59].

Вистава «Цілуй мене, Кет!» була майстерно поставлена і бездоганно зіграна. Виставою у своїй постановці М. Ошеровський продемонстрував, що мюзикл — це той жанр, в якому він, як режисер, найбільшою мірою може проявити свою фантазію і витончену майстерність, а з такою театральною трупю можна було вирішувати будь-яке завдання.

Звернемо увагу на наступну виставу — мюзикл «Людина з Ламанчі» американського композитора Мітча Лі за п'єсою Дейла Вассермана і Джо Доріон. Постановник М. Ошеровський вирішив ставити цей мюзикл, як тільки з'явився переклад. Його знов захопила ідея: як в «Цілуй мене, Кет!», показати «театр в театрі», але на більш глибокому і серйозному матеріалі. Одеського режисера не зупинило те, що жоден музичний театр Союзу не ризикнув узятися за постановку цього твору, який здобув уже світову славу. Відлякував жанр, складна сюжетна конструкція та труднощі проходження через тодішню цензуру влади.

У цьому мюзиклі не одному-двом, а всім без винятку акторам треба було створити по два образи, часто протилежних за характером: Сервантес — Дон Кіхот, його слуга — Санчо, Альдонса — Дульсінея, Герцог — доктор Карраско і т.д. Тут не працювали звичні «музкомедійні» прийоми і навички, бо в жорсткій по стилю п'єсі майже не було приводів для сміху.

Окрім того, на центральну роль режисер призначив Семена Крупника, «простака» за амплуа і коміка по першим зіграним ролям. Цей вибір М. Ошеровського спочатку усіх шокував. Але побоювання були марні: в одеській постановці високий і худорлявий Дон Кіхот — С. Крупник переконливо існував поряд із невисоким і щільним Санчо — М. Водяного; в цьому режисер нітрохи не відійшов від традиції.

Творчий запал та переконаність М. Ошеровського передався акторові, в результаті чого, всі без винятку рецензенти відзначили, що С. Крупник відкрив нові грані свого обдарування.

«Актор оперети, комік, веселий карикатурист С. Крупник грає роль Сервантеса — Дон Кіхота (двопланову роль), захоплюючи за собою глядача в

невідому йому ще країну сценічної ексцентриади, де в нових музичних формах народжується велика філософська драма», — писала про одну з найбільш вражаючих сцен постановки Наталія Аркіна, завідувача відділом музичного театру журналу «Театр» [14, с. 191].

Так, Н. Аркіну особливо вразив номер, коли Дон Кіхот звертався до Альдонса з проханням випробувати його: «Музика вступає раніше віршованих рядків. Звучить спочатку як фон звичайної мови, потім звуковий потік густіє, нарощує міць, і актор, підвищивши тембр, як би довірившись мелодії, вимовляє співуче першу віршовану фразу, потім, посиливши звук, другу, і далі — на повен голос співає широко ллється серенада Дон Кіхота» [14, с. 192].

Одночасно, шалений успіх С. Крупника в цій постановці, не перетворив її в моно-виставу. Відверто кажучи, при наявності М. Водяного такого бути й не могло.

Звертаючись до творчого шляху М. Водяного необхідно зауважити: «Водяного важко собі уявити поза оперети, естради, поза галасливого, гуркотить сміхом, радісно вируючого залу для глядачів, — писала Л. Жукова. І ось він майже без гриму виходить в «Людині з Ламанчі» на сцену і відразу ж змушує повірити в те, що він і є справжній Санчо Пансо, і не буде звичних шлягерних «підтанцьовок», що не буде Мішки Япончика, а буде щось інше, дуже важливе і нове. І нехай Санчо жартує, нехай сипле своїми смішними афоризмами, на цей раз актора тягне інше. Добрими, усміхненими очима стежить Санчо за навіженими витівками свого пана. На питання Альдонси, чому він, Санчо, не пускає цього безглуздового дивака, Санчо — Водяний фальцетом виводить своє зворушливе «Люблю його...» Велич безкорисливого подвигу здатна підкорити будь-якого, самого тверезого, самого земного чоловіка, і нехай куплети Санчо сповнені гумору, головне в них — безпосереднє, непереборне відчуття захоплення перед силою людського духу» [28, с. 123].

Саму ж виставу головний театральний журнал країни оцінив, як



серйозну, сповнену щирого гуманізму... Велику тему Дон Кіхота вирішують новими виразними засобами музики і слова, сплавленими в єдину пластичну, ритмічно-напружену грань життя сценічних образів [28, с. 124].

З цього видно, що це було, дійсно, визнання таланту режисера М. Ошеровського і усіх, хто був причетний до цієї роботи: диригента Георгія Кожухаря, сценографа Михайла Івніцького, балетмейстера Олімпії Гелодарі та самих акторів.

Після відходу М. Ошеровського, художнім керівником театру був призначений М. Водяний. Рішення виглядало логічним. Режисерів, які могли б працювати на тому рівні, до якого звикла трупа, у всьому Союзі не виявилось, до того ж всі вони були давно «розібрані» за своїми театрам. Експериментувати з молодими талантами театр не міг собі дозволити. Водяний давно був лідером трупи, за популярністю в своєму жанрі не мав собі рівних, до того ж він перший в цьому жанрі у 1976-му році був удостоєний найвищого почесного звання «Народний артист СРСР»!

З одного боку, виникали побоювання, що свою посаду М. Водяний почне використовувати для задоволення власних амбіцій, перетворить театр музичної комедії в «театр одного актора», але, до честі Михайла Григоровича, цього не сталося. Безпристрасна статистика свідчить, що за десятиліття «правління» Водяного було поставлено 38 нових вистав (без урахування оновлень і балетних вистав), з яких він був зайнятий лише в 11-ти.

Можливо, цих ролей було б більше, але влітку 1979-го помер Д. Островскій — директор театру. Для колективу театру його смерть стала великою втратою, також у цей час повним ходом йшло будівництво нової будівлі театру і цей процес потрібно було постійно контролювати. У цих умовах Михайлу Григоровичу довелося взяти на себе і директорські функції. Його величезна популярність дозволяла вирішувати проблеми набагато швидше, ніж це міг би зробити будь-хто інший.

Михайло Григорович Водяний вважається «королем оперети».

Хто перший і коли написав або сказав про нього: «Король оперети», — вже не встановиш. Важливо, що звання було підхоплене, розтиражоване і ніким з тих пір не оскаржене, до того ж неможливо оскаржувати всенародне визнання й шалену популярність.

Вражаюче, але такий повсюдний успіх ставив в глухий кут навіть тих, хто багато років працював з Водяним і начебто знав його.

Наведу кілька прикладів: «Я нічого не розумів, — зізнавався Ю. Динов, — виходить ось така фігурка маленька і зал кричить від захвату: «Феномен!».

«Феномен його для мене незрозумілий, — вторив йому М. Ошеровській, — шепелявий, не дуже пластичний, він володів, проте, зовсім магічним впливом на глядача. Досить було його голосу зазвучати з-за лаштунків сцени — і зал захоплено відгукувався. Я і сам цього дивувався. Чарівність його — від Господа Бога».

«Коли ми з ним працювали, — згадує І. Дідурко, — він просив мене не «накручувати», не захоплюватися. Кілька простих рухів в образі, а решта, говорив Водяний, я візьму «чарівністю» І брав! [20].

Звернути увагу слід на те, що ніхто і ніколи не розповідав, щоб М. Водяний ішов зі сцени в тиші. Було б таке, хтось неодмінно так згадав; недоброчливців у актора вистачало.

В подальшому, після появи оперети «На світанку» одесити гадали, що «Мішка» Водяний народився на Молдаванці і навіть показували будинок, де нібито пройшли його дитячі роки. (Додаток М, Фото 9). Насправді ж він з'явився в Харкові 23 грудня 1924-го року, другою дитиною в сім'ї радянського службовця та домогосподарки.

Звернемося до шкільних років, тоді Михайло був учасником шкільного театру, він згадував, що коли однокашники-глядачі «качали виконавців» прямо на сцені, вперше збагнув, що таке щастя [20].

Тому, можна відзначити, що вже тоді його долею було — веселити. Найкраще йому вдавалося пародіювати вчителів. І вже ніщо не могло приборкати юнацьку пристрасть до лицедійства.

Разом з тим, про перший свій театр Водяний згадував побіжно, і навряд чи був сильно засмучений, коли в травні 1945-го його перевели у Львівську філармонію. Там доля звела його з молодого актрисою Євгенією Дембською і народився дует, який з успіхом виконував фрагменти з оперет. І коли восени 1946-го на базі Театру мініатюр створювали Театр музичної комедії, обох перевели туди солістами. З тих пір іншого місця роботи у Водяного не було.

Розглянемо рецензії тих років: «Артист Водяний володіє великим сценічним даром — чарівністю і тонким гумором. Його поведінка на сцені глибоко продумана і відчутна, тому створений ним образ найбільш переконливий у виставі» [33].

Тим часом, в Одесу разом з театром приїхав артист, якому для «злету» не вистачало малого — підходящої ролі. Такий роллю став для нього Яшка-Буксир в «Білій акції». Помітно, що ця роль виписана так, що її можна було зіграти на одній саме чарівності, але Водяний не піддався спокусі та при повній підтримці і допомозі з боку І. Гріншпуна, придумав для свого персонажа безліч деталей, які дозволили створити, хоча і комедійний та сатиричний, але абсолютно впізнаваний образ.

Московські критики після гастролей 1956 року захоплено відзначали, що характер Яшки артист черпає не тільки в тексті п'єси, але і в точно помічених побутових деталях. Вищою похвалою прозвучало порівняння персонажа «Білої акації» з героями романів Ільфа і Є. Петрова...

Величезний успіх Яшки-буксира, а потім і Мішки Япончика, перетворив Водяного в головного артиста театру, центр глядацької уваги і тяжіння. А після ролі Попандопуло у фільмі «Весілля в Малинівці», який тільки в перший рік прокату подивилося 74, 6 мільйона глядачів (п'ятий результат в історії радянського кіно), він закріпився на лідерських позиціях.

Без сумніву, про М. Водяного написано багато: кілька книг, сотні статей і рецензій. Але, я натрапила на дуже давню (1962 року) рецензію: «У його грі немає жодного порожнього місця. К. Станіславський вважав паузу на сцені вершиною сценічного мистецтва. Продовжити дію, не вийти з

образу, знайти в самому мовчанні якісь додаткові штрихи і фарби — ось справжня майстерність, доступна тільки небагатьом артистам. Водяний володіє цією майстерністю віртуозно. Але точність і вивіреність кожного руху, жестів і пауз не виключають у нього і елементів імпровізації, значення якої в музичній комедії важко переоцінити. Ця цілковита свобода сценічного самопочуття створює той справжній контакт, коли глядач починає вірити всьому, що робить артист на сцені ...» [37, с. 183].

Звичайно, грі М. Водяного глядачі вірили. Михайло Водяний понад 40 років присвятив служінню в Одеському театрі музичної комедії і за цей час зіграв понад 100 ролей. Його по праву називали «королем оперети».

## **Висновки до розділу 2**

В даному розділі ми простежили етапи зародження театру музичної комедії, які були пов'язані з різними режисерськими підходами, концепціями і творчим пошуком, з аналізом творчої діяльності провідних акторів театру. Можна однозначно сказати, що незважаючи на ідеологічні, політичні та фінансові перепони, жанр оперета зміг заволодіти серцями пересічного глядача, а в місті Одеса з'явилося унікальне явище, феномен, який надовго став візитівкою не тільки міста, а й України.

## РОЗДІЛ 3

### СУЧАСНІ ЕКСПЕРИМЕНТИ ОДЕСЬКОГО АКАДЕМІЧНОГО ТЕАТРУ МУЗИЧНОЇ КОМЕДІЇ ІМ. МИХАЙЛА ВОДЯНОГО

#### 3.1 Вплив творчої особистості Михайла Водяного на розвиток та історію театрального колективу

Передусім, треба зауважити, що Михайло Водяний, який поєднав після смерті Д. Островського посади художнього керівника і директора театру, зібрав чи не найкращу трупу за всю історію театру, бо ще в повну силу працювали ті, хто прославив його на всю країну та саме в ті часи театр поповнився новими талантами. Отже, можна зробити висновок, що трупа представляла гармонійне поєднання трьох поколінь. У той час Михайло Григорович постійно підкреслював, що «юних повинні грати тільки юні», тому за часи керування М. Водяного трупа активно поповнювалася випускниками театральних вузів і консерваторій, причому новачки практично відразу отримували можливість проявити себе в серйозних ролях. Переважно то були випускники училища ім. Гнесєних, ГІТІСУ, училища ім. Щукіна та Одеської консерваторії — сьгоднішні майстри сцени театру музичної комедії — Тамара та Сергій Тищенко, Микола та Наталя Завгородні, Станіслав Ковалевський, Аліна Семенова та інші. Усі артисти отримали всі можливості, щоб реалізувати себе, що безсумнівно свідчить про творчу атмосферу, що панувала в театрі.

Наступним слід відзначити, що саме за часи Михайла Водяного на посаді керівника, театр отримав нову будівлю. На той період репертуар колективу визначали, в першу чергу, вистави з участю Водяного. Краща з них — мюзикл американського піаніста і композитора Бerti Бакарак «Обіцянки, обіцянки».

При чому, «Обіцянки» виявилися останньою постановкою, здійсненої в старих стінах театру на Грецькій. Прем'єра була зіграна, коли вже було ясно, що незабаром театр переходить в нову будівлю. І назва — «Обіцянки, обіцянки» — звучала в якомусь сенсі, символічно.

Зараз можна лише дивуватися тому, як театру вдавалося створювати вистави в тісному просторі будівлі на Грецькій, де й просто працювати було складно. Не вистачало гримерних, репетиційних, технічних приміщень, взагалі буквально всього. Так, щоб знайти місце для майстерні М. Івніцького (головного художника театру), довелося відрізати частину кабінету головного режисера. Малі за розмірами сцена і глядацький зал були гарні для камерних вистав, але якщо було потрібно щось більш масштабне, то постановникам і сценографам доводилося проявляти масу вигадки, щоб хоч в якійсь мірі реалізувати свої задуми. А найголовніше — кількість глядацьких місць аж ніяк не відповідала популярності театру, де аншлаги були звичним явищем.

Про те, що Театр музичної комедії потребує набагато більшого, і набагато краще облаштованого приміщення, заговорили ще на початку 1960-х. Перші згадки про проект нової будівлі відносяться до того часу, коли театр відзначав своє 20-річчя. Але здійснився цей задум лише завдяки активній участі Михайла Водяного.

«Зал на 1300 місць, фойє-модерн, величезна закулісне господарство — таким буде новий театр музичної комедії, який через 2-3 роки зросте на розі вулиць Чижикова і Белінського», — оптимістично повідомляла читачам газета «Чорноморська комуна» 24 листопада 1966 року [14, с. 253]. Але, при цьому, на жаль, обіцяного довелося чекати не три роки, а в п'ять разів довше. Саме стільки часу знадобилося, щоб реалізувати проект архітектора Г. Топуза та інженера А. Сперелупа (за участю архітектора В. Красенко) (Додаток Н, Фото 10).

В обробці будівлі брали участь десятки підприємств не тільки Одеси, а й усієї країни. У процесі будівництва постійно засідала містобудівна рада, на

якій затверджувалися зразки, макети, моделі різних атрибутів театру, включаючи люстри і світильники, зазначу, що всі ці вироби виготовлялися за індивідуальними проектами.

Урочисте відкриття нової будівлі приурочили до Першотравня. І ось, 29 квітня 1981 року Михайло Водяний отримав від будівельників символічний ключ (*Додаток II, Фото 11*). Умови, в яких нині треба працювати театру, не йшли ні в яке порівняння з колишніми. Але не встигли охолонути перші радісні емоції, як в новій будівлі виникли нові проблеми. Найбільш неприємним сюрпризом для артистів стала огидна акустика. Що змусило розвісити над сценою мікрофони, а це вимагало зовсім іншої манери подачі звуку. Крім того, незрівнянно більші розміри нової сцени змусили «перематувати» весь репертуар.

Для адміністрації же гостро постало фінансове питання. Зміст величезного будинку вимагало адекватних витрат. Зрозуміло, що значну частину витрат покривало держава, але і театру різко збільшили фінансовий план, з розрахунку, що в залі тепер могло розміститися в чотири рази більше глядачів. І театр відразу звернувся до класики, зарубіжної та радянської, яка гарантовано «робила збори».

За десятиліття керівництва М. Водяного 38 нових постановок було здійснено 20-ма режисерами. Серед них були і великі майстри, але все більше ті, кого відносять до категорії «міцний середняк».

Як би цікаво не працювали молоді режисери над класичними творами, але ці спектаклі, отримавши свою «дозу успіху», залишилися лише фактом історії театру. А ось дві постановки Сергія Штейна — «Летюча миша» та «Моя прекрасна леді» — і через 30 років продовжують залишатися в діючому репертуарі.

Відновили «На світанку», «Пізню серенаду», «Донну Люцію», «Серце моє тут». М. Гусев поставив нову версію «Весілля в Малинівці»; глядачі йшли на цей спектакль, щоб побачити М. Водяного в ролі, яка після однойменного фільму принесла йому неймовірну славу.



Одеському Театру музичної комедії щастило на критиків, особливо в 1960–80-х роках. Кожна нова постановка піддавалася детальному та кваліфікованому аналізу, причому рецензії в місцевих виданнях часто не поступалися столичним.

Після відкриття першого сезону у новій будівлі у виданні «Прапор комунізму» з'явилася велика стаття Євгена Єрмакова під промовистою назвою «Переступаючи поріг». Є. Єрмаков звернув увагу на дві небезпечні тенденції відносно якості драматургічного та музичного матеріалу, наповненого «плоским або побитим гумором, вторинним, малоцікавим музичним рішенням». Критик призивав ретельніше добирати матеріал, працювати з авторами, закриваючи шлях на сцену низькопробним, малоцікавим сюжетам, якими був наповнений тодішній радянській простір.

Не менш важливою проблемою Є. Єрмаков вважав «відсутність єдиного керівника», «суворого режисерського нагляду», що призводить до невиправданих акторським імпровізацій, втрати темпоритму, затягнутих за часом деяких уявлень. Побоювання виявилися обґрунтованими. Режисерська плутанина призвела до того, що нові спектаклі не викликали той самий інтерес, як колишні. Набагато нудніше стали рецензії, а це завжди вірна ознака того, що постановки виходили «усередненими»: начебто і лаяти нема за що, та й хвалити не тягне.

Загальним рухом в радянському мистецтві стало «переформатування» векторів розвитку. Критики і театрознавці ще обговорювали режисерські інтерпретації, глядачів же цікавили в першу чергу знайомі акторські імена. Кінофільми і телесеріали привели до того, що основним «капіталом» в театрі стали саме актори. Таким «капіталом» в Одеській музичній комедії було в першу чергу постать Михайла Водяного. Театр «експлуатував» свого головного артиста, наскільки це було можливо. Але старі постановки поступово амортизувалися, а після «Обіцянок ...» у М. Водяного п'ять років не було жодної по-справжньому масштабної роботи, гідної його таланту.

Був потрібен спектакль. І не просто хороший, нехай навіть дуже

хороший в творчому плані. Це мала бути «шлягер», який би не тільки підтримав художнє реноме театру та його провідного майстра, але й знову повернув би обом неформальний статус лідера свого жанру. І такий спектакль був створений.

21 березня 1987 року М. Водяний вийшов на сцену в головній ролі в мюзиклі «Скрипаль на даху», який складений композитором Джеррі Боком, лібретистом Джозефом Стайном та поетом Шелдоном Харніком за мотивами оповідань відомого єврейського письменника Шолом-Алейхема про Тев'є-молочника. Вистава була поставлена Е. Митницьким в співдружності з диригентом Е. Вінницьким, художниками М. Івніцкімі та З. Івніцкімі, балетмейстером Н. Риженко і хормейстером Ю. Топузовим. Про враження, яке справила вистава, можна судити з рецензій. У них знову повернулася та літературність складу, то особистісне ставлення, яке неминуче виникає, коли людина захоплена тим предметом або явищем, про яке він розповідає або пише.

«Зайди в цей будинок, серед безлічі інших його дізнаєшся відразу: він розімкнутий усім вітрам, на його даху звучить скрипка. Про що вона співає? Може бути, як і душа Тев'є, вона вихлюпує в світ свій біль і надію. Може бути, вона співає, щоб зігріти таких, як і Тев'є, будинків, щоб відчинити їм глухо забиті двері до світла і радості ... », — так підтримувала свого колегу Тамара Проценко [66, с. 45].

Ольга Кобець писала в газеті «Вечірній Київ», що зал Жовтневого палацу культури (в якому більше двох тисяч місць) не вмістив би всіх бажаючих, навіть якби одесити цілий місяць грали б тільки цю виставу.

Щоб братися за таку роль, потрібно було мати неабияку творчу сміливість і впевненість в своїх силах. З дня своєї прем'єри — 22 вересня 1964 року — «Скрипаль на даху» тільки на Бродвеї був зіграний 3242 рази, а в Лондоні — 2030 разів. Але у Водяного були свої «козири». «Безтурботний, безжурний Санчо Панса, трудяга і оптиміст Галушка, життєлюб Агаб, подібно Антею видобуває силу з рідної землі, мисливець поміркувати про

життя-буття сміттяр Дуліттл — усі вони виглядають ... як наближення до Тев'є, як збирання граней смішного та людяного, веселого й трагічного, конкретного та неминущого, вічного» [37, с. 189]. Це спостереження А. Щербакова багато що пояснює.

Одноставно сходячись в найвищих оцінках роботи М. Водяного та М. Івніцького, рецензенти висловлювали різні думки з приводу інших компонентів постановки. Але це було вже «по зрілому роздуму». Безпосередньо ж під час вистави переважало інакше.

Е. Митницький, що проробив разом з Водяного всю величезну роботу зі створення кращої ролі Майстра, згадував, що глядачі «з таким темпераментом брали М. Водяного, ніби боялися залишити на потім вираз розбуджених почуттів, а сльози прощання з Анатівкою, від якої назавжди пішов Тев'є, тепер здаються небувалим масовим передчуттям трагічної розлуки ... назавжди».

М. Водяний був не просто провідним актором, але і символом театру, одне його ім'я служило гарантією успіху. Ще довгий час після його смерті глядачі цікавилися у касирів: «Чи відіграє Водяний?» Дізнавшись сумну звістку, багато розверталися та йшли. Деякі спектаклі довелося взагалі зняти з репертуару; відсутність актора Водяного знецінювало їх існування. Але «перебудовувати» доводилося не тільки окремі спектаклі, а й репертуарну афішу. Час вимагав нових підходів до всього — і до творчих моментів, і до економічних. Театру належало відповісти на ці виклики.

Є щось символічне в тому, що кращі спектаклі 90-х років народилися після того, як в лютому 1995 року театру присвоїли ім'я самого знаменитого з його акторів. Давню мрію М. Дьоміної, якої вона ділилася тільки з близькими людьми, керівництво театру втілювало енергійно та наполегливо. Свідоцтво про присвоєння Одеському театру музичної комедії ім'я Михайла Водяного це було здійснено перед початком «меморіального» вистави «Бал на честь Короля», який вже три роки тривав з великим успіхом.

Сама ідея здавалася цілком очевидною: хто б ще міг зберегти пам'ять

про «Короля оперети», як ні його колеги — ті, хто роками і десятиліттями виходили разом з ним на сцену?! Але не менш очевидними здавалися й труднощі реалізації цієї ідеї. Як відтворити образ Майстра, щоб не впавши при цьому в меморіальну помпезність? Як втілити в життя його кращі ролі, уникнувши наслідування? На який стрижень нанизати фрагменти з різнопланових вистав, в яких відзначався М. Водяний? Автори сценарію: Олександр Задніпровський та Михайло Лич (він же постановник) запропонували в якості сюжетної канви — булгаковський мотив «Майстер і Маргарита». Але, мабуть, є якась зловісна карма у цього роману: тих, хто намагається його інтерпретувати, неодмінно чекають неприємності. Так вийшло і тут: в розпал роботи, зовсім ще молодою людиною, помер М. Лич. Завершував постановку Олександр Балабан під художнім керівництвом Е. Митницького. «Генеральний прогін відбувся у повному залі глядачів. Як описує очевидець, після фінальної ноти в повітрі «зависало» питання: « — ну, як? — Вийшло відмінно!»

З гідністю витримали непросте випробування актори. Найважче довелося М. Завгородньому (Попандопуло), В. Фролову (Мишка Япончик) та В. Валовому (Яшка-Буксир), адже вони виходили на сцену в образах, які прославили Майстри, до того ж, ще були живі у багатьох в пам'яті. А й справді, спробуйте заспівати «На морському пісочку ...», «Не один в пістолеті патрончик ...», або «Вам варто тільки наказати — будь ласка ...» так, щоб глядач не порівнював тебе з легендарними образами М. Водяного. Знайомі інтонації, звичайно, виникали, але в цілому акторські роботи були витримані «на рівні». Такі самі проблеми були й у інших артистів, хіба що їх образи не мали такої широкої впізнаваності. Але і Ю. Осипов (Дуліттл), і С. Лукашенко (Боні), і А. Краснопольській (Тев'є), і С. Ковалевській (Гусятник), і О. Гудзь (Цар з «Руського секрету») зуміли втриматися на тій межі, яка відокремлює відтворення від наслідування або пародії. Смак в цьому спектаклі не змінив нікому. У тому випадку — в тому делікатному моменті, коли на сцену виходила Маргарита Дьоміна.

«Вона нібито просто виконувала свою роль у виставі, — зазначала Г. Володимирська, — як це робила все творче життя, а чуйний глядач, коли бачив її в образі немолодої жінки, вдаються до спогадів про Нього і про Театр актриси, де саме вона — Дьоміна, згадує саме його — М. Водяного ... Маргарита була запрошена на бал на честь Майстра — де вже тут відмовлятися! від аналогій» [14, с. 289].

Творцям та учасникам цього унікального явища, в якому поєднувалися оперета, мюзикл, ревію, елементи народного театру, вдалося вирішити складне завдання: не впадаючи в сльозливість, що не «педалює» мелодраматичні моменти, створити істинно театральний Меморіал видатному майстру — прекрасне вшанування пам'яті чудового художника (*Додаток Р, Фото 12*)

Мистецтво Михайла Водяного завжди дарувало людям радість. Це відчуття, як в дні прем'єрних показів, так і зараз, майже через чверть століття, дарує глядачам «Бал на честь Короля». Природним чином у виставу приходять нові виконавці, символізуючи цим наступність поколінь і шануючи пам'ять Короля оперети. Ім'я Водяного отримав і Міжнародний конкурс артистів оперети, що театр провів навесні 1997 року. На Алеї Зірок в Одесі у 2019 році, на честь 95-річчя від дня народження, засяяла зірка видатного українського артиста оперети Михайла Водяного.

По себе М. Водяний залишив не тільки сотні зіграних ролей, вдале керівництво театром, але й, на мою думку, розуміння того, що його феномен «улюбленця глядачів» — це точне співпадіння особистісного професійного вибору з «високим» призначенням — Божим промислом, що і робить актора зіркою.

«Бал на честь Короля», конкурс імені М. Водяного, Театр імені М. Водяного — це події, після яких в репертуарі театру переважають постановки, за які, як кажуть «не соромно», бо ім'я М. Водяного — зобов'язує» [14, с. 341].

### 3.2 Створення багатожанрової репертуарної політики. Сучасні тенденції розвитку жанру: від оперети до мюзиклу

Невирішеною залишалася проблема творчого лідера — найважливіша для будь-якого колективу. Пошуки такого майстра не припинялися всі десятиліття. Але коло «музичних» режисерів високого рівня, як і раніше, залишалось вкрай обмеженим, й усі вони були міцно вкорінені у своїх колективах. «Набіги» майстрів драматичного театру, якими б вдалими не були їхні постановки, не були виходом з ситуації. Й зрозуміло, чому з таким ентузіазмом зустріли новину, що з театром виявив бажання співпрацювати Георгій Ковтун — людина справді «ренесансного» обдарування, балетмейстер та постановник понад 300 оперних, балетних, драматичних вистав, хореографічних мініатюр, мюзиклів, оперет, до того ж уроджений одесит.

«Першою ластівкою» стала постановка рок-опери одеського композитора Євгена Лапейко «Ромео і Джульєтта».

Майбутній спектакль спочатку був націлений на молодіжну аудиторію; в театрі вирішили, що головні ролі повинні грати ровесники шекспірівських героїв. Юля Коровко, Оля Кононцева, Саша Цимбалюк, Марина Терентьєва, Кирило Туриченко, Діма Богаченко, Влад Кутуєв більше півроку займалися сценічним рухом, вокалом і акробатикою. Адже їм потрібно було здійснювати складні трюки, які диктувала сценографія С. Зайцева. Дві дощаті конструкції, переміщаючись по сценічному майданчику, трансформувалися то в замки Монтеккі і Капулетті, то в бойові машини, то в кріпосні вежі. А в сцені у балкона Ромео повинен був перепурхувати з одної конструкції, що рухалася — на іншу, зависати вниз головою, стрімко пробігати по триповерхових сходах всередині веж і при цьому співати.

Кирило Туриченко згадував, що якщо в спектаклі співати арію вниз головою потрібно було сім хвилин, то режисер на репетиціях «змушував протриматися в цьому положенні як мінімум десять» [44, с. 189].

Зате результат виходив відмінний. Вистава мала справжній фурор, молодь, валом валила до театру, по кілька разів переглядаючи уподобаний спектакль. Кирило Туриченко (Ромео) та Юлія Коровко (Джульєтта) стали справжніми кумирами юних одеситів (*Додаток С, Фото 13*). Критики поставилися до постановки Г. Ковтуна вельми прихильно.

На думку критиків, авторам вистави вдалося «розбудити глядацьку енергію, створити єдине емоційне поле сцени і залу» [7, с. 98].

Т. Сазонова назвала постанову ознакою перелому, який, на її думку, давно назрів у театрі, що навіював відчуття незвичайної свіжості та довгоочікуваних змін. Розгортаючи цю тезу, Р. Бродавко зазначав, що Георгій Ковтун та його команда багато зробили велику руйнацію моноліту псевдо традицій.

Критик наголошував на важливості того, що автори вистави отримали повну підтримку з боку дирекції театру, що ставилася з терпінням та увагою до всіх вимог з їхнього боку.

Поряд з похвалами, критики висловлювали побоювання, що з часом вистава може втратити пружність і ритмічність. На щастя, цього не сталося навіть після того, як головні виконавці Кирило Туриченко та Юлія Коровко почали робити самостійну кар'єру поза межами рідного міста.

Десять років по тому після прем'єри спектакль був показаний в 146-й раз. Ювілейний вечір присвятили пам'яті композитора Є. Лапейко, який рано пішов з життя. Разом з першими виконавцями, у ролях Ромео і Джульєтти виступала інша пара — Сергій Сичов і Ольга Кононцева. А два роки по тому у «виставу-довгожитель» режисер Г. Ковтун увів ще чотирьох дебютантів. Джульєттою стала Наталя Мураткова, Ромео — Олександр Кабаков, Меркуціо — Олександр Владиченко, падре Лоренцо — Юрій Федорченко.

Незабаром після прем'єри рок-опери театрознавець Марія Гудима задалася питанням: «...що складніше: залишитися в репертуарі або увійти в історію?» Зараз, 15 років по тому, ясно, що вдалося і те, і інше. Вистава «Ромео і Джульєтта», до цього дня збираючи аншлаги, увійшла в сучасну

історію театру (як, втім, і театральної Одеси) ставши таким же «розпізнавальним знаком» 2000-х, як «Біла акація» в 50-х роках і «На світанку» — в 60-х.

З 1998 року в Одеському театрі музичної комедії заслужений діяч мистецтв Російської Федерації, одесит Володимир Підгородинський здійснює свої режисерські задуми, почав з класичної «Веселої удови» Ф. Легара. Далі — ще одна вистава — довгожитель В. Підгородинського — мюзикл «Цілуй мене, Кет!» (прем'єра — квітень 2000 р, нова редакція — листопад 2010 р). Цього разу був «місцевий» попередник — блискуча вистава М. Ошеровського. У цьому мюзиклі вирішальне значення має вибір виконавців двох головних ролей. До честі В. Фролова і О. Оганезової, які успішно витримали неминуче порівняння з Ю. Диновим і Л. Сатосовою. Особливо це стосується другої редакції спектаклю.

Актор В. Фролов вражає своєю чудовою артистичної формою: темпераментом та азартом, з якими він веде свою роль (особливо, в «шекспірівських» сценах, коли Фред Грехем перетворюється в Петруччо). Цьому можуть позаздрити набагато молодші виконавці. Що ж говорити про акторку Ольгу Оганезову, яка вміє блискуче проявити себе і в менш розкішних ролях, ніж Лілі — Катаріна! А тут — просто «пряме попадання», чи не ідеальний збіг актриси і ролі [7, с. 97].

Вдалими вийшли образи, створені С. Лукашенко (Білл Келхоун — Люченціо) і А. Ахметовой (Лу Лейн — Бьянка). Гідними колегами цих майстрів з'явилися в новій редакції актори: В. Кондратьєв, І. Ковальська, В. Платов, Н. Кущенко.

Втім, до честі В. Підгородинського і всього творчого складу, в спектаклі практично не має слабких місць. Стверджували, що «Цілуй мене, Кет!» в Одеській музичній комедії стала зразковою культурною постановкою, яка захоплює глядачів, яким не бракувало при цьому доброго смаку.

Творчий дует В. Фролова і О. Оганезовою, що склався в «Кабаре» та



«Цілуй мене, Кет!» чудово проявив себе й в постановках В. Підгородінського 2000-х років.

Після цього В. Підгородинський звернувся до камерного мюзиклу М. Самойлова «Безіменна зірка», який сотворив за мотивами популярної п'єси румунського драматурга Михайла Себастьяну. І на цей раз постановник йшов на відомий ризик, бо багатьом був пам'ятний чудовий телефільм Михайла Козакова з Анастасією Вертинською та Ігорем Костолевським в головних ролях. Але, режисера такі речі ніколи не бентежили; створюється враження, що часом він десь навіть «провокує» неминучі порівняння, прагнучі довести, що його жанру підвладні будь-які теми, а актори в його постановках здатні створювати не менш яскраві і значні образи, ніж «зірки» попередніх років» [14, с. 338]. Ризик найчастіше виявляється виправданим, бо у В. Підгородинського в достатку є те, що О. Блок називав «довгою фанатичною думкою», а саме, ідеї, які мають позачасову прив'язку [14, с. 338].

«Тема «Безіменною зірки», — говорив режисер на перед прем'єрній прес-конференції, — найактуальніша: сьогоднішній наш світ агресивно розділений на багатих та бідних й, на жаль, руйнуються людські відносини. Але ж людство просто не може займатися виключно збільшенням капіталу. Образно кажучи, хтось повинен грати на скрипці [14, с. 339].

За сюжетом п'єси легковажна красуня Мона випадково опинилася в маленькому провінційному містечку, де несподівано для себе захопилася учителем астрономії Маріном Мірою, і навіть мало не вийшла за нього заміж. Але приїхав за нею багатий приятель Григ й розкрив дівчині очі на життя, яка може очікувати її в такій глушині. Після чого, бенкет духу було залишено заради благополуччя тіла.

В. Кондратьєв зобразив свого Маріна зворушливим очкариком, занадто юним для того, щоб утримати досвідчену Мону у своєму убогому житті. Адже це тільки вночі яскраво сяють зірки, до яких звернені погляди закоханих. Днем життя йде за своїми законами. І ось уже майже уявив себе «небожителькою», Мона з жахом озирається на всі боки: бідна обстановка,

обшарпані меблі, одяг з місцевого магазинчика... Мона, у виконанні О. Оганезовой полонила зрілої красою і усвідомленою сексуальністю. Але актриса не тільки чудово носила чудові наряди (художник з костюмів О. Леснікова створила для героїні запаморочливу «зоряну» сукню, що переливалася усіма барвами нічного неба), але й явила свій неабиякий драматичний дар. Чарівно виглядала сцена, коли Мона, соромливо маскуючи свої наміри прагненням перев'язати Маріну краватку, цілувала його. А коли з'являвся збентежений втечею її постійний партнер Гріг (В. Фролов грав цю роль із справжнім шиком), то актриса чудово точно передала відчайдушну боротьбу Мони з собою, зі своєю надією утримати щастя взаємної любові. Здоровий глузд і холодний розрахунок продиктували їй, що любити бідного мрійника краще на пристойній відстані від нього. Але все-таки та Мона, який явила її О. Оганезова, була гідна того, щоб відкрита Маріном зірка носила її ім'я.

В іншому складі С. Лукашенко, І. Ковальская і Т. Крініцькій (Гріг — одна з перших великих ролей артиста) пропонували іншу версію, по-своєму цікаву.

Актори в цьому спектаклі радували м'якою манерою гри і тонкою обробкою характерів; недарма робота над п'єсою проходила як в хорошому драматичному театрі — з повноцінним «застільним» періодом. Порівняння зі своїми популярними попередниками вони витримали.

Але в «Безіменній зірці» гарно виглядали не тільки актори. Прекрасно було поставлено танець Маріна і Мони, коли дівчина на легких тупельках літала над улюбленим по траєкторії: буфет — табурет — стіл (балетмейстер — Сергій Грицай). С. Зайцев придумав «конструкцію», центром якої стало вікно, в якому Марін бачить свою зірку, — «Мону». У фінальній мізансцені розчарований в любові Марін сплигує на підвіконня, але зовсім не для того, щоб від відчаю звести рахунки з життям, а у спробі наблизитися до зоряного неба.

Розумна і тонка постановка В. Підгородинського не стала «касовим

бойовиком», але знову показала, що у Одеського Театру музичної комедії є все, для того, щоб на його сцені з'являлися «вистави, які можна судити, за найвищим рахунком, що означає: Творчість!»[7, с. 101].

В доробкові сучасного репертуарного театру є вистави всіх вищезазначених жанрів, у розвитку й удосконаленні яких зацікавлені як митці, так і глядачі. Розуміння цього процесу, вміння творчо точно витримувати різножанровий баланс у музичному театрі — це була заявка Володимира Підгородинського, як справжнього творчого лідера трупи та Олени Редько — як нового креативного директора театру.

### **3.3 Творчі традиції театру та сучасні режисерські пошуки**

У 2006 році Одеський Театр музичної комедії імені М. Водяного отримав статус «академічного». Це звання, згідно з Положенням, присвоюється театрам, які «виробили впродовж тривалої творчої практики міцні традиції, виховали на основі цих традицій значних акторів, створили ряд вистав, які отримали широке визнання глядачів і театральної громадськості». Всім цим вимогам театр відповідав в повній мірі.

В обивательському розумінні «академія» — це щось суворе, усталене, консервативне. Але театр не може бути таким, інакше ризикує втратити глядачів. В Одеській музичній комедії саме творчий пошук завжди приводив до найбільших успіхів. І його не переставали вести навіть у найскладніші часи. З іншого боку, в театрі не забували оглядатися і на історію (в тому числі, власну), регулярно звертаючись до творів з доброю репутацією, які вже були на сцені, але кожен раз пропонуючи нове прочитання, відповідне «часу за вікнами».

Після двадцятирічної перерви повернувся в Одесу мюзикл М. Самойлова за п'єсою С. Альошина «Дон Жуан в Севільї», у якому колись була першою Г. Жадушкіна. У постановці В. Підгородинського під назвою «Перше кохання Дон Жуана» виконавиця О. Оганезова (Дон Жуан) була —

сама чарівність, бездоганно передаючи пластику і мову дівчини, яка з дитинства змушена носити чоловічий одяг і поводитися, як чоловік. Але і Командор у виконанні В. Фролова ні в чому не поступався своїй блискучий партнерці: у зовнішності, статурі, голосі, гуморі, харизматичності — все було в цього героя.

Чудовий дует головних героїв не затінював інших учасників постановки. Особливо виділялася Н. Завгородня, яка в ролі дони Лаури розкрилася як відмінна комічна актриса. Цю ж роль весело грали актриси театру: А. Ахметова. В. Фролова і Т. Тіщенко — іронічно та азартно зображували дону Ганну — дружину Командора, яка з усіх сил намагалася видавати себе за «фатальну» жінку. Весь акторський склад був на висоті, так само, як і усі хто приймали участь у створенні спектаклю.

Фінальна мізансцена, коли застиглих на п'єдесталі Командора і Дон Жуана оточували групи завмерлих в скульптурних позах персонажі вистави і артисти балету, незмінно викликала бурхливу реакцію глядачів, вдячних творцям і учасникам вистави за веселе і добре уявлення.

Ця лінія була продовжена у виставах 2000-х років — нових постановках класичних оперет: «Сільва», «Фіалка Монмартру», «Бал у «Савойї »», мюзиклі «Тітонька Чарлі». Блищать в них уже «зірки» нового покоління: заслужені артисти України Ірина Ковальська та Вікторія Подольна, лауреати Міжнародного конкурсу артистів оперети Руслан Рудний і Наталія Ткачук, лауреати Міжнародного конкурсу вокалістів Олександр Кабаков, Олександр Прокопович, Ірина Гусак, Ірина Візіренко, Деніс Фалюта та інші. Ці вистави В. Підгородинський, призначений у 2014-му році головним режисером театру, підготував в співдружності з головним диригентом (з 2010-го року), заслуженим діячем мистецтв України Вадимом Перевозніковим.

Одеський академічний театр музичної комедії — один з небагатьох, де «сміливо йдуть на експерименти, сміливо звертаються до нових, ще не випробуваних творів» [3].

Щоб підтвердити цю репутацію, театр звернувся до сучасного молодіжного мюзиклу «Силіконова дурепа». Автор музики Олександр Панतिकін увійшов в історію, перш за все, як творець і керівник однієї з найоригінальніших радянських рок-груп «Урфін Джюс». До постановки, пам'ятаючи щасливу долю «Ромео і Джульєтти», знов запросили Георгія Ковтуна. Режисер добряче попрацював над лібрето Костянтина Рубінського, зробивши сюжет більш вигадливим, та вклав в уста юних героїв-школярів специфічний сленг. А, щоб остаточно достукатися до сердець молодіжної аудиторії, Г. Ковтун переніс дію в віртуальний простір: сцена була заставлена відеоапаратурою, над якою височів восьма метровий монітор. Автори «Силіконової дурепи» торкнулися багато проблем підростаючого покоління: драматичні відносини батьків та дітей, лицемірство вчителів, розшарування школярів за майновою ознакою, наркоманії і проституції в стінах школи, тощо. У вистав для молоді були зайняті молоді артисти театру: К. Туриченко, О. Кононцева, Р. Рудний, С. Сичев, М. Зейбель, А. Майстренко. Режисеру-постановнику Г. Ковтуну, як завжди, вдалося створити яскраве видовище, тому були всі підстави припускати, що «Силіконова дура» матиме у молодих глядачів успіх, який можна порівняти з його попередніми постановками. Але несподівано проблеми сучасних школярів виявилися для їхніх ровесників менш цікавими, ніж пристрасті «веронських коханців» і пригоди Кентервільського привида.

Щасливіше склалася доля іншої експериментальної роботи — мюзиклу «В джазі тільки дівчата», підготовленого творчою групою з Москви: режисером Дмитром Беловим (володарем «Золотої маски»), сценографом Ольгою Шагалиною та балетмейстером Жанною Шмаковою. В основі сюжету — популярна американська комедія за участю Мерилін Монро, Тоні Кертіса і Джека Леммона. Але в театрі не стали копіювати знамениту кінострічку. Тим більше, що до оригінальної музики Адольфа Дойча режисер додав кілька джазових хітів 1930-х років, у чому йому чимало допоміг музичний керівник постановки, відомий одеський джазмен та диригент Микола Голощанов.

Акторки І. Ковальська та О. Кононцева, що виконували роль Мерилін, в цілому, зі своїм завданням впоралися, зумівши проявити індивідуальність. Те ж можна сказати й про виконавців головних чоловічих ролей — Д. Фалюту, А. Мірошніченко, Р. Рудного та В. А ось хто ні в якій мірі не поступався американським колегам, так це — О. Оганезова, яка блискуче зіграла і заспівала роль господині джаз-банда Крихітки Сью, а також виконавці ролі старого ловеласа Озгуда Філдінга III — М. Завгородній і П. Коломійчук.

Але в глядацькій пам'яті після цього спектаклю, який вже 10 років живе в репертуарі, залишаються не тільки актори. Незабутнє враження справляє сцена з вистави, коли прямо зі сцени в зал висувається величезний макет паровоза. Що не кажіть, а таке можливо тільки в театрі!

Наступна робота Д. Белова і О. Шагаліной — мюзикл Г. Гладкова і Ю. Кіма «Звичайне диво». Як писали рецензенти: «Одеська вистава нітрохи не поступається популярному фільму Марка Захарова. А де в чому і перевершує його: перш за все, за рахунок того, що творцям вистави вдалося створити дивно теплу і ніжну атмосферу, в якій тільки й може існувати добра і мудра казка-притча Євгена Шварца»[54]. Атмосфера виникає вже при вигляді декорацій: смарагдового лісу, каміна в будинку чарівника, килимового затишку трактиру «Емілія», ажурною сходової конструкції, на якій граються хор з балетом і підносяться в кульмінаційні моменти головні герої.

Балетмейстер Олена Богданович, придумала чудові танці з подушками, величезними м'ячами і балетними пачками, коли вся «королівська рать» являє собою театральну трупу, що грає «Лебедине озеро» на виїзді. Оркестр під управлінням В. Перевознікова звучить з таким блиском, що не раз із залу можна почути: «Браві!»

Головну тему вистави — «звичайного дива» — Любові, — тонко ведуть дві пари: добрий Чарівник (виконавці ролі: С. Лукашенко, Т. Криницький) і його ще більш добра дружина (виконавиці ролі: О. Оганезова, І. Ковальська), і, звичайно ж, красень Ведмідь (актори: А. Прокопович, В. Платов) і тендітна, нервова Принцеса, що переживає «пожежу» першого

почуття (актриси: А. Цимбалюк, О. Кононцева).

Як влучно зауважив один з рецензентів: «навіть якщо ви бачили фільм «Звичайне диво », то все одно в театрі на вас чекає багато таємниць і відкриттів» [24].

Такі таємниці очікували глядача в «сімейному» мюзиклі І. Поклада «Ніч перед Різдвом». Автор повісті М. В. Гоголь лише написав, а на сцені можна було на власні очі побачити, як злітають високо-високо весела відьма Солоха та закоханий в неї Чорт, а потім й коваль Вакула, що, використовуючи літальні здатності Чорта, побував в Петербурзі, добув у самої імператриці черевички для красуні Оксани, а обіцяну душу так й не продав.

Композитор Ігор Поклад і автор віршів Олександр Вратарьов створили легкий, іронічний, святковий твір, а режисер-постановник Микола Покотило з великим смаком «розвів» гоголівську братію по ошатній сценічній конструкції, яку запропонував сценограф вистави «Ніч перед Різдвом» С. Зайцева, яка нагадує старовинний ляльковий театр-вертеп (*Додаток Т, Фото 14*). Верхній поверх якого — для цариці, молитов дівчат на всеношній службі і покаяння Вакули. А всілякі відьомські пристрасті — на «нижньому» поверсі, як і належало бути в різдвяних містеріях, хоча іноді одне перетікає в інше. Балетмейстер-постановник Марина Суконцева продемонструвала тонке почуття стилю, що дозволяє поставити все на світі — від гопака до менуету.

Сучасний театр залишився вірним театральній традиції, що була започаткована корифеями театру, які створили «Білу акацію» та одеські трилогії.

У сучасному репертуарі Одеського академічного театру музичної комедії імені М. Водяного — більше 30 вистав. Класичні оперети і настільки ж класичні мюзикли. Твори сучасних авторів — таких більшість. Серед них — і ті, які саме тут вперше побачили світло рампи. Десять вистав — для дітей, що для «дорослого» театру — феномен, який майже не має аналогів і не тільки в Україні.

Нев'янучий «хіт» «Ромео і Джульєтта» вже півтора десятиліття збирає повний зал, переважно з підлітків. Ще один «хіт»: меморіальний «Бал на честь Короля» — йому без малого чверть століття, свого роду «візитна картка» театру. Вистави ці різні, їх по-різному сприймають глядачі, по-різному оцінюють критики. Для «живого» театру — ситуація абсолютно нормальна. А ще: не розпадається зв'язок часів; і це — важливо. Але немає в цьому наборі випадкових назв. Кожна нова постановка — результат ретельного вибору — як самого твору, так і постановочної групи. Так, останнім часом театр здійснив дві масштабні складні постановки: мюзикл за ранніми творами геніального одесита Михайла Жванецького «Дерибасівською...» та трагіфарс за творами І. Ільфа та Є. Петрова «12 стільців». Що поєднує ці дві роботи окрім творчої сміливості, яку виявив весь колектив у процесі підготовки? Обидва твори так чи інакше пов'язані з Одесою та були спеціально написані та вперше виконані на сцені театру. Як бачимо, традиції, закладені ще «Білою акацією», живі й досі!

Але, якщо обирати з вистав останнього періоду «най-най», то я, як глядач, дослідник та актриса обираю дві. Ті, які, на мій погляд, дозволяють судити про Одеський театр музичної комедії за найсуворішим, у сенсі внеску у сучасне театральне мистецтво, рахунком. Це — класичний мюзикл «Скрипаль на даху», який має більш ніж піввікову історію і легендарного попередника у вигляді постановки 1987-го року, та найсучасніша рок-опера «Мойсей». яка попередників не мала.

Об'єднує їх серйозна тематика і потужні образи головних героїв.

Перед тим, як взяти до роботи «Скрипаля», театру довелося сплатити відчутну суму нинішньому власникові авторських прав, американської компанії МТІ, причому оплатити наперед відсотки за перші п'ятнадцять вистав. Така реальність сучасних умов, але і матеріал такий, що дорого коштує — в прямому і переносному сенсі слова. Але навіть найкраща п'єса — це алмаз, який слід обробити, огранувати, щоб з нього вийшов діамант. Цим і зайнялася випробувана вже «команда»: режисер — В.



Підгородинський, диригент — В. Перевозніков, сценограф — С. Зайцев, художник з костюмів — О. Леснікова та відомий київський балетмейстер Алла Рубіна. Вистава вийшла багато затратною, але не тільки через витрачені на неї кошти, а саме як коштовний діамант, який прикрашає золоту каблучку. Лаконічні декорації адекватні скромному антуражу єврейського містечка, але по цій аскетичній канві балетмейстер з режисером «вишили» химерні сценічні «візерунки» [39]. Чого варта, наприклад, сцена, коли Тев'є і м'ясник Лейзер Вольф святкують в шинку заручини старшої дочки молочника Цейтл! Зліва — стіл, де випивають євреї, праворуч — стіл, за яким зібралися випити горілки російські хлопці, які відгукуються на радісну подію в житті сусідів заздоровною піснею та молодецьким танцем. Але варто під час танцю одному з російських хлопців випадково спиною налетіти на Тев'є, як перед нами вже два табори супротивників зі стиснутими кулаками. Того гляди почнеться бійка, але хлопці простягають Тев'є руку дружби, втягують його в танець, «і це вже не Камаринская, а Фрейлехс, адже навіть танцювати можна на одній мові»[53].

А які типажі створені акторами! Мудра і сильна дружина Тев'є — Голда, комічна сваха — Ента, статечний Лейзер, сором'язливий Мотл Камзол, Перчик, Фрума Сара, Бабуся Цейтл, красуні дочки, мешканці містечка, всупереч усьому — повторює свою мелодію скрипаль.

Але, звичайно, удача чи невдача «Скрипаля ...» повністю залежить від виконавця головної ролі. За влучним спостереженням М. Гудими, у виконанні В. Фролова «мудрець з Анатовкі» постає «маленькою людиною» в «великому, породистому, гарному тілі, що не створено Богом для поклонів. Цей Тев'є сповнений гідності та м'якого гумору, ніжно любить своїх дочок, і цей чистьоха неймовірний, весь час маніпулює білосніжними рушниками, блискучими гуртками і глечиками, роздає молоко, як причастя — чудовий образ, етапна роль прекрасного артиста» [25].

«Вічний мандрівник Тев'є, який іде в білий світ зі своїм візком у фіналі вистави, — пише Т. Арсенєва, — виглядає не трагічно, але

життєстверджує. «Поки душа в тілі, поки хоч одна жилка ще б'ється, не можна втрачати надії». Тев'є — це переможець. Він зробив революцію, не зовнішню, а у власній свідомості — ту воістину божу революцію, яка виражена простою фразою: «Почни з себе» [3].

Переможець, який учинив революцію, але не тільки у власній свідомості, а й у долі свого народу — Мойсей, головний герой однойменної рок-опери.

У цього твору — досить незвичайна історія. Ідея належить президенту ізраїльській прод'юсерській компанії Наумові Барському. На його замовлення лібрето написав поет Ігор Хентов, а музику — випускник Одеського педагогічного інституту Артур Бродський. Рок-опера допрацьовувалася в процесі постановки з урахуванням можливостей театру. Автори і постановочна група (та ж, що і в мюзиклі «Скрипаль на даху») не ставила перед собою завдання переказати біблійний сюжет про пророка Мойсея і звільнення єврейського народу з єгипетського полону. На думку режисера В. Підгородинського, актуальність теми полягає в тому, що в світі стало дуже мало любові до ближнього, особливо до народу. Ця п'єса — саме про те, що ця любов повинна повернутися.

«Мойсей» сучасний не тільки по тематиці, але і за підходом до сценографії. Декорації як такі практично відсутні, їх заміняє відеоряд на величезному екрані, завдяки чому вдається зрозуміти, де в даний момент розгортається дія — в пустелі, в палаці фараона, на березі Нілу, на горі Сінай або на дні моря, що розступилося перед іудеями, які залишили Єгипет (*Додаток У, Фото 15*).

Але всі постановочні ефекти пропали б даремно, якби не було в трупі актора, здатного створити образ Мойсея в триєдності — Людини, Героя і Пророка, та ще від його народження до «Вихіду». Таким є народний артист України В. Фролов. Гідним його партнером, так само як і гідним противником Мойсея, виглядає В. Кондратьєв (в іншому складі він грає Мойсея) і у його виконанні — Фараон. Це робить моральну перемогу

Пророка ще більш значущою і переконливою.

З великою відданістю та енергією виконують свої непрості ролі усі учасники вистави: С. Мільков (Фараон, Аарон), О. Оганезова (Йохевед), І. Ковальська (Йохевед, Принцеса), В. Подольна (Принцеса, Ципора), І. Гусак (Ципора, Міріам, Рахель), Н. Ткачук (Міріам, Рахіль), О. Кононцева (Міріам, Рахіль), Р. Рудний (Аарон, Раб), С. Федоренко (Рамсес), А. Кабаков (Рамсес, Раб).

Красива і велична рок-опера «Мойсей», творче коріння якої слід шукати в старовинних містеріях. З абсолютно сучасним за способом відтворення ця постановка стала новим етапом в житті театру. З успіхом вона йде в Одесі, з захопленням була прийнята в Ізраїлі під час гастролей театру.

Велика грузинська актриса Веріко Анджапарідзе нарікала, що з Театру, як такого, пішло Божественне начало. Такі вистави, як одеський «Мойсей», повертають це начало Театру.

### Висновки до розділу 3

В цьому розділі ми простежили динаміку розвитку жанру і означили перспективи його розвитку у майбутньому. Проаналізував репертуар різних періодів в історії театру, треба зазначити, що на зламі тисячоліть до важливих тенденцій, що характеризують розвиток масової культури, належить лідерство мюзиклу у сфері музичного театру. Його вплив на оперету, музичну комедію, рок-оперу — незаперечні. Але, впливали на становлення «феномену театру Музичної комедії» не тільки поява нових жанрів чи удосконалення старих (традиційних), а й самі особистості акторів. Ціла низка акторів, яка створила бренд Одеси, і зробила театр впізнаваним серед інших музичних театрів України та світу. Перспективи ж існування жанру, на нашу думку доволі стабільні та позитивні: використання синтетичних видів, еkleктики, поєднання традиційних вистав з технічними можливостями (рок-оперета, мюзикл та інше), і реконструкція «старих» вистав та їх сучасна інтерпретація, — все це дозволить ще довгі роки залишатися яскравою сторінкою культурного життя Одеси.

## ВИСНОВКИ

На початку нашого дослідження ми визначили низку завдань, які підтвердили та дійшли наступних висновків:

За дослідженнями різних типів літературних джерел, серед головного пласту джерел нами було обрано аналіз сучасних публіцистичних матеріалів театральної преси, інтернет-ресурси, відео-матеріали, а також численні інтерв'ю з колегами зірки Одеської музичної комедії — актора М. Водяного.

На нашу думку, саме такі джерела дають можливість проаналізувати процес створення театральних жанрів глибше та достовірніше. Ми дійшли висновку, що значних наукових джерел які б досліджували творчу спадщину акторів театру музичної комедії, а в нашому дослідженні — М. Водяного не існувало взагалі.

1. Нами було здійснено термінологічний аналіз дослідження історії розвитку українського жанру музичної комедії у часі. Ми провели дефініцію термінів, які властиві «музичному театру»: опера (комічна, лірична, опера-буф), мюзикл, оперета. Від усіх названих типів опери значно відрізняється жанр оперети — це легка, весела історія на комічні та побутові сюжети, з інтригою та щасливим фіналом. Її витoki йдуть в глиб століть, а серед головних жанрових ознак оперети називають такі: поєднання музики з пантомімою, танцем, буфонадою, карнавалом і любовної інтригою.

2. Ми простежили етапи розвитку театру музичної комедії та самого жанру. Можна виокремити наступні:

I етап — античні містерії, грецька комедія Плавта та Теренція.

II етап — 1855 р — відкриття Ж. Оффенбахом оперети.

III етап — розвиток української оперети. Відкриття стаціонарного театру музичної комедії в Києві.

IV етап — 1947 р створення театру музичної комедії у Львові.

V етап — переїзд до Одеси.

4. Нами обґрунтовано аспекти та специфіка жанру оперети як універсальної моделі. Так, ми довели, по-перше, що це синтетичний жанр, який поєднує в собі різні аспекти акторської майстерності: пластику і спів, жести та слова, динаміку розвитку дії та конфлікт, контраст світла, кольору та музики. Ми виокремили декілька етапів появи жанру, серед яких можна назвати «до оперетковий період» (виникнення шкільного театру, інтермедій), «оперний період» (виникнення різних видів опери — комічна, лірична), і, наприкінці, сама оперета. Щодо акторів оперети, то можна визначити їх універсальність — вони мають і співати, і танцювати, іноді виконувати трюки, та вести діалог з партнерами та глядачем.

5. Проаналізував репертуар різних періодів в історії театру, треба зазначити, що на зламі тисячоліть до важливих тенденцій, що характеризують розвиток масової культури, належить лідерство мюзиклу у сфері музичного театру. Його вплив на оперету, музичну комедію, рок-оперу — незаперечні. Але, впливали на становлення «феномену театру музичної комедії» не тільки поява нових жанрів чи удосконалення старих (традиційних), а й самі особистості акторів. Ціла низка акторів, яка створила бренд Одеси, і зробила театр впізнаним серед інших музичних театрів України та світу. Перспективи ж існування жанру, на нашу думку доволі стабільні та позитивні: використання синтетичних видів, еkleктики, поєднання традиційних вистав з технічними можливостями (рок-оперета, мюзикл та інше), і реконструкція «старих» вистав та їх сучасна інтерпретація, — все це дозволять ще довгі роки залишатися яскравою сторінкою культурного життя Одеси.

6. Актор М. Водяний був не просто провідним актором, але й символом театру, одне його ім'я служило гарантією успіху. Деякі спектаклі довелося взагалі зняти з репертуару, бо відсутність М. Водяного знецінювала їх існування. Але «перебудовувати» доводилося не тільки окремі спектаклі і репертуарну афішу. Час вимагав нових підходів до всього — і до творчих

моментів, і до економічних. Театру належало відповісти на ці виклики.

Є щось символічне в тому, що кращі спектаклі 90-х років минулого сторіччя народилися після того, як в лютому 1995 року театру присвоїли ім'я самого знаменитого з його акторів. Вручення свідоцтва про присвоєння Одеському театру музичної комедії імені Михайла Водяного відбулося перед початком «меморіальної» вистави «Бал на честь Короля», яка вже три роки тривала з великим успіхом.

По себе М. Водяний залишив не тільки сотні зіграних ролей, вдале керівництво театром, але й, на мою думку, розуміння того, що його феномен «улюбленця глядачів» — це точне співпадіння обраної професії з «високим» призначенням — Божим промислом, що і робить актора «зіркою».

7. Мною досліджена творча концепція Одеського академічного театру музичної комедії імені Михайла Водяного на сучасному етапі. Проаналізовано репертуар різних періодів в історії театру. Слід зазначити, що на зламі тисячоліть до важливих тенденцій, що характеризують розвиток масової культури, належить лідерство мюзиклу у сфері музичного театру. Його вплив на оперету, музичну комедію, рок-оперу — незаперечні. Але, впливали на становлення «феномену театру Музичної комедії» не тільки поява нових жанрів та удосконалення старих (традиційних), а й самі особистості акторів. Ціла низка акторів, яка створила бренд Одеси, і робила театр впізнаним серед інших музичних театрів України та світу. Перспективи ж існування жанру, на нашу думку доволі стабільні та позитивні: використання синтетичних видів, еkleктики, поєднання традиційних вистав з технічними можливостями (рок-оперета, мюзикл та інше), і реконструкція «старих» вистав та їх сучасна інтерпретація, — все це дозволить ще довгі роки залишатися яскравою сторінкою культурного життя Одеси.

## СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Андреева О. Театральні традиції: з минулого — в майбутнє / О. Андреева// Український театр. 2009. № 1. С. 16–18
2. Ансимов Г.П. Лабиринты музыкального театра XX века. Российская академия театрального искусства, Москва: ГИТИС, 2006. 183 с.
3. Арсеньева Т. Покуда душа в теле..., Вечерняя Одесса, 29.03.2014
4. Баканурський А. Театрально-драматичний словник XX століття / А. Баканурський. Київ, 2009. 319 с.
5. Безгін І.Д. Мистецтво і ринок: Нариси. Київ: ВВП «Компас», 2005. 544 с.
6. Безгін І., Семашко О., Ковтуненко В. Театр і глядач в сучасній соціокультурній реальності. Частина І. Соціально-художні виміри українського театру: ретроспектива, стан, тенденції. Київ, 2002.
7. Бродавко Р., Вольный ветер, Одесса: типография «ВМВ», 2012. 148 с.
8. Великие мюзиклы мира: попул. энцикл. / науч. ред. И. Емельянова. Москва: «Олма Пресс», 2002. 704 с.
9. Вергеліс О. Пострадянський театральний простір. Український і російський контексти / О. Вергеліс // Український театр. 2013. № 6. С. 14–17.
10. Владимирская А. Р. Оперетта. Звёздные часы / А. Р. Владимирская// 3-е изд., испр. и доп. СПб.: Лань, Планета Музыки, 2009. 288 с
11. Вишневская И. Артист одесского народа/ Одесса: «Симэкс-принт», 2013. 220 с
12. Волицька І. Український театр у Галичині першої третини XX століття/ І. Волицька // Український театр XX століття : монографія/ редкол.: Н. Корнієнко [та ін.]. Київ: ЛДЛ, 2003. С. 168–198.



13. Галяс А. Ошерівський Матвій: «Цей театр для мене чужий» // «Порто-Франко». 1997. 30 травня.
14. Галяс А. В. «Сьогодні і назавжди». Одеса., 2017.
15. Галяс А. В. Как «Акация» стала «Чайкой», «Порто-Франко», 16.05.2017 р.
16. Гайдабура В. Сценічне мистецтво в Україні періоду німецько-фашистської окупації (1941–1944 рр.) / В. Гайдабура// Український театр ХХ століття: монографія / редкол.: Н. Корнієнко [та ін.]. Київ: ЛДЛ, 2003. С. 321–341
17. Гайдабура В. М. Театральні автографи часу: (дослідження, рецензії, творчі портрети, інтерв'ю, «фото-сайти») / В. Гайдабура. Київ: Факт, 2007. 290 с.
18. Гайдабура В. Театр між Гітлером і Сталіним: Україна. 1941–1944 рр. Долі митців. Київ: Факт, 2004.
19. Гайдабура В. М. «Театр, захований в архівах». К.: «Мистецтво», 1998.
20. Голота. В. В. Театральна Одеса. Київ: Мистецтво, 1990. С. 213
21. Гордійчук, Я. М. Становлення українського музичного театру і критика: (Київ, 20–30-ті рр.) / Я. М. Гордійчук. Київ: Муз. Україна, 1990. 144 с.
22. Гріншпун. І. А. Про друзів моїх та вчителів. Київ: Мистецтво, 1986. С. 152
23. Грошева. Є. Романтика та сатира // Правда. 1971. 27 червня
24. Гудыма М. «Ах, как это мило, очень хорошо...». В Одесской оперетте произошло «Обыкновенное чудо»: «Таймер», 6.10.2014.
25. Гудыма М. Бумажные кораблики, гимн Одессы и слезы умиления: в Музкомедии прошла премьера новой-старой «Белой акации»: Думская.net, 16.05.2017.
26. Гудыма М. В каждом Париже есть свой Авлабар: Одесская музкомедия потрясает новой «Ханумой», «Таймер», 7.03.2017.

27. Гудыма М. «Жванецкий навсегда»: «Вечерняя Одесса», 18.05.2021
28. Дияконова. З., Новоселицька. Л. Михайло Водяний. В кн.: Ім'я Михайло Водяний. Сб. статей; ред. склад. В. С. Максименко, Одеса, 1999. 243 с.
29. Жукова Л. Л. В світі оперети Москва: Знання, 1976. 112 с.
30. Жукова. Л. Л. Театр сміється та міркує // Радянська культура. 1965. 12 червня.
31. Жукова Л. Искусство оперетты / Л. Жукова. Москва: Знание, 1967. 79 с.
32. Журбин А. Призрак мюзикла / А. Журбин // Культура. 2005. 20–26 янв. (№ 3). С. 14.
33. Завалков. С. Народження театру // Львівська правда, 1947. 3 квітня.
34. Іваницька Яна «Керманич» оперети/ Яна Іваницька // День. 2007. 14 лют. С. 6.
35. Ігнат'єва М. Про закони, кордони та їх порушників. На виставах Одеської музичної комедії// Радянська культура. 1967. 4 липня
36. Імена України: Біографічний енциклопедичний словник/ Гол. ред. Ю. Храмов. Київ: Фенікс, 2007. 624 с.
37. Имя: Михаил Водяной: Сборник статей, Одесса: ОКФА, 1999. 323 с.
38. Касян Л. Г. Аудіовізуальні документи як джерело вивчення історії українського театру ХХ століття / Людмила Григорівна Касян // Архіви України. 2014. № 3. С. 158–169.
39. Кац И., «Скрипач на крыше» в Одесской музкомедии: Украина — наша Анатовка. «Вікна Одеси», 1.04.2014
40. Кац И. «Возвращение легенды: в Одесской музкомедии зацвела «Белая акация», «Вікна Одеси», 16.05.2017

41. Кац И., «Как в Одесской музкомедии «За двумя зайцами» погнались», «Вікна Одеси», 11.02.2020
42. Ковальская И. От оперетты к мюзиклу: к вопросу об исторической логике развития музыкальной комедии / И. Ковальская // Музичне мистецтво і культура: Науковий вісник Одеської національної музичної академії ім. А. В. Нежданової [зб. наук. Статей / гол. ред. О. В. Сокол]. Одеса: Друкарській дім, Вип. 8, кн. 2, 2007. С. 136–148.
43. Ковальская И. Стилистика первичного жанра как базовая структура музыкального текста оперетты: к постановке проблемы/ И. Ковальская// Проблеми сучасності: культура, мистецтво, педагогіка: [зб. наук. праць/ гол. ред. В. Л. Філіппов]. Луганськ: Вид-во ЛДІКМ, Вип. 11., 2008. С. 147–156.
44. Ковальская И. Явление жанрово-стилевого синтеза в современном театре музыкальной комедии (на примере «Ромео и Джульетты» Е. Лапейко)/ И. Ковальская// Проблеми сучасності: культура, мистецтво, педагогіка: [зб. наук. Праць / гол. ред. В.Л. Філіппов]. Луганськ: Вид-во ЛДІКМ, Вип. 12., 2010. С. 183–192.
45. Ковальская И. Роль музыки в организации художественного единства музыкально-театрального произведения / И. Ковальская // Музичне мистецтво і культура: Науковий вісник Одеської національної музичної академії ім. А.В. Нежданової [зб. наук. статей / гол. ред. О.В. Сокол]. Одеса: «Астропринт», Вип. 14., 2011. С. 307–316.
46. Ковтуненко В.І., Театральний репертуар як форма відповіді на потреби публіки та регулятор театральної діяльності// Актуальні культурно-мистецькі проблеми: організаційний аспект. Зб. наук. пр. Київ: КДІМ: «Символ Т», 2001.
47. КЛЕКОВКІН О. Ю. Історіографія театру: Напрями. Школи. Методи. Постаті: Навчальний посібник / Київський національний університет театру, кіно і телебачення ім. І. К. Карпенка-Карого. Київ: «АртЕк», 2017. 336 с.

48. Конен В. Третий пласт: новые массовые жанры в музыке XX века / В. Конен. Москва: Сов. Композитор, 1990. 320 с.
49. Корнієнко Н. М. Лесь Курбас: репетиція майбутнього. Київ: Факт, 1998.
50. Корнієнко Н. М. Театр як діагностична модель суспільства: деякі універсальні механізми самоорганізації художніх систем. Автореф. дис. ... Київ, 1993.
51. Корнієнко Н. М., Український театр у переддень третього тисячоліття: Пошук. Київ: Факт, 2000.
52. Костюк Е. Популярные музыкальные направления и жанры XX века: джаз, мюзикл, рок-музыка, рок-опера / Е. Костюк. СПб.: С.-Петербург. гуманитар. ун-т профсоюзов, 2008. 192 с.
53. Котова М., «Пронзительная песнь «Скрипача на крыше», «Слово», 25.04.2014.
54. Котова М., «Необыкновенное таинство «Обыкновенного чуда», «Слово», 27.03.2015.
55. Котова М., «Когда стрелки часов превращаются в стрелы: в Одесской музкомедии состоялась премьера «Тайны Макропулоса», «Одесская жизнь», 10.12.2018.
56. Котова М., «С портфелем «По Дерibasовской...» в сопровождении Жванецкого», «Одесская жизнь», 14.05.2021.
57. Красильникова О. В., Історія українського театру ХХ ст. Київ: Либідь, 1999.
58. Кудинова Т. От водевиля до мюзикла / Т. Кудинова. Москва: Сов. композитор, 1982. 176 с.
59. Курбас Л. Філософія театру / Л. Курбас; упоряд. М. Лабінський, ред. М. Москаленко, Київ: Видавництво Соломії Павличко «Основи», 2001. 917 с.
60. Лягущенко А. Г. Театр і соціальне середовище: Україна.30-ті роки ХХ ст. // театральний менеджмент: Зб. навч.-метод. та наук. пр. /

Київськ. держ. інст. театр. мистецтва ім. І. К. Карпенка-Карого, Київ: Компас, 1996. С. 344–353.

61. Манько С.Б. Мюзикли і рок-опери в українському соціокультурному просторі. / С. Б. Манько// Культура України: Зб. наук. праць за ред. В. М. Шейко / Харківська держ. акад. культури, Харків: Вип. 39. 2012. С. 268–276.

62. Маркова. Є. Короля чудово грає оточення. // Вечірня Одеса, 1993. 3-го лютого.

63. Мечков І. Соціально-культурні передумови створення театрів музичної комедії в Україні / І. Мечков // Наукові записки з української історії / Переяслав-Хмельницький держ. пед. ун-т ім. Г. Сковороди, каф. історії та культури України, Переяслав-Хмельницький: [ПХДПУ], Вип. 17, 2005. С. 72–75

64. Музыкальный театр и современность: вопр. развития сов. оперетты: сб. / И. Риф, Москва: ВТО, 1962. 99 с.

65. Мусатов В. Имре Кальман. / Издательство «Музыка», 1978г.

66. Митницький. Е. Ми живемо, поки ми любимо. В кн.: Ім'я: Михайло Водяний: сб. статей. ред. В. С. Максименко, Одеса. 1999. С. 45

67. Оганезова-Григоренко О. Акмеологическое самосознание как «способ работы» автопоэзной системы «актер мюзикла» // Музичне мистецтво і культура, 2017. С. 338–347.

68. Оганезова-Григоренко О. Творческая индивидуальность артиста мюзикла как структурированная автопоэзная система // Музичне мистецтво і культура. Науковий вісник ОДМА імені АВ Нежданової, 2017. С. 218–227.

69. Орелович А. Что такое оперетта / А. Орелович; Л.: Музыка, 1966. 103 с.

70. Откидач В. Рок музика і світовий художній процес: моногр. / В. Откидач, Харьков: ХДАК, 2005. 294 с.

71. Паламарчук О. Музичні вистави львівських театрів (1776–2001) / Оксана Паламарчук, Львів: 2007. 448 с.

72. Патріс Паві Словник театру, перекл. з франц. / Довідкове видання. Львів: Видавничий центр ЛНУ імені І. Франка, 2006. 640 с.
73. Проценко. Т. Увійди в будинок Тев'є // Прапор комунізму, 1987. 2 червня.
74. Станішевський Ю. Історія українського музичного театру (опера, балет, оперета), 1979.
75. Станішевський Ю. О. Театр, народжений революцією: Нариси історії української радянської театральної культури: 1917–1987, Київ: Мистецтво, 1987.
76. Станішевський Ю. Нариси з історії театрального мистецтва України ХХ століття / Ін-т проблем сучасн. мистецтва Академії мистецтв України / редкол.: В. Сидоренко (голова) та ін., Київ: Інтертехнологія, 2006. С. 501–532
77. Станішевський Ю. Інтернаціональний пафос українського радянського музичного театру // Ю. Станішевський, Київ: Муз. Україна, 1979. 159 с.
78. Станішевський Ю. Барви української оперети // Ю. Станішевський, Київ: Муз. Україна, 1970. 139 с.
79. Чарнецький С. Історія українського театру в Галичині. Нариси, статті, матеріали, світлини // С. Чарнецький, Львів: Літопис, 2014. 584 с.
80. Щербаков. А. Криза жанру // Прапор комунізму, 1968. 23 травня
81. Щербаков. А. Десь в кратері // Прапор комунізму, 1986. 21 травня
82. Юрій Динов: Я просто раніше вас народився: Вірші Ю. Динова та спогади про нього // Автор і редактор укладач В. С. Максименко, Одеса: «Астропринт», 2006. 184 с.
83. Ярон Г. О любимом жанре / Г. Ярон, Москва: Искусство, 1963. 255 с.

**ДОДАТКИ**

*Одеський академічний театр музичної комедії  
імені Михайла Водяного  
(фото зірок театру та виконавців-майстрів у ретроспективі,  
фото сцен головних вистав)*

*Додаток А*



**Фото 1.** Євгенія Дембська, Михайло Водяний. Оперета «Сільва»

*Додаток Б*

**Фото 2.** Від'їзд трупи театру зі Львова до Одеси (М. Водяний, Є. Дембська, М. Деміна, Ю. Динов, М. Удод та інші)

*Додаток В*



Цена 1 руб. 50 коп.

**ПРИБРЕТАЙТЕ ОБЛИГАЦИИ  
ГОСУДАРСТВЕННОГО  
3% ВНУТРЕННЕГО ВЫИГРЫШНОГО ЗАЙМА**

Ежегодно по займу производится шесть основных тиражей и один дополнительный тираж выигрышей.

Основные тиражи выигрышей состоят из выданных 30 марта, 30 мая, 30 июля, 30 сентября и 30 ноября. Дополнительный тираж — 30 сентября каждого года.

В рамках тиражей по своему разряду выигрываются следующие количества выигрышей:

Категория выигрышей в рублях	Количество выигрышей	
	в основном тираже	в дополнительном тираже
100.000	1	1
25.000	2	25
10.000	25	85
5.000	85	125
1.000	125	2.300
500	2.300	8.389
<b>Всего:</b>	<b>8.800</b>	<b>11.200</b>
<b>Общая сумма выигрышей в рублях</b>	<b>1.850.200</b>	<b>11.960.800</b>

Облигации займа продаются и свободно покупаются сберегательными кассами.

ГОСУДАРСТВЕННЫЕ ЗАЙМЫ СПОСОБСТВУЮТ ДАЛЬНЕЙШЕМУ РАЗВИТИЮ НАРОДНОГО ХОЗЯЙСТВА СССР

*Гастроли  
Львовского  
театра,  
музыкальной  
комедии*

*Лето 1952 года*

Фото 3. Програма гастролей



**Фото 4.** І.Гриншпун, О.Гловацька, Ю.Динов, М.Дьоміна, Є.дембська, М.Водяной (гастролі)



*Додаток Д*

**Фото 5.** М.Водяной – Я.Буксир, Е.Дембська – Лариса («Біла акація»)



**Фото 6.** І.Іванова – Антоніна Чумакова («Біла акація»)



**Фото 7.** Є. Дембська у ролі Сільви





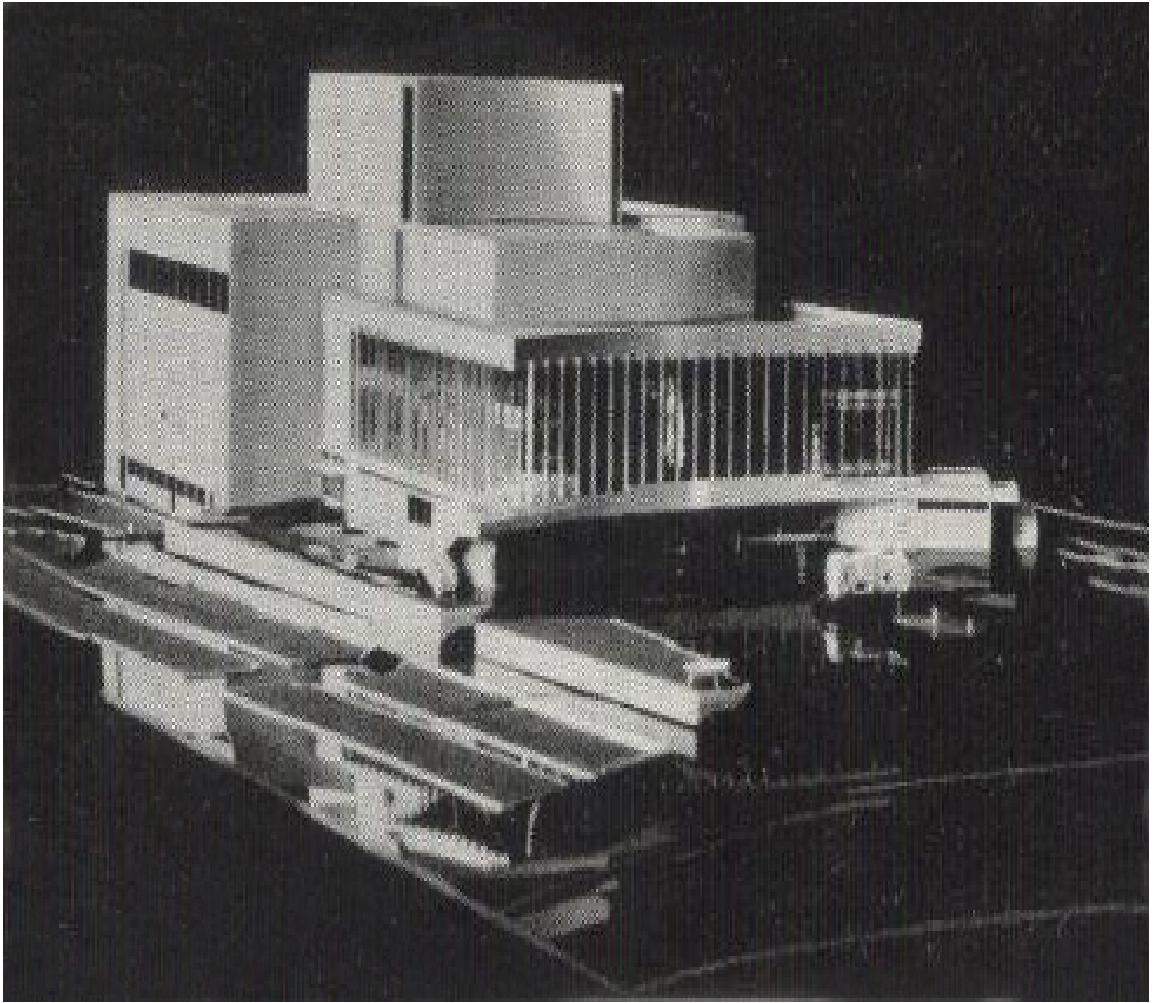
**Фото 8.** Л.Сатосова («Моя чарівна леді»)

*Додаток М*



**Фото 9.** М.Водяний — Мішка Япончик («На світанку»)

*Додаток Н*



**Фото 10.** Проект нової будівлі театру (арх. Г.Топуз)





**Фото 11.** Відкриття нової будівлі театру 1981 рік

*Додаток Р*



**Фото 12.** Фінал вистави «Бал на честь короля», присвяченої пам'яті М.Водяного



*Додаток С*

**Фото 13.** Ю.Коровко — Джульєтта, К.Туриченко — Ромео (рок-опера «Ромео і Джульєтта»)

*Додаток Т*





**Фото 14.** Фінал вистави «Ніч перед різдвом»



**Фото 15.** Фінал вистави «Мойсей»