

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

Кваліфікаційна робота
на здобуття освітнього ступеня «Магістр»

**ХАРКІВСЬКИЙ АКАДЕМІЧНИЙ ТЕАТР МУЗИЧНОЇ КОМЕДІЇ:
ІСТОРІЯ І СУЧАСНІСТЬ**

Виконав:

здобувач вищої освіти
галузь знань 02 «Культура і мистецтво»
спеціальність 026 «Сценічне мистецтво»
Артем КОЧЕРГІН

Науковий керівник:

старший викладач кафедри режисури ХДАК,
кандидат мистецтвознавства
Роман НАБОКОВ

Наукові рецензенти:

- 1) Заслужений діяч мистецтв України,
професор, завідувач кафедри режисури та
акторської майстерності АКНМ
Герман АРХИПОВ
- 2) кандидат мистецтвознавства, доцент
кафедри режисури ХДАК
Світлана ШУМАКОВА

Допущено до захисту
Зав. кафедри _____ / Сергій ГОРДЄЄВ /
21 грудня 2022 р.

Харків 2022

Харківська державна академія культури

Факультет сценічного мистецтва

Кафедра режисури

Ступень вищої освіти «Магістр»

Галузь знань 02 «Культура і мистецтво»

Спеціальність 026 «Сценічне мистецтво»

«ЗАТВЕРДЖУЮ»

Завідувач кафедри режисури

_____ / Сергій ГОРДЄЄВ /

18 жовтня 2021 року

ЗАВДАННЯ

**на виконання кваліфікаційної роботи здобувача вищої освіти
Артема КОЧЕРГІНА**

1. Тема магістерської роботи: **«Харківський академічний театр музичної комедії: історія і сучасність»**

науковий керівник: старший викладач кафедри режисури ХДАК, кандидат мистецтвознавства Роман НАБОКОВ

затверджені рішенням кафедри режисури від 18 жовтня 2021 року.

2. Строк подання роботи – 21 грудня 2022 року.

3. Вихідні дані – в роботі досліджується історія ХАТМК та аналізуються тенденції режисури музичного театру в мистецтві України.

4. Зміст магістерської роботи (питань, що потребують розробки):

ВСТУП

РОЗДІЛ 1. ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГІЧНІ ОСНОВИ
ДОСЛІДЖЕННЯ

РОЗДІЛ 2. ІСТОРИЧНИЙ ШЛЯХ СТАНОВЛЕННЯ
ХАРКІВСЬКОГО ТЕАТРУ МУЗИЧНОЇ КОМЕДІЇ

РОЗДІЛ 3. ЕКСПЕРИМЕНТИ ХАРКІВСЬКОГО ТЕАТРУ
МУЗИЧНОЇ КОМЕДІЇ

ВИСНОВКИ

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

ДОДАТКИ

5. Консультанти розділів магістерської роботи

Розділи	Відомості про консультантів розділів магістерської роботи	Підпис і дата	
		Завдання видав	Завдання прийняв
Вступ	доктор мистецтвознавства, професор Антоніна КІКОТЬ	18.11.2019	
Розділ 1	доктор мистецтвознавства, професор Антоніна КІКОТЬ	14.12.2019	
Розділ 2	доцент кафедри режисури ХДАК Вікторія БУГАЙОВА	20.02.2020	
Розділ 3	доцент кафедри режисури ХДАК Вікторія БУГАЙОВА	9.09.2020	
Висновки	доцент кафедри режисури ХДАК Вікторія БУГАЙОВА	15.10.2020	
Список використаних джерел	доктор мистецтвознавства, професор Антоніна КІКОТЬ	19.10.2020	
Додатки	доцент кафедри режисури ХДАК Вікторія БУГАЙОВА	10.12.2020	

6. Дата видачі завдання – 18 жовтня 2021 року.

КАЛЕНДАРНИЙ ПЛАН

№	Назва етапів магістерської 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	

Магістрант

(підпис)

(ім'я та прізвище)

Науковий керівник

роботи

(підпис)

(ім'я та прізвище)

ЗМІСТ

ВСТУП.....	5
РОЗДІЛ 1. ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГІЧНІ ОСНОВИ	
ДОСЛІДЖЕННЯ.....	9
1.1. Аналіз джерельної бази.....	9
1.2. Методологічна основа дослідження.....	13
Висновки до розділу 1.....	15
РОЗДІЛ 2. ІСТОРИЧНИЙ ШЛЯХ СТАНОВЛЕННЯ ХАРКІВСЬКОГО	
ТЕАТРУ МУЗИЧНОЇ КОМЕДІЇ.....	17
2.1 Народження у Харкові нового театру експерименту та пошуку:	
постановки учнів режисерської лабораторії Леся Курбаса.....	17
2.2 Режисерські інтерпретації класичної оперети В ХТМК за	
радянської доби.....	22
2.3 Різноманіття тематики та сценічних форм радянського і	
українського мюзиклів в період перестройки.....	40
Висновки до розділу 2.....	47
РОЗДІЛ 3. ЕКСПЕРИМЕНТИ ХАРКІВСЬКОГО ТЕАТРУ МУЗИЧНОЇ	
КОМЕДІЇ.....	52
3.1 Інтелектуальний театр Ю. Старченка.....	52
3.2 Створення багатожанрової репертуарної політики ХТМК (XXI	
століття).....	67
Висновки до розділу 3.....	81
ВИСНОВКИ.....	84
СЛОВНИК ТЕРМІНІВ.....	91
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	93
ДОДАТКИ.....	

ВСТУП

Обґрунтування вибору теми дослідження

Вже багато століть музика займала та продовжує займати одне з провідних місць у театральному мистецтві, бо завжди була та залищається важливою складовою всіх сміливих режисерських експериментів при організації та постановці музично-драматичного видовища.

На рівні із державними драматичними і музично-драматичними театрами, театрами опери та балету і ляльок України, від кінця 1920-х років XX століття веде відлік своєї історії Державна Українська Музична комедія (ДУМК). Заснована ДУМК в 1929 році в Харкові, який був на той час столицею УСРС. І після перенесення столиці до Києва у 1934 році, ДУМК перейменована в Харківський театр музичної комедії (ХМТК). Від 2006 року театру надано статус академічного ХАТМК.

За цей час існування ХАТМК було видано не багато досліджень, які би комплексно розглядали та аналізували постанови музичних театрів в Україні. Здебільш видавалися лише статті, в яких був загальний опис прем'єр та критика на бік акторів і режисерів, а також мемуари, інтерв'ю з провідними акторами та режисерами ХАТМК. Лише в 1970 році Ю. Станішевським була вперше видана наукова праця «Барви української оперети», в якій розглядалася історія та тенденції розвитку трьох музичних театрів України з моменту їх початку існування до 70-х років. Про ХАТМК писав діючий режисер театру О. Драчов. В своїй роботі, спираючись на дослідження Ю. Станішевського та авторів періодики, але намагаючись доповнити матеріал новими фактами та матеріалами, та перевести розмову в більш сучасну площину. Основними напрямками дослідження стали теми пов'язані з аналізом роботи режисерів з драматургами, музикантами та балетмейстерами; ростом професіоналізму режисерського та акторського складів театру; зростання жанрового потенціалу музичного театру;

находження нового просторового рішення при втіленні бродвейських, європейських мюзиклів та рок-опер; дослідження художньо-естетичних змін у ХАТМК другої половини XX – початку XXI століття. Розвернутий аналіз цих напрямків дозволяє виявити повну жанрову гаму творів, присутніх у репертуарі театру та відокремити основні репертуарні пріоритети, використані до постановок на усіх етапах існування театру; зробити аналіз знакових вистав та зіставити з аналізом попередників.

Актуальність дослідження полягає в створенні правдивої думки про сучасний стан музичної культури на театральній сцені ХАТМК. Бо оперету, мюзикл, музичну виставу і т. і. довгий час вважали легким жанром, вони є важливою частиною сучасного вітчизняного мистецтвознавства. Слід навчитися відійти від старого терміну «легковажний» і показати музичні жанри в ракурсі, який розкриє їх поважне місце в сфері мистецтва. Різні аспекти становлення та розвитку музичного жанру в театрі, драматургії, режисури, сценографії та аналізу реформаторського потенціалу музичного мистецтва завжди привертали увагу наукового середовища.

Мета даної роботи – дослідження історії театру, систематизація фактів та явищ творчого процесу, аналіз тенденцій режисури музичного театру в мистецтві України.

Завдання:

- проаналізувати джерельну базу дослідження;
- зробити термінологічний аналіз;
- зробити аналіз фактажу: драматургічних творів, документів, друкованих та особистих свідчень;
- на основі досліджень допомогти повернути до наукового обігу маловідомих та малодосліджених фактів, подій, творів, призабутих імен, що

були вилучені з фахового ужитку через ідеологічні та інші позамистецькі і позанаукові причини;

- переосмислити відомі факти та події та надати їм адекватного ракурсу, та дослідити зібраний матеріал із застосуванням найсучасніших наукових методологій.

Об'єкт дослідження – Харківський академічний театр музичної комедії.

Предмет дослідження – історичний шлях становлення Харківського академічного театру музичної комедії.

Методи дослідження.

Базовими підходами у дослідженні історії ХАТМК від джерел до сучасності, є мистецтвознавчий та культурологічний. Таке поєднання дозволяє ґрунтовно проаналізувати історію об'єкту і сучасний стан музичної культури на театральній сцені ХАТМК, враховуючи специфіку театру, що потребує різноманітних методів дослідження.

В рамках культурологічного підходу в роботі досліджуються історичний шлях становлення ХАТМК. В межах мистецтвознавчого підходу аналізується вистави різних періодів ХАТМК, режисерське бачення та змістовно-сміслові наповнення вистав.

До загальнонаукових методів дослідження можна віднести наступні: компаративний, метод узагальнення та різні види аналізу, зокрема, аналіз джерельної бази, контент-аналіз тощо.

Науковою новизною дослідження є висвітлення основних тенденцій та протиріч в режисурі Харківського академічного театру музичної комедії від моменту створення театру до сучасності. Досягнуті у дослідженні результати надають можливість висвітлити своєрідність невідомої історії ХАТМК, як сегмента національної театральної культури. Нововиявлені наукові дані заповнюють значні дослідні прогалини на театральній карті України,

сформують більш повне та об'єктивне уявлення про цілісність музично-історичного процесу ХАТМК, який характеризує розвиток вітчизняної театральної культури та традицій національного театру.

Наукова концепція дослідження та опрацьовані на її основі дослідницькі методології стануть корисними для поглибленого вивчення теоретичної бази театральної та музичної історії вітчизняної музики, джерелознавства, текстології та історії театру.

Практична значущість роботи — данні результати дослідження можуть бути використані викладачами театральних вишів на заняттях з історії театру.

Апробація результатів дослідження. Основні результати роботи обговорювалися на засіданні кафедри режисури Харківської державної академії культури.

Основні положення та висновки магістерського дослідження були апробовані на двох міжнародних конференціях: XI International Scientific and Practical Conference «EURASIAN SCIENTIFIC DISCUSSIONS» (Барселона, Іспанія), II «SCIENTIFIC RESEARCH IN THE MODERN WORLD» (Торонто, Канада).

Публікації.

Структура роботи обумовлена її метою, задачами та логікою дослідження, і складається зі вступу, трьох розділів, висновків, списки використаних джерел (80 найменувань) та додатків.

Загальний обсяг роботи становить 126 сторінок, основний обсяг роботи складає 81 сторінку.

РОЗДІЛ 1. ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГІЧНІ ОСНОВИ ДОСЛІДЖЕННЯ

1.1. Аналіз джерельної бази

Визначившись з цілями та задачами дослідження, перейдемо до аналізу літератури, яка була використана для написання даної магістерської роботи. Вивчення та аналіз мистецтвознавчої, театрознавчої і документальної літератури, яка складала методологічну базу дослідження, зробило можливим визначення важливої наукової проблеми магістерської роботи, яка полягає в можливості висвітлити своєрідність неznаної історії ХАТМК, як сегмента національної театральної культури. Дослідження цієї проблеми дозволить розширити теоретичне осмислення специфічних особливостей історії ХАТМК, що в свою чергу дозволить заповнити значні дослідні прогалини на театральній карті України.

Окремого самостійного дослідження історії ХАТМК, в якому був прописаний його історичний шлях театру від джерел до сучасності та представлена систематизована характеристика його розвитку по сей час не існує. Наявна література здебільш висвітлює окремі аспекти історії ХАТМК. Для написання даного дослідження були використані різноманітні наукові джерела (підручники, дисертації, наукові статті, періодичні видання, електронні ресурси та ін.), документальні та художні матеріали (інтерв'ю, мемуари, спогади), які розкривають характерні особливості історії ХАТМК.

Для створення плану дослідження, визначення мети і завдань, об'єкта та предмета даної роботи були вивчені праці І. Рассохи [42], В. Шейка [73, 74], В. Ковальчук [26], Л. Моїсєєв В. [26], О. Олійника [32]. Методи дослідження були розглянуті за науковими розробками Г. Цехмістрова [65].

На увагу заслуговують наукові роботи, статті, спогади та мемуари, які розповідають про історію створення ДУМК у 1929 році. Зокрема робота дослідника І . В . Лобанова «Від апології авангарду до апології реалізму»

[26]: творчість сценографів-конструктивістів Державного українського оперного театру в оцінці харківської преси (1925–1934) ми находимо документальні свідчення про театральний диспут, на якому обговорювали протистояння двох творчих колективів «Березоля», очолюваного Л. Курбасом та театру імені І. Франка під керівництвом Г. Юри з питання протистояння представників «лівого» і традиційного мистецтва. Роботи Л. Курбаса [23] «Про українську оперетту» та «Філософія театру» надають змогу дізнатися про самобутні експерименти «Березольців» із формою та змістом оперети та комічної опери.

У роботі Н. Єрмакової «Березільська культура: історія, досвід» [15], яка писала про перше покоління діячів ДУМК уваги заслуговують свідчення про самобутні експерименти із формою та змістом оперети та комічною оперою, які проводить Л. Курбас та його вихованці. До того у пригоді для дослідження стали: монографія Г. Веселовської [9], інтерв'ю діючим режисером О. Драчовим [13] та інтернет сайти, в яких вони діляться інформацією з приводу перших років існування ДУМК.

Для аналізу вистав українських театрів радянського періоду, були проаналізовані базові праці мистецтвознавців, які розглядали репертуар та сценічні практики ТМК України та зокрема ХАТМК. Вперше у 1970 році комплексно було розглянуто практики трьох державних ТМК України театрознавцем Ю. Станішевським в праці «Барви української оперети» видавництва «Музична Україна» та проаналізовано історію і тенденції розвитку ТМК і зокрема ХАТМК з моменту заснування театрів до 1970-х років. Ю. Станішевський [48] робить аналіз вистав, які були притаманні тому періоду: «Орфей у пеклі» Жака Оффенбаха (лібретто О. Вишня; композитори А. Рябов і Ю. Мейтус; режисер Б. Балабан); «Запорожець за Дунаєм» і «Циганський барон» (сценічна редакція О. Рябова і М. Крушельницького); «Дружня гірка» (лібретто М. Львова і П. Максимова, музичний матеріал О. Рябов, В. Дешевов і М. Двориков) «Дружня гірка»; «Самозваний принц» (Д.

Клебанова і В. Ашкіназі; «Сорочинський ярмарок» (режисерів Г. Ярона та О. Мизнікової); «Весілля в Малинівці» (за п'єсою Л. Юхвіда і М. Аваха).

Наступна монографія ТМК була випущена у 2021 році харківською дослідницею Ю. Щукіною [74]. В своєму дослідженні Ю. Щукіна надає нових фактів та заповнює прогалини в історії ТМК від 1950-х до 2000-х років. Нею було проаналізовані вистави: «Сільва», «Маріца», «Весела вдова», «Баядера». «Взаємні кохання», «Ходжа Насреддін», «Ярмарок наречених», «Розкинулося море широко», «Роз-Марі». До того ж дослідниця розповідає про нову якість драматургії наприкінці 1960-х років, яка спричинила проблематику стильового ансамблю найстаршої трупи.

Не менш важливими є спогади І. М. Сікорської [43] про постановку вистави «Вій» у роботі «Вериківський: погляд з 90-х років» та характерні зміни тенденцій в театральній енциклопедії; стаття «Музично-театральне життя Харкова під час німецько-фашистської окупації» театрознавці Ю. Полякової [40], яка пише про «акторів М. Малігранта, Г. Лойка, М. Гавриленка, М. Волкова в оперетах на сцені Харківського оперного театру та в роботі Харківського українського національного драматичного театру (ім. Шевченка) 1942–1943рр.» критика В. Тищенко [58] у статті «Плюси і мінуси» про постановку оперети «Блакитна мазурка», яка не стала еталоном якості; інтерв'ю та спогади художника театру Т. Шигимаги [71] про сценографії, які від робив з різними режисерами в різних етапах розвитку ХАТМК; інтерв'ю та спогади акторів театру.

По сей час між музикознавцями і театрознавцями не вщухають дискусії з полеміки про належність мюзиклу до жанру або форми, при цьому вважається, що мюзикл і рок-опера нерідко відносять називають тотожними жанрами. Визначення специфіки мюзиклу дає А. Баканурський [8] у «Театрально-драматичному словнику XX століття», де він характеризує його, як синтетичний сценічний жанр в якому поєднані драматичне мистецтво, вокал, хореографія та пластичну виразність.

Крім того аналітикою в контексті процесів розвитку драматичного театру України наприкінці 1980-х – у 2000-і займалися В. Айзенштадт [1], Л. Клевцова [17], Н. Мазур [28], Ю. Токарєв [59, 60] і Т. Швачко [69].

Жанр рок-опери в Україні не має значних сценічних традицій. Попередні дослідження Б. Брехта описують зонг-оперу, яка є пов'язаною з реформами драматурга і режисера. В українській науці посилення йде на тексти наукових досліджень культурологині І. Палкіної «Жанроутворення у рок-мистецтві: міжвидові та внутрішньовидові взаємодії» [38] та музикознавці А. Комлікової «Українська рок-опера: тенденції та аспекти розвитку» [21]. За відсутності системного підходу науковців радянських років до трансформацій, які проходили в ХАТМК, встановити «живі» деталі процесу допомогла мемуарна література та інтерв'ю А. Младова [31], Ю. Старченка [56], М. Свірської [44], О. Драчова [13], Ю. Бутковського [8], Л. Циганкової [66], В. Гориславеця [10], В. Айзенштадта [1], Я. Дяченка [14], В. Чигрина [67], О. Рибнікова [45], В. Логачова [27], І. Кутько [24], Ю. Хомайко [63], Л. Трифонової [61], Ю. Коваленком [18, 19] та на інтернет ресурси.

З метою з'ясування особливостей інтерпретацій ХАТМК водевілів, мюзиклів та рок-опер були проаналізовані рецензії на вистави в драматичних театрах Є. Грошевої [11], Е Митницького [30], В. Дровського [12], Ю. Швеця [70], А. Ореловича [35], А. Лакман [25], М. Ханіш [64], Ю. Роєва [42], Ю. Альшица [6], Л. Астрова, А. Анічева [3, 4], А. Чепалова [68].

Проаналізувавши усі наявні джерела за темою дослідження, виявили невелику кількість сучасних друкованих видань, які висвітлюють предмет дослідження. Основу нашої джерельної бази склали інтернет-джерела: театральні рецензії, спогади, сторінки державних та незалежних театрів, фестивалів, відгуки та аналітичні тексти.

1.2. Методологічна основа дослідження

Вдалий вибір комплексу методів дослідження дозволить всебічно розкрити поставлену дисертантом тему магістерської роботи. З цієї нагоди для дослідницької роботи було використано декілька наукових підходів: культурологічний, мистецтвознавчий, які визначили оптимальний вибір того чи іншого методу.

Обрані дослідницькі підходи та методи в сукупності являють собою методологію дослідження, яка є основою до якої структурувався весь зібраний дослідницький матеріал.

В роботі застосовано ***культурологічний підхід***

Культурологічний підхід дозволяє за допомогою сукупних методологічних прийомів, забезпечити аналіз дослідження історії ХАТМК, систематизації фактів та явищ творчого процесу, тенденцій режисури в мистецтві України на основі системоутворювальних культурологічних понять та потребує різноманітних методів дослідження.

Історичний метод допоміг проаналізувати протиріччя в розвитку жанру оперети початку XX століття та підкреслити домінуючу роль режисера в період роботи над трактуванням музичного і драматичного матеріалу;

Компаративний метод дозволить систематизувати знання з театрознавства, режисури, історії, сценографії та прописати окрему самотійну історію ХАТМК, висвітлюючи основні тенденції та протиріччя в режисурі театру від моменту створення театру до сучасності.

Системно-функціональний метод дозволить дослідити вистави режисерів різних періодів, як цілісне утворення елементів культури та їх адаптації в сучасних умовах.

Аксіологічний метод дозволить проаналізувати специфіку роботи ХАТМК та обґрунтовуючи його роль у театральному мистецтві України.

Культурно-історичний метод дозволить зробити ретроспективний аналіз вистав з моменту зародження до сучасності.

Метод аналогії дозволить виявити закономірність в творчості митців різного часу.

Метод конкретизації дозволить дослідити світових та українських митців;

Метод системного аналізу дозволить спостерігати за формуванням історії ХАТМК як культурного феномену.

Метод термінологічного аналізу дозволить сформувати понятійний апарат дослідження, який був використаний у дослідницькій роботі.

В межах мистецтвознавчого підходу будуть використані методи аналізу вистав режисерів різних часів, що дасть можливість спостерігати за специфікою роботи митців та виявити вплив, на режисерське рішення різних етапів розвитку країни.

До спеціальних методів дослідження можна віднести:

***метод аналізу творчості**, який дозволить встановити загальне значення митця у культурному просторі в Україні;

***метод аналізу вистав**, які стали знаковими в історії театру, дозволить визначити основні умови та принципи сценографічних рішень, технологічних аспектів сценографічної творчості, композиційної організації простору сцени;

***метод аналізу візуального матеріалу** буде застосований при роботі з наявними у мережі інтернет фотозвітами, репортажами та епізодами вистав.

Використання методів дослідження з різних галузей дозволило комплексно дослідити методичну основу для осмислення змістовної ролі ХАТМК в розвитку театрального мистецтва України.

Висновки до розділу 1

Розглянувши наявну літературу та інтернет ресурси, які досліджують проблеми даного дослідження, дійшли висновків:

1. Визначено, що музикознавцями і театрознавцями здебільш висвітлюється теорія та загальні тенденції з історії ТМК України, окремого самостійного дослідження історії ХАТМК, як і висвітлення основних тенденцій та протиріччя в режисурі ХАТМК від моменту створення театру до сучасності. Основний матеріал для досліджень знаходимо у довідниково-енциклопедичних виданнях, рецензіях, статтях, мемуарах, інтерв'ю. Крім того, автори видань доби СРСР схильні до штучною класової риторики, замість того, щоб давати об'єктивний аналіз жанрово-стильових рис творів та обходилися аналізом творів на сценах російських театрів. На увагу заслуговують наукові роботи, статті, спогади та мемуари, які розповідають про історію створення ДУМК у 1929 році дослідників І . В . Лобанова, Н. Єрмакової, Л. Курбаса.

2. Доведено, що вперше в Україні проаналізував історію і тенденції розвитку ТМК і зокрема ХАТМК Ю. Станішевський у 1970 році. Наступна монографія ТМК була випущена у 2021 році харківською дослідницею Ю. Щукіною, в якій дослідженні нові факти та заповнює прогалини в історії ТМК від 1950-х до 2000-х років, але немає аналізу вистав сучасної доби.

3. Аналітикою в контексті процесів розвитку драматичного театру України наприкінці 1980-х – у 2000-і встановлено, що займалися В. Айзенштадт, Л. Клевцова, Н. Мазур, Ю. Токарев і Т. Швачко.

4. Доведено, що за відсутності системного підходу науковців радянських років до трансформацій, які проходили в ХАТМК, встановити «живі» деталі процесу допомогла мемуарна література та інтерв'ю А. Младова, Ю. Старченка, Свірської, О. Драчова, Ю. Бутковського, Л. Циганкової, В.

Гориславця, В. Айзенштадта, Я. Дяченка, В. Чигрина, О. Рибнікова, В. Логачова, І. Кутько, Ю. Хомайко, Л. Трифонової, Ю. Коваленком та інтернет ресурси. З метою з'ясування особливостей інтерпретацій ХАТМК водевілів, мюзиклів та рок-опер були проаналізовані рецензії на вистави в драматичних театрах Є. Грошевої, Е. Митницького, В. Дровського, Ю. Швеця, А. Ореловича, А. Лакман, М. Ханіша, Ю. Роєва, Ю. Альшица, Л. Астрова, А. Анічева, А. Чепалова.

5. Для розкриття наукової проблематики роботи було розроблено комплекс продуктивних методів в руслі мистецтвознавчого і культурологічного підходів, зокрема: абстрагування, різні види аналізу, культурно-історичний, аналогію, конкретизацію, спостереження, компаративний, метод узагальнення тощо.

РОЗДІЛ 2. ІСТОРИЧНИЙ ШЛЯХ СТАНОВЛЕННЯ ХАРКІВСЬКОГО ТЕАТРУ МУЗИЧНОЇ КОМЕДІЇ

2.1 Народження у Харкові нового театру експерименту та пошуку: постановки учнів режисерської лабораторії Леся Курбаса.

15 липня 1929 року за рішенням президії Харківського окружного виконавчого комітету рад робітничих, селянських та червоноармійських депутатів XII скликання, в Харкові створено першу Державну Українську Музичну Комедію (ДУМК). Головним завданням для творців постало відродження традицій національної оперети. На той час це був один з найпопулярніших жанрів у театрі корифеїв. В пресі було зазначено, що театр стане новою театральною організацією для країни, в основу якої ввійдуть всі революційно-культурні здобутки театального мистецтва і нова українська музична комедія втратить свій розважальний характер оперетки. Для цього потрібно було знайти новий революційний репертуар, створити нові шляхи роботи, не забуваючи про стару театральну культуру.

В серпні того ж року між представниками мистецьких установ і діячами Державної опери відбувся чотириденний театральний диспут, на якому крім загальних питань театального мистецтва обговорювали протистояння двох творчих колективів «Березоля», очолюваного Л. Курбасом, та театру імені І. Франка під керівництвом Г. Юри. Фактично це було протистояння представників «лівого» і традиційного мистецтва, на якому так і не було знайдено спільної мови. В фіналі нарком освіти УРСР М. Скрипник підвів підсумок: «Ми хочемо, щоб у нас розвивалися усі форми театру та всі напрямки, що можуть бути корисними для нас. Ідіть якими завгодно шляхами, але всі ці шляхи мають забезпечувати комуністичний вплив на наші широкі трудящі маси» [26].

До створення нового ДУМК були задіяні головні креативні сили української республіки – вихованці театру Леся Курбаса «Березіль».

Набирала обертів перспективна театральна справа, керована самим Л. Курбасом. Для трупи Л. Курбаса, ця пропозиція була цікавіша ніж гастролі з сатирично-побутовим репертуаром по непристосованим до театральних вистав клубам.

Чимало акторів і режисерів «Березоля» поповнило творчий склад нової трупи. Л. Курбас не залишився спостерігачем і брав активну участь у створенні перших вистав ДУМК. Акторами в його виставах були його учні. Головним режисером і художнім керівником ДУМК було призначено Бориса Балабана. До того ж режисером став Януарій Бортник, композитором та диригентом – Олексій Рябов, лібретистом – письменник Остап Вишня, головним диригентом – Богдан Крижанівський. Творче ядро акторського цеху складала актори І. Булашенко, Л. Івашутич, М. Іванов, Г. Лойко, П. Пасько, Д. Пономаренко, М. Малігрант, Л. Романенко. Лави сценографів поповнили Д. Власюк, М. Панадіаді, Є Товбін, С. Йоффе, О. Щеглов, Б. Чернишов.

Цей період становлення ДУМК творці проводять самобутні експерименти із формою та змістом оперети та комічної опери. Н. Єрмакова писала про перше покоління діячів ДУМК: «...такий елемент професіоналізму, як високий рівень музичної культури» [15].

Перше п'ятиріччя існування театру акторська майстерність не була обмежена в використанні акторських прийомів. Режисери використовували навички акторів, здобуті в «Березолі»: акробатику та циркову ексцентрику, вміння творити характерні образи та сатиричні типажі-маски. Пізніше після розгрому авангардного мистецтва, ця акторська плеяда ще кілька десятиліть вважалася елітою професійної культури, яка відкрила нову акторську техніку та універсальність рольового діапазону. Учні Л. Курбаса були впевнені, що «форма музичної комедії – форма бадьора, рухлива, багатостороння, але в цю форму пролетаріат вкладає свій зміст, використовуючи багато з надбань старої дореволюційної української культури, бо в ХІХ столітті в Україні

форми народної музичної комедії і водевілю досягли найбільшого розвитку» [74]. Репертуарна політика молодого творчого колективу поважно ставилася до класичної опереткової спадщини.

Театральним домом музичної комедії стала сцена колишнього театру «Муссурі», збудованого в 1911 році на перехресті вулиць Благовіщенської та Дмитрівської архітектором Б. М. Корієнком, як приміщення для цирку на 5750 місць. Будівля стає найкрасивішим цирком Європи. Харків'ян на той час вже було складно здивувати цирком. Тому в 1912 році цирк перебудовують у оперний театр. Місця для глядачів переносяться, а на місці купола з'являється підвішена стеля. Але це ніяк не поліпшує акустику. Муссорі на прем'єру опери Верді «Аїда» запрошує найкращих співаків і навіть виписує з Африки живих верблюдів. Але це не рятує постановку. Муссорі стає банкрутом, а у театрі починають змінюватися власники.

«Цей театр існував і до революції як театральний будинок, куди приїжджали вистави, у ньому було ухвалено рішення про приєднання України до Радянського Союзу і прийнято першу конституцію українського УРСР. У цьому будинку виступали Крупська, Дзержинський, тут співав Шаляпін».

З 1922 по 1928 ріки, будинок переходить від театру до театру, і лише у 1929-му отримує постійного господаря – перший в Україні театр оперети. «Звідси розпочалася наша українська оперета виставою «Орфей в Пеклі», лібрето до якої написав Остап Вишня. У цьому приміщенні було поставлено перші українські оперети «Сорочинський ярмарок», «Весілля у Малинівці», – розповідає Художній керівник театру музкомедії Драчов Олександр Миколайович [80].

В. Ф. Харитонova, заслужена артистка України наполягає, що по-справжньому відчула себе артисткою, коли тільки прийшла працювати: «Це справжній театр! До нас туди приїжджали артисти московського театру

оперети та відомі артисти радянського союзу: А. Пугачова, В. Висоцький, Е. Миронов, О. Ширвіндт» [80].

Характерною відзнакою вистав того періоду для періоду було подання вистави через «монтаж атракціонів, циркізацію театрального мистецтва, та активний пародійно-сатиричний аспект, які призводили до суттєвих смислових зміщень, якнайповніше відповідали постулатам авангардної культури» [9].

Першою постановкою ДУМК була обрана оперета у двох актах французького композитора Жака Оффенбаха «Орфей у пеклі». Лібретто п'єси написав Остап Вишня. Композитори А. Рябов і Ю. Мейтус доповнили музику Ж. Оффенбаха танцювальними номерами та куплетами. Режисером вистави був Б. Балабан. Він вирішив, що «подачу персонажів, оформлення і режисерську роботу треба виконувати в плані незагостреного гротеску» [46]. Для цього він використав прийоми буфонади і циркову клоунаду. У своєму дослідженні Ю. Станішевський описав мізансцени фразами, які більш типові скоріше для «лівого» драматичного театру, а ніж для музичної сцени: «Орфей, що тікав від настирливої Еввідіки, чіплявся за трапецію і зникав під колосниками; розгнівана Еввідіка жене Орфея працювати, забираючи в нього скрипку, але тільки-но вона виходить, в руках у нього з'являється нова скрипка і це повторюється кілька разів з блискавичною швидкістю; Орфей несе через сцену довгу водостічну трубу, вішає її біля правої куліси, смикає за мотузку, і з труби ллється вода – герой розкриває парасольку, дістає скрипку і радісно каже, що пішов дощ і він нарешті може пограти!» [46]. Сатиричне лібрето О. Вишні дозволило Б. Балабану по-іншому підійти до призначення виконавця на роль головного персонажа оперети. Вибір пав не на акторів з амплуа героя І. Білашенко або Л. Уманці (провідні актори-тенори), а на «чаплінського маленького» О. Івашутича. Його творча натура прагнула до трагікомізму, як у Чарлі Чапліна та у Мар'яна Крушельницького.

Він чудово володів сценічним методом, мав великий досвід, який отримав у Художньому об'єднанні «Березоль» та режисерській лабораторії Л. Курбаса.

Крім «Орфею у пеклі», на афіші з'явилися відомі глядачу вистави у сценічній редакції О. Рябова і М. Крушельницького «Запорожець за Дунаєм», «Циганський барон», а через деякий час і нові українські оперети. По лібретто М. Львова і П. Максимова «Дружня гірка» музичний матеріал писали О. Рябов, В. Дешевов і М. Двориков. На зразок західноєвропейського ревію Д. Клебанова і В. Ашкіназі пишуть музику до комедії «Самозваний принц».

Творців не покидає мрія про створення в ДУМК масштабної національної оперети з розгорнутими аріями, хорами, ансамблями та дуетами, яка закінчується великим музичним фіналом кожної дії. Головним завданням оперети є об'єднати традиції світового та українського класичного опереткового мистецтва. Але орієнтація на традиції української національної оперети та водевілю, це залишається лише гучною декларацією і пошук нових шляхів не дає потрібних результатів. Втілення поданих ідей мають місце лише у вечорі українського танцю, який був організований В. Верховинцем та показаний всього один раз.

Хоча замість облудного блиску аристократичних салонів з фонтанами та килимами прийшли конструкції, кубічні побудови, карколомні сходи, все одно в виставах проглядалися прийоми розважального ревію. Вистави були схожі на спектаклі-ревію хоча й спрямовані проти американського стилю життя. Сатиричний запал не перекрив прийоми мюзик-холу. Саме про прийоми мюзик-холу можемо говорити в постановках О. Рябова та С. Тартаковського в опереті-гротеску «Сухий закон». Режисер Я. Бортник в перших актах (дія відбувалася в Америці), показавши все сяйво капіталістичного строю. До того ж сприяли цьому і декорації з відверто урбаністичними конструкціями прикрашеними яскравими світловими рекламними щитами, які створив художник театру М. Панадіані [74].

Останній акт був відверто провальним. Події в ньому відбувалися в Радянській країні, в яку випадково потрапив гангстер Аль-Капоне (головний герой). Хоча з цією роллю блискуче впорався С. Хмельницький, однак дія програвала як у сценічному, так і музичному втіленні і була найслабшою.

Початковий період становлення ДУМК можна сміливо назвати періодом експериментів та пошуків, часом занадто суперечливих. Але не слід відкидати, що саме вони дозволили створити в українському радянському музичному театрі оригінальний національний репертуар та виявити новітні традиції у виконавстві, режисурі та театральньо-декораційному мистецтві. Характерною відзнакою цього періоду стала гостра боротьба різноманітних театральних течій з суперечками, помилками, творчими зльотами та провалами. Це період перших самостійних кроків усіх без виключення жанрів українського радянського музичного театру.

2.2 Режисерські інтерпретації класичної оперети в ХТМК за радянської доби

В середині 30-х років починає працювати творчий дует головного диригента ДУМК та композитора О. Рябова та харківського драматурга Л. Юхвіда. Ідея в постановці на сцені «малоросійських» повістей М. Гоголя надихнула не тільки О. Рябова, але й усю трупку театру. В травні 1936 року відбувається прем'єра нової української оперети – «Сорочинський ярмарок». У виставі було вдало інтерпретовано здобутки національного музично-драматичного театру М. Кропивницького, М. Старицького та М. Лисенка, які простежувалися крізь призму класичних європейських традицій. Пройнята народним гумором і народними співами вистава по-новому розкрила грані акторських обдарувань. Труппа була запрошена до Московського театру оперети. Столичні критики наперебій писали не тільки про чудову гру талановитих акторів, а й про успіх режисерських надбань та новаторство режисерів Г. Ярона та О. Мизнікової, про танці балетмейстера І. Бойка і

декорації художника Н. Соболя. Лібрето та музичний матеріал «Сорочинського ярмарку» узяли до репертуарів багато театрів України.

6 жовтня 1933 року газета «Вісті» опублікувала ухвалу уряду про позбавлення Л. Курбаса почесного звання народного артиста республіки. Учнів Курбаса було знято з керівних постів у театрах, у трупі розпочалася запекла боротьба з «формалізмом», який «згубно діяв на здорове українське радянське сценічне мистецтво». Українізація театрального репертуару в країні закінчилася – почалася русифікація.

Головним режисером ХТМК (назва після перенесення столиці до Києва) призначають молодого режисера Михайла Аваха. Ставлячи перед ним задачу про нещадну боротьбу з формалізмом та буржуазним націоналізмом. Свою діяльність він розпочинає із постановок неовіденської класики – «Весела вдова» Ф. Легара та «Мариця», «Сільва», «Баядера» І. Кальмана. До постановок він долучав досвідчених режисерів та акторів – Д. Джусто, В. Рапопорта. Переклади текстів на українську робили літератори М. Семенко, В. Сокол та І. Муратов.

Репертуарна політика ХТМК орієнтувалася на твори радянських авторів. Тріумфом нової ідеології стала постановка етапної героїчної музичної комедії «Весілля в Малинівці» за п'єсою Леоніда Юхвіда і М. Аваха (1937). Співпраця авторів стає переконливим доказом успішної новаторської роботи в новому жанрі – радянської музичної комедії. Хоча основна тема твору розповідає про складні події громадянської війни, це не заважає авторам створити зразкову музичну комедію. Разом з комедійністю недоумкуватих персонажів та штучних ситуацій, глядач насолоджувався яскравістю українського народного гумору та фольклору. Чітко змальовані характери героїв твору та їх вчинки логічно вмотивовані, а мова сповнена справжнього народного гумору. Музичні та танцювальні номери органічно вписані у контекст та розвивають дію п'єси, органічно передаючи емоційний стан.

У покартинному оформленні вистави акцент робиться на «барвисту театральність і романтику» [46]. Головні ролі виконують молоді вокалісти: герой Назар Забара – Д. Волков, героїня Яринка – Л. Добровольська, Андрійко – представник дореволюційної школи українського театру актор П. Павлусенко, Попандопало – комік школи «Березолу» М. Іванов, Дід Нечипір – О. Івашутич, Петря – Г. Лойко, Маріора – Л. Романенко, Софія – Н. Попова. Ансамблевість постанови була обумовлена чітким визначенням її ідеї головним режисером театру. Тому в першій постановці «Весілля в Малинівці» всі негативні характерні персонажі безумовно поступалися харизматичністю головним драматичним героям та ліричним комедійним персонажам.

Після прем'єри оперетою зацікавилися театри музкомедії СРСР. Радянський артист оперети, режисер та лібретист, народний артист РРФСР Г. Ярон, ознайомившись з музичним твором, розумів, що перша українська героїко-революційна оперета швидко стане популярним та касовим твором. Тому запропанував: «Столичний театр візьме «Весілля в Малинівці» тільки за умови, що п'єсу Л. Юхвіда «допрацює» московський лібретист В. Типот, а замість «надмірно української» партитури О. Рябова буде написано нову музику молодим російським композитором Б. Олександровим» [74]. Л. Юхвіду довелося погодитися з такою пропозицією і самобутній твір, який народився у співпраці з О. Рябовим, столичний композитор зробив спрощеним варіантом, хоча і запозичив багато музичних номерів із української оперети О. Рябова. Якщо для прикладу звернутися до виконання хорової пісні котовців «Ой при лужку, при лужку», певно зазначити, що новій обробці бракувало мелодизму й українського колориту. А відредагованій п'єсі бракувало яскравого народного гумору та характеристик персонажів.

Не дивлячись на це, сценічна редакція «Весілля в Малинівці» Г. Ярона стала дуже популярною та відразу ж увійшла до репертуарів інших театрів країни.

В Україні продовжували давати перевагу музичній комедії О. Рябова. Започатковану О. Рябовим традицію мелодійної української музичної комедії підхопили інші автори С. Жданов, В. Рождественський, О. Сандлер.

До того ж Московський театр оперети запросив лібретистів Л. Юхвіда, М. Аваха і композитора О. Рябова надати допомогу у переробці та постановці російського варіанту оперет «Сорочинський ярмарок» та «Майська ніч», які набули великої популярності серед москвичів. Ці інсценізовані твори започаткували багаторічний успіх постановки на сценах інших вітчизняних музтеатрів.

Слід звернути увагу ще на одну музичну постанову – «Вій» написану київським композитором М. Вериківським за п'єсою М. Гоголя. Режисурою займався М. Авах, сценографією – Н. Соболев, а диригентом був сам М. Вериківський. Але музично лексично «Вій» М. Вериківського виявився надто не на часі із-за симфонічно розвинутого мотиву фатуму в музично-вокальній характеристиці Хоми та використанні «майже забутого на той час українського фольклору – кантів та псалмів доби українського барокко, що само по собі було достатньо незвичним для оперети» [43].

До того ж протягом наступних двох років у ХТМК було створено три нові оперети. З театром музкомедії працювали знамениті композитори М. Стрельников, І. Дунаєвський, О. Олександров, Т. Хренников.

Довоєнне п'ятиріччя і десятиліття по завершенні Другої Світової війни 1941-45 років спостерігалися часті зміни художнього керівництва ХТМК і відсутність сталої лінії в театрі. Режисерську посаду за ті часи обіймали М. Авах, О. Івашутич, І. Радомиський, за запрошенням ставив киянин Б. Балабан.

У жовтні 1941 року (до окупації міста), ХАТМК евакуювали до Середньої Азії. У тяжких умовах трупа продовжувала ставити вистави. Глядачеві були представлені класичні твори: «Сільва», «Маріца», «Весела вдова» та «Баядера». В осені 1942 року репертуар поповнився «Сорочинським ярмарком», «Весіллям в Малинівці», «Взаємним коханням» та драмою К. Симонова «Російські люди». На матеріалі узбецького фольклору була написана музична комедія «Ходжа Насреддін». Гастролі ХТМК тривали в Бухарі, Ашхабаді, Термезі, Фергані та Фрунзе. Найвдалішими були 100 днів у Самарканді. На спектаклях ХАТМК побувало понад 100 тисяч глядачів. Після кожної вистави лунали довгі оплески. В Самарканді пройшли прем'єри вистав: «Ярмарок наречених», «Розкинулося море широко», «Роз-Марі». Актори ХАТМК окрім вистав дали 92 шефські концерти.

Феномену ХТМК присвячено статтю театрознавці Ю. Полякової, яка пише про «акторів М. Малігранта, Г. Лойка, М. Гавриленка, М. Волкова в оперетах на сцені Харківського оперного театру та в роботі Харківського українського національного драматичного театру (ім. Шевченка) 1942–1943рр.: «Гаряча кров», «Циганський барон» Й. Штрауса, «Дзвони Корневіля» Р. Планкетта, «Весела вдова», «Фраскіта», «Циганська любов» Ференца Легара, «Коломбіна» О. Рябова. Також артисти театру брали участь у виставах «Сватання на Гончарівці» Григорія Квітки-Основ'яненка, «Сорочинський ярмарок», «Ой, не ходи Грицю...» (Михайла Старицького), операх «Катерина» Миколи Аркаса і «Запорожець за Дунаєм» С. Гулака-Артемовського та ін.» [40].

ХТМК був носієм життєстверджуючого пафосу. Режисери навмисно загострювали мелодраматичний конфлікт. Хоча класична оперета і мала велику популярність серед публіки, все рівно вважалася буржуазним жанром і була відсунута в цей період на другорядні позиції. Про це свідчить статистика: сучасні музичні комедії ставилися в двічі більше. Серед

дев'яноста прем'єр класичної оперети воєнного п'ятиріччя найчастіше зустрічаються назви: «Мадемуазель Нітуш» Флорімона Ерве, «Летюча миша», «Циганський барон» Й. Штрауса, «Маріца», «Сільва», «Баядера», «Принцеса цирку» І. Кальмана, «Весела вдова» і «Циганська любов» Ф. Легара. Від середини 30-х до середини 60-х років в ХТМК лише два рази зверталися до сатиричних оперет Ж. Оффенбаха. Слід згадати оперу-буф «Розбійники (Фіорелла)» (1946) М. Аваха та «Періколи» (1950) О.Івашутича.

Після визволення Харкова 23 серпня 1943 року, 1 вересня актори, які залишилися в окупації, дали декілька концертів і у шпиталях та на передовій лінії фронту. В період з 1945–1954 років характерним було продовження проблемно-естетичних особливостей попереднього періоду. В репертуарній політиці назріла криза – стандартизація репертуару. В той час в ХТМК виходили музичні комедії: «Одинадцять невідомих» М. Богословського, «Москвичка» О. Сандлера, «Серце балтійця», «Севастопольський вальс» К. Лістова та ін. Глядачеві потрібен був репертуар завдяки якому вони могли би відпочивати від військових та трудових битв і радіти життю.

На початку 50-х у ХТМК О. Івашутич ставить «Вія» та «Сорочинський ярмарок», М. Іванов і П. Пасько – «Сватання на Гончарівці», П. Пасько – «За двома зайцями». У виставах українських музичних комедій цього періоду спостерігалось перебільшення гумозного гриму характерних персонажів в етнографічно-побутових костюмах та велика кількість розгорнутих хорових та хореографічних сцен.

В цей період сюжетно модернізуються твори у жанрі водевілю. Про характерні зміни тенденцій І. Сікорська писала: «Поряд із тенденцією до поверхового зображення дійсності в радянській літературі і мистецтві, у тому числі в опереті, поширюється так звана «теорія безконфліктності» [43]. Показовим прикладом «безконфліктної» радянської комедії стало звернення до матеріалу В. Шкваркіна та композитора Б. Аветісова «Чужа дитина» харків'янина І. Радомиського.

Класичні постанови «Маріци» І. Кальмана (реж. Б. Рошин, 1957) та «Блакитної мазурки» Ф. Легара (реж. С. Однопозов, 1959) під час гастролей ХАТМК на Донбасі виявляють типові недоліки режисури. Якщо того часу у драмі режисери велику роль надають концептуальному ансамблю, режисери музичного театру не можуть відмовитися від застарілих канонів опереткових амплуа. Хоча і додають прикмети естетики «соціалістичного реалізму» в вистави. Прикладом може бути штучна «соціологізація» лібрето «Маріци»: більшість героїв оперети стали «вихідцями з народу». Критик В. Тищенко пише, що «героям були притаманні холоднуватість та позерство» [58]. Постановка оперети «Блакитна мазурка» також не стала еталоном якості. Критик наполягає, що усі стилі було представлено у виставі окремо, не синтезовано: «Композитор об'єднав буфонаду та каскад з майже сльозливою сентиментальністю» [58]. До того ж О. Бабаков у ролі Тассіло не був переконливим у своїй ролі та випадав з темпоритму вистави, заданого К. Райдановим (Зупан) та Г. Юркевич, яка зіграла роль Маріци. Критик зауважив, що їй заважало аристократичності наскільки того вимагав канон оперети. Але «гострі та рухливі ролі» [13] старих холостяків «курбасівці» О. Івашутич і М. Іванов створили бездоганно. Комедійність у «Маріци» була позначена стильовою смугастістю: естетика гри М. Іванова визнана «буфонною», а Є. Холодов та О. Сіволгіна поруч з М. Івановим ненатуральною та награною. Водночас з тим, треба звернути уваги і на третю стильову тенденцію – Д. Пономаренко та К. Передерников (вихованці Л. Курбаса та його учнів) вели свої ролі переконливо.

Нова якість драматургії наприкінці 1960-х років спричинила проблематику стильового ансамблю найстаршої трупи. «Артистам була притаманна висока технічність, гострота зовнішнього малюнку образу, трагікомічний камертон, зокрема, пластики і гриму з елементами циркового стилю» [74]. В постановці С. Однопозова і В. Канделакі «Летючої миші» М. Гавриленко вдавався у ролі Чергового по в'язниці робив трюки, які

потребують підготовки. Художник театру Тарас Шигимага згадує: «Він опускався додолу на прямих ногах, після чого артист без видимих зусиль повертався у вертикальне положення» [71]. Унікальність актора полягала в тому, що він будучи коміком класичної оперети (Естергазі («Мариця» Б. Рощина), Кромон «Весела вдова» (І. Радомиського і О. Синявського), Дурибан («Віденські зустрічі» В. Івченка), Корнеро («Циганський барон» О. Синявського), Амур («Циган-прем'єра» В. Бегми та багато ін.), низькі зіграних ролей у водевілях, музичних комедіях та мюзиклах (Ротмістр («Дами і гусари»), консул Енно («На світанку»), Король («Вам – моє життя, сеньйоро!», Цибуля («Сорочинський ярмарок»), Ганнібал («Неділя в Римі»), торговець клеєм («Клоп»), перший гангстер («Цілуй мене, Кет!») грав «інтелігентно з відсутністю щонайменшого нагашу» [22].

З кінця 1950-х, крім неоднорідності акторського рівня трупи ХАТМК головними прикметами сценічного стилю театру були «ефектна писана декорація» Наума Соболя та балетні номери Віктора Нікітіна. [58]. Хореографічні постановки тяжили до етнографізму. Балетмейстери прагнули до яскравої орнаментики замість розкриття психології танцю та суті конфлікту дії. Поширювалися штампи уявлення про пристрасні танго і сарсуели – латиноамериканські, угорські танці, циганські. В хореографії не простежувався наскрізний характер. Так за традицією І. Кальмана чи Ф. Легара, дивертисменти виконувалися на початку другої та третьої дій. В. Тищенко пише, що «у випадку, коли за обставинами дії танцювати повинен був сам герой, приміром, тим же рецензентом харківської «Маріци» констатувалася його неспроможність робити це в ансамблі з балетом» [58].

ХТМК (1950–1960 р.р.) сміливо можна назвати лабораторією водевільного репертуару хоча режисура оперети істотних змін так і не зазнала. Втім, важливо відзначити, що підвищення професіоналізму ХТМК в цей період, став прихід дипломованого режисера Олександра Барсеґяна (І.

Беркуна, І. Берлянда, Н. Лівшиця, О. Синявського, С. Однопозова, Б. Рябікіна).

Лише за 1959–1960 роки було здійснено десять вистав: водночас з постановками Б. Александрова, М. Богословського, С. Мовсесових, А. Петрова відбулися прем'єри водевілів М. Табачникова «Люблю, люблю...» і «Небезпечна гра». Що цікаво: у водевілю часто не було задіяно хор і завдяки режисерській майстерності оперета перетворювалася на малу сцену в драматичному театрі, де актор віртуозно спілкувався із глядачами.

В середині 1960-х, після експериментів зі сценографією, В. Івченко пропонує сучасну форму вистави «Сорочинський ярмарок» (1967). Художник М. Френкель малює яскраві театральні костюми (з елементами етнографії) згідно умовного рішення часопростору вистави. В. Івченко так описує основну дію, яка відбувалася в ігровому просторі: «М. Френкель запропонував вести дію на гойдалках і довкола них» [44]. В. Фіалко запропонував «покартинне оформлення вистави поступалося місцем єдиній установці» [62], що характерне для сценографів цієї генерації тенденцію. Гойдалки у виставі трансформувалися і ставали то возом, то вікнами, прикрашеними рушниками, то прилавками із крамом.

У 1965 році ХТМК ставить «На світанку». В постановці брали участь режисер Музичного театру Кузбасу Л. Іцков, молода диригентка А. Відуліна і художник С. Йоффе.

За рік до ХТМК п'єса була представлена в ОТМК. Слід зазначити вплив на харківську постановку гри М. Водяного. Гастролюючи театрами країни, він зробив малюнок ролі Япончика масово популярним. Для ролі Мишки Япончика актор вигадав «м'яку котячу ходу» та джентельменську манеру триматися, вдівся в костюм «особого крою», а до лоба приклеїв купецький завиток. Про гру актора згадує О. Грошева: «...тверда, напориста хода, графічно точна пластика, як і належить королю одеських нальотчиків» [11].

Е. Митницький зазначає, що «імпровізаційна ігрова система Водяного допомогла створити відшліфовані номери, які аналізувалися до дрібниць» [30].

І якщо цей образ органічно існував в умовній тканині вистави ОТМК в виконанні М. Водяного та С. Крупника, у постановці ХТМК це виглядало неадекватно.

Наприкінці 1960-х серед музичних театрів набирає інтерес музична комедія «Мій бравий солдат» В. Лукашова і Д. Шевцов за романом Я. Гашека. Твір (1967р.) написаний в лабораторії КТО у співпраці з молодим режисером О. Горбенко, художниками В. Заславським і М. Виноградовим, балетмейстером Н. Марголіним. За оцінкою критика Ю. Станішевського були оригінальні режисерські знахідки, але музична драматургія була фрагментарною, а «в сучасному за своєю формою образному рішенні вистави з'явилися старі штампи і трафарети» [46]. Тому в репертуарі театру постановка «Мій бравий солдат» довго не протрималася.

В 1968 році С. Однопозов із А. Відуліною та балетмейстером В. Нікітіним втілюють музичну комедію в ХТМК. Удачею для вистави в ХТМК став виконавець головної ролі Є. Холодов, що мав досвід роботи на драматичній сцені. Той же критик Ю. Станішевський описав роботу актора роботу, як «переконливу та яскраву», роботу художника С. Йоффе визнав «лаконічною і по-справжньому сучасною», а в роботі режисера знайшов «елементи грубого комікування» [46].

Треба зазначити, що у 1960-1970-і центральні ролі у вистави «Сільва» виконували О. Бабаков, А. Дадаліна та В. Парчеллі.

Слід визначити і сценічний тандем М. Свірської та В. Подсадного, який у 1960-1970 роки був дуєтом вокалістів, виконавська манера яких відрізнялась емоційністю, віртуозністю техніки співу, вмінням з'єднатися із своїми героями. Цьому допомагали і «фрочність» В. Подсадного і

майстерний грим М. Свірської. Але поряд з тим, інтонування партій артистами цього покоління видавало умовність та «декоративність» емоцій. Виконавці були манірними і демонстрували мелодраматичний надрив. Тому для кожного нового покоління артистів оперети є актуальним пошук особливого виконавського стилю. Сама М. Свірська пише, що зіштовхнулася із проблемою незнання стильової поведінки у неовіденській класиці. Про постановку «Весела вдова» О. Синявська пише: «...хода на сцені, і вміння користуватися віялом, вміння шлейф сукні відкинути ногою на повороті, і взагалі інша манера гри, ніж у сучасних виставах» [44]. В такому випадку театру допомагали фахівці з цих питань: «як на виставу «Весела вдова», де балетмейстер Міксер вчив всій цій майстерності» [44]. Хореограф М. Міксер, народжений у Лодзі, вихований класичною балетною школою у Варшаві і зробивший кар'єру в Європі (концерти зірок французької естради Ш. Азнавура, І. Монтана, Е. Піаф) та Голівуді співпрацював з ХТМК. У 1959 році він поставив хореографію до вистави «Останній чардаш» і «Маргі», та був впевнений, що сюжет цих п'єс є відтворенням екзотики у танцю. Взагалі в ХТМК він здійснив біля десяти вистав з різними режисерами і став виразником балетмейстерської свободи творчості в музичному театрі періоду «відлиги». Його діапазон складали танці від оперети («Фраскіта»), водевілю («Люблю, люблю...»), музкомедії («Край моїх мрій») до мюзиклу («Неділя в Римі»). Театрознавець В. Дубровський закидав, що він здійснює постановку танців «взагалі, не зв'язуючи їх з розв'язанням сцен» [12].

До того ж, у другій половині 1950-х – на початку 1960-х на проблемно-естетичний діапазон ХТМК вплинув фрагментарний досвід європейського театру, який дозволяв почасти скорегувати виконавський стиль. Силами трупі були втілені сучасні оперети угорських композиторів з історичною тематикою: «Орлині пір'я» Ф. Фаркаша, «Десь на півдні» Е. Кемені. У 1969 році до постановки «Весела вдова» долучилася солістка Бухарестської

оперети Т. Мунтяно, а в партії Сільви грали примадонни М. Тібольді з будапештського театру і В. Полянська з Варшави.

Наступний виток розвитку ХТМК припадає на десятиліття 1970–1980-х.

В 1970 році, після виходу стрічки С. Параджанова «Тіні забутих предків», головний режисер ХТМК В. Івченко береться за постановку музичної комедії «0:0 на нашу користь» композитора М. Скорокика. Музичний матеріал відрізняли популярні сучасні естрадні ритми. З оркестром ХТМК и над партитурою працював Ю. Чебоксаров. Лібрето було написане молодими українськими авторами «КВК» Р. Віккерсем та О. Каневським. Сценарний хід був присвячений змаганням команди інженерів і команди консерваторії та виписаний був за номерним принципом. Сценографію розробляв відомий постановник України М. Кужелев. Він запропонував карикатурно-плакатний стиль, який підкреслював функціонарне та пласке оформлення конкурсів «КВК». В сцені колгоспної «пасторалі» з дояркою Наталкою (Е. Климчук) і її женихами (В. Побережець, В. Робертов і Г. Савченко, К. Передерников) декорацією складали зображення рогатих корів, які виглядали з вікон ферми, довгоногий лелека на її даху та транспарант «Каждая новая корова будь здорова!».

Цікавим було і рішення вбрання головної героїні Е. Климчук: вона у кокетливому «міні»-халатику з фартушком більш походила на Бріджит Бардо, а ніж на доярку. Цей прийом підкреслював дисонанс між соцреалістичним середовищем та її буржуазною зовнішністю.

Найпоказовішою була сцена в лабораторії з науковцем Романом (В. Краюшкін) і його роботами Федею і Рудиком. Ці ролі В. Івченко доручив найталановитішим комікам різних поколінь акторів: О. Пугачову та М. Гавриленку, які грали Федю, Г. Савченко та В. Побережецю – Рудика. До того ж режисер використав відмінність фактур акторів: «М. Гавриленко та Г. Савченко були довжелезними, М. Гавриленко до того ж ще й дуже

худорлявим, а В. Побережець та особливо О. Пугачов – невисокими. Специфіка гри акторів у дуеті полягала в абсолютній синхронності дій, зокрема танців» [74]. Незвично було вирішено з одягом та зовнішністю «роботів»: «...у підсумку вдягнувши їх у трико зі шкіряними пасками та перчатками, модні кеди та трикотажні маски, що закривали всю голову (маски були явно «панчішного» походження!)» [74]. Постановкою характерних і ексцентричних танців для вистави із «ГИТИС» запросили випускницю-балетмейстера з Латвії Е. Друллє.

Художні пошуки знайшли свій відгук у глядача і вистава «0:0 на нашу користь» користувалася неабияким попитом. Але жанр сатиричного огляду, як і драматургія, грубе зібрання номерів, жартів та анекдотів не дали постановці надовго утрималася в репертуарі ХТМК.

Зміни оперети співпали із загальним оновленням українського театру: у театрі другої до середини 1980-х з'явилися нові тенденції. В. Фіалко пише: «...відбулися яскраві дебюти нової хвилі режисури. Самобутні творчі пошуки демонструвало молоде покоління сценографів, насамперед, учні Д. Лідера. ... вперше після блискучого досвіду В. Мелера – Л. Курбаса 20-х років в українській театральній культурі відродилося поняття школа» [62]. Наголошує на зміні затребуваного формату вистав та естетики акторської гри Н. Єрмакова: «...динамізувався рух так званих малих сцен, чия специфіка полягала якраз у граничному наближенні героя до глядача, посилюючи їхній діалог» [15].

Комедіографи України починають переписувати лібрето. Цей процес відрізнявся від процесу переробки лібрето 1920-1940-х років драматургами М. Адуєвим та М. Ердманом. Здобула інше прочитання французька п'єса «Жирофле-Жирофля» М. Адуєва для Камерного театру. «Летюча миша» М. Ердмана і М. Вольпіна (Московський театр оперети) кардинально відрізнялася від першоджерела. Не відмовляються комедіографи і від сатири на суспільство. В 1970 році вперше в СРСР на сцені ХТМК відбулася

постановка оперети «Віденські зустрічі» (компіляція творів Й. Штрауса) режисера В. Івченко за лібретом ленінградської перекладачки П. Мелкової. Музичною драматургією займалися диригенти Б. Чебоксаров і К. Глушенко. Для виконання декорацій у елегантному стилі, В. Івченко запросив художника театру ім. Ленсовета А. Мелкова, художником з костюмів виступила І. Ведерникова, балетмейстером – Я. Яновський.

Останній було здійснив постановку класичних номерів «Великого вальсу», «Канкану» і «Самби» та ефектних театральних танців для солістів-вокалістів: танок акторки Ізабелли (з артистами балету «Барбанак») у виконанні Е. Климчук та А. Хорольської. Акторський ансамбль у виставі створили В. Подсадний (Роберто), В. Панкова (Луїза), М. Свірська (Емма), Л. Браташова, А. Дадаліна разом з потужним ансамблем характерних акторів драматичного театру: О. Пугачовим (Піранья), М. Гавриленком (Дурібан), Ю. Малишком (Рудольф), Г. Савченком (Ларгос), В. Робертовим (Шпехт), О. Бабаковим (Рудольф, Бутан), В. Побережецем (Петер), А. Младовим (Бутан), П. Рутинським (Рудольф), П. Цуцурем (Дурібан). А. Младова згадує: «Дуже смішно грав Дурібана Микола Назарович Гавриленко. Зокрема, коли міністра запитували, як він отримав два ордени, той відповідав: перший – помилково, а другий – за перший» [31]. Танцювальні номери з вистави «Віденські зустрічі» акторів і солістів балету стали візитівкою класичного репертуару ХТМК протягом всього десятиліття.

У 1972 році ХТМК звернувся оперети Ж. Оффенбаха «Прекрасна Єлена». Імпульсом для постанови став новий текст оперети ленінградськими комедіографами Б. Рацером і В. Константиновим. П'єса була наповнена сатиричними закидами, закамуюльованими під «олімпійський», «на злобу соціалістичного строю». В Ленінграді постанову здійснив В. Воробйов, за що отримав від критика М. Ошеровського неприємний відгук: «Вистава поставлена за канонами тієї старої оперети, проти якої так активно театр постає в інших своїх роботах. Цьому враженню сприяють і традиційні

декорації І. Іванова, виконання ролей в абсолютно іншій, «не воробйовській» манері» [36]. Про неоднозначність режисера наголошував А. Ельяшевич: «Є спроба відійти від штампа, проте немає сучасного театру» [37].

В ХТМК постановку «Прекрасної Єлени» в 1978 році здійснив режисер М. Кларісов. В співпраці з сценографом С. Кузовкіним. І універсальний простір для вистави, і робота художника над костюмами та зачісками персонажів, і ефектна хореографія з тронним виносом Єлени на споруді з перехрещених списів Б. Борисова (Московського театру оперети) доводили те, що головною у постановці виявилася не режисура. А. Младов розповів, що балетмейстер «поміж анекдотами, не лише поставив хореографію артистам балету та вокалістам, але й, власне, «розвів» виставу по мізансценах» [31]. Самодостатньою стала і «антична» сюїта у виконанні артистів та солістів балету: Т. Редіної, Л. Золотарьової, О. Нелаєва, П. Кизима, І. Клепікової, В. Качана і В. Мусієнка. Досягти ансамблевості також завадили штампи «героїні», «героя» і «коміка» (В. Парчеллі – Єлена, В. Болконський – Паріс, Є. Холодов – Менелай).

Режисери, запрошені на постанови із Москви, Ленінграду ставили копії власних постановок. Так В. Канделакі на сцені ХТМК показав вистави («Перікола», 1972, «Граф Люксембург», 1973, «Витівки Хануми», 1975, «Летюча миша», 1980, «Циганський барон», 1983), які мали прем'єри у Музичному театрі ім. К. Станіславського і В. Немировича-Данченка. Виставам були притаманні оперний масштаб та святковий колорит сценографії від головного художника Ленінградського театру ім. О. Пушкіна А. Шелковникова, українців Ю. Дегтяра, Т. Медвідь, С. Кузовкіна з поправкою на театральність жанру костюмів. Актори вимушені були копіювати московських взірців, для цього В. Канделаки у роботі з ними застосовував акторські покази.

Сценічні пошуки в галузі радянської музичної комедії в 1970-і роки не сприяли появі етапних вистав. Постановки дуже швидко перетворювались у

«репертуарний анахронізм» і свідчили про тимчасовість лібрето жанру музкомедії.

На початку 1980-х простежується загальна тенденція занепаду творчого початку в акторах ХТМК. Ю. Роев пише: «Очевидним є зниження загальної виконавської культури, якась атрофія акторського початку, відсутність інтенсивного, азартного пошуку засобів втілення сценічних образів» [42]. На зміну до оперети повертається «оперний масштаб зі статикою хору і солістів та монументальною сценографією» [74]. В 1978 році головний режисер ХТМК, випускник факультету музичного театру «ЛГИТМиК» В. Дубчак ставить «Баядера». Монументальність та колористичну лаконічність сценічного вирішення С. Кузовкіна підкреслюють орнаментовані колони на висоту дзеркала сцени із станком по середині сцени, які передають масштабність мізансцен. Проблема акторського ансамблю займає другорядну позицію. Окремішність існування «у виставі «героїв» у виконанні В. Парчеллі/ А. Дадаліної та В. Подсадного/ В. Болконського та «каскадного» тріо (Анатолія Младова/ Аркадія Клейна/ Ю. Малишка, Е. Климчук/ В. Панкової, В. Робертова/ В. Побережця) підкреслювала хиби лібрето В. Тихомирова та С. Фогельсона, у якому сюжетна лінія дипломата Раджамі та співачки Одетти не перетинається із лінією фабриканта Ла Туретта, Марієтти й авантюриста Наполеона» [74].

У другому акті «Баядери» дія розпочиналася балетною сюїтою в орієнтальному стилі та класичній хореографії В. Попова. Для цього десятиліття балетмейстери ставлять балетні «підтанцювки» для дуетів, а в галузі виконавства продовжується рецидив штампів. Ю. Альшиц так характеризує акторську гру того періоду: «...і ще шалено забагато страждань, гри почуттів... просто викапані артисти німого кіно. Більше дії і думок, а не їх результативний продукт – страждання, почуття, емоції» [6].

Паралельно з осучасненням лібрето до класичних оперет автори В. Константинов і Б. Рацер оновили водевільний репертуар 1970-х. Написаний

ними водевіль «Витівки Хануми» (за п'єсою А. Цагарелі) з музикою Г. Канчелістав етапним у постановках в ТМК Одеси та Харкова.

В 1974 році у постановці В. Утеніна і В. Канделакі в ХТМК образ Хануми (А. Хорольська) був зроблений у різкий, гротесковій манері, герої – Князь Пантіашвілі (В. Робертов) та Акоп (Ю. Малишко) були подані «з культурою і м'яким гумором». Драматично непереконливою була гра «героїв» В. Болконського (Коте) та В. Парчеллі (Сони). Сильною стороною постановки стала активна дієвість акторів у сценах пов'язаних з конфліктами. У сцені, коли Ханума з'ясовує відносини із конкуренткою Кабато (М. Свірська, Е. Климчук), головна героїня наздогнавши її, валила на землю, сідала на неї та з без остраху гамселила. Глядачеві здавалося «між ними відбувалася бійка на землі (при цьому в щільних «обіймах» одна одної артистки в швидкому темпі котилися по авансцені від порталу до порталу)» [74]. Сценографія С. Кузовкіна (як і Г. Месхішвілі в Одесі) походила до прототипу вистави Г. Товстоногова (БДТ). Інтер'єри та пейзажі були виконані в графічному стилі з позначками місця дії, як у ленінградській виставі. С. Кузовкін пояснював таке рішення сценографії: «Головне для мене мальовничість, мобільність <...> трактування не реалістичного, а умовного плану. Кімнати князя та купця різняться окремими деталями. У сцені базару задіяно нижню площадку. В епізоді бані також використовувався нижній станок, тільки згори опускався холст, відокремлюючи глибину сцени. Цей самий станок перетворювався на весільний стіл...» [74].

На завершення творчого періоду широкої популярності набув водевіль «Донна Люція» О. Фельцмана за комедією Брендана Томаса. Вистава пройшла у всіх ТМК України. В Харкові постановкою пригод тітки-мільйонерки займався О. Барсегян (1979). Головні ролі виконали А. Младов (полковник Чесней), М. Бутковський (Чарлі), В. Донченко і Е. Климчук (Енні), В. Тюлев (Ерік), В. Панкова (Кітті), М. Свірська, А. Хорольська та Л. Браташова (донна Люція), Н. Рощина (Елла), Є. Суховерхов (Брассет). Але

яскравий акторський склад не став запорукою успіху. Із-за побутового бачення матеріалу режисером, павільйонних декорацій і слабкої хореографії, вистава вийшла мало сценічною.

Невдалою стала і наступна прем'єра за музичною комедією «Старі будинки» О. Фельцмана, яка розповідала про життя звичайних мешканців приморського міста і не передбачала появи на сцені ні хору, ні балету. М. Бутковський, зігравши у виставі роль Андрія «визначив цей матеріал як «передтечу» мюзиклу напередодні 1980-х» [8]. Хоча у постановці переконливими вийшли образи Марії Іванівни (А. Дадаліна), Єлізавети Семенівни (Л. Романенко), Ернеста Борисовича (В. Робертов), Захара (А. Малишко) і Сені (А. Клейн) ансамблю не вийшло: з вистави «випадали» випускники консерваторії. Робота ХТМК із сучасною драматургією виявляла брак культури артистів. Це ставало через те, що «новаторська драматургія зустрічала супротив опереткової виконавської інерції» [74].

Перестрічні часи надали свободи вибору для постановки режисерам. Того часу прохідною для українського театру оперети стає музична комедія «Дорогоцінна Памела» за Джорджем Патріком (пер. Р. Бикової, сценічна редакція Г. Горіна). Вперше ідея переробки відомої п'єси у музичну виставу виникла в Одесі: за музикою М. Самойлова і з віршами Ю. Дінова, В. Валового, Ю. Альшиц запропонував цей матеріал глядачеві під назвою «Палац пречудової дами» (1985). Харківська вистава «Дорогоцінна Памела («Чи не пришити нам стареньку?»)» побачила світ у 1987 році Характерною відзнакою мюзиклу ХТМК було сполучення пластики та драматичної дії. Театрознавець В. Подорлова в своїй рецензії пише: «Пластичне вирішення спектаклю дуже відрізняється від раніше бачених мною спектаклів у ТМК. Балетмейстер Л. Камишнікова та режисер Ю. Старченко змогли досягти відточеної пластики спектаклю» [70]. Але знову основні претензії критиків були до ансамблевості: «...чудово розуміє жанрову тональність вистави, власне вона своєю грою і задає цю тональність» [70].

Трагікомічну роль старої драматично здібної героїні зіграла Е. Климчук, а її опонента В. Робертов (Сол). Ю. Швеця охарактеризував створений останнім образ, як анахронізм, який ламав жанр вистави. Ансамбль вистави підтримувала молодь: «Культура гри М. Бутковського (Бред – прим. Ю. Щукіної), експресія, іскрометність <...> О. Кацаєвої (Глорія – прим. Ю. Щукіної) зацікавлюють глядача. У спектаклі видно розвиток характерів» [70].

При постановці в ХТМК (1985) «Сорочинського ярмарку» сценограф А. Моргун запропонував режисеру Ю. Старченку умовно-ігрове рішення вистави замість побутово-етнографічного. Умовна сценографія складалася з яскравого рушника замість стандартного заднику, соняшникових аплікацій, які пересувалися по станку, та возу з Хіврею (А. Хорольська). Артисти балету грали волів у «відкритому прийомі». Про ігрову атмосферу вистави вийшла рецензія В. Подсадного: «Алле-гоп!» Ляск батоба... таємниче усміхається чорт, що прийняв вигляд цигана і приводить у дію Сорочинську карусель» [74]. Біс наче комічний, іронічний та схильний до розіграшу і з печаткою «неіснування» [66]. Режисер йому відвів роль хитрого, але не злого чорта: «Алле-гоп!» Ляск чортівського батоба – «і сцена оживає» <...>, а персонажі, які щойно були нерухомі, починають діяти» [66]. У вже наступній постановці «Сватання на Гончарівці» (1992) Ю. Старченко разом з Т. Шигимагою вигадують сценографію, яка несла декоративно-конструктивне навантаження. У пролозі, який закінчувався вуличним гулянням, парубки із двох стільців згортали хату і місце дії переносилося до інтер'єру. На заднику був написаний колоритний народний примітив, який складався із гіперболізованих гарбузів, а поміж них маленькі хатки і дерева.

Ця вистава була представлена ХТМК на Міжнародному театральному фестивалі «Березіль'93». Акторському ансамблю В. Харитонова, Г. Бабич та В. Федоренко вдалося у мелодраматично-сентиментальних інтонаціях тримати розлогий темпоритм вистави.

Виток розвитку ХТМК у 1970–1980-х проходив у пошуках актуальної тематики і сучасного соціального героя («Старі будинки») позитивним зрушенням посприяло створення нових лібрето росіянами Б. Рацером, В. Константиновим та українцями Л. Сущенком, Г. Голубенком і В. Хаїтом. Вони надали можливість режисерам ХТМК оволодіти сценічною специфікою оперети, героїчної музичної комедії, водевілю та естрадного огляду з елементами естетики «КВК» хоча в лідери серед ТМК театр вийти не зміг.

2.3. Різноманіття тематики та сценічних форм радянського і українського мюзиклів в період перебудови

Найбільш радикальної трансформації зазнали лібрето і партитури музичних вистав в останнє десятиріччя двадцятого століття. В період «перебудови і гласності» можливою стала свобода самовираження митця без дотримання канонів «легкого» жанру та цензури. В театральній сфері розпочалося десятиліття «театрального експерименту». Ідеологічний тиск був послаблений і до репертуару додалися твори репресованих в сталінські часи авторів. З'єднання з західним світом дало можливість засвоїти закордонний досвід.

В. Фіалко пише, що у цей час «мистецькі колективи значно розширили коло своїх естетичних пріоритетів» [62]. Супротивні тенденції втілення оперети визначили митці ТМК: В. Гориславець, Ю. Гріншпун, О. Драчов, Ю. Старченко, П. Ільченко, О. Коломійцев, В. Подгородинський, Б. Рябікін, С. Сміян, Б. Струтинський, В. Шулаков.

Головний режисер ХТМК Ю. Старченко і режисер-постановник В. Гориславць звертаються до постановки «Веселої вдови». Художник Т. Шигимага пропонує митцям концепцію умовної сценографії: «задрапіровані французькими шторами кабінки, що прочитувалися як образ золотих кліток для пташок, символ пастки, в яку потрапили персонажі у гонитві за мільйонами вдови» [74]. Для ансамблю виконавців їх амплуа були

переглянуті і в новому форматі вони чітко доносили головну режисерську ідею про те, що тяга до збагачення здатна зробити навіть ідейного «праведника» Негоша (В. Робертов/ В. Побережець) пиякою. Навідміну від постановок 1956 і 1966 років в яких використалися ефектні вставні номери (як приклад номер на «гойдалках»), режисери звернулися до концепції драматичного спектаклю [10]. В новій редакції вистава «Сільва» заграла новими відтінками та завдяки змістовно наповненій дії «героїв» і «простаків» надала постановці ансамблевості.

У виконанні В. Донченко (Стасі) та М. Бутковського (Боні) глядач почув нові інтонації та ритми сучасного життя. Героїня В. Донченко перестала бути пустою кокеткою, якою в попередні роки її зображували, в Сільві (В. Подорлова) відчувалися «порода» і розум. Режисери відмовилися від хрестоматійних дуетів і надали характерам героїв гостроти конкретики, що дозволило додати у виставу тон сучасності. Насамперед змінилася лексика героїв, глядач побачив інтелектуальну гру акторів. Їх неприхована іронія робила неперевершеним імпровізаційний спосіб вести діалог. Герой Г. Бабіча (Едвін), як і актори із амплуа «простак», інтелігентно з гумором вів свої сцени. Навіть сцена виклику на дуель між учорашніми друзями Едвіном і Боні не була позбавлена іронії: проходка-каре з глибини сцени до рампи викликала комедійний ефект. Не відчувалося штучної межі між амплуа – Боні та Едвін виглядали закоханими ровесниками, які все роблять заповзято граючи.

Актор М. Бутковський за звичай чарівний при виконанні куплетів, розкривався як актор «активної внутрішньої дії психологічного театру». Було розвінчано примат амплуа над психологізмом у опереті. В його схвильованій вимові до Сільви відчувалося більш звернення до себе через переосмислення життя: «Якби я тільки знав...». І після цієї оцінку «за Станіславським», він наполегливо переходив до діалогу з партнеркою, переконуючи її: «Сільва, тобі не личить ця родина. Ти створена для оплесків, для сцени...». Критики

писали, що «наповнені сенсом передчуття драми виразні очі М. Бутковського, кисті його рук «промовляли» не менше, ніж слова ролі, здавалося, віддзеркалювали емоційність кульмінації музичного фіналу» [74].

Не обійшлося без пристрастей і психологічних драм і у дуеті «Ти пригадай». Актриса В. Подорлова після з'ясування стосунків з Едвіном і з поверненням головної музичної фрази дуету, робила різкий оберт та дивилася в очі коханого. І якщо у попередніх постановках виконавиці ролі Сільви виконували цю мізансцену з кальманівським мелодраматизмом, то у В. Подорлової камертон став трагедійним: «...ледь зазначений жест Сільви – В. Подорлової (рука тягнулася до Едвіна), народжувався від самого сонячного сплетіння, без жодної подоби до опереткової пози. Суттєвою різницею у трактуванні ролі Сільви нової доби виявилася нюансовано психологічна розробка образу за умови експресивності його подачі» [74].

До того ж інша провідна героїня ХТМК (1990-х) О. Кацаєва, яка теж грала Сільву, зростила інтелігентний стиль гри в салонній опереті. Усвідомити внутрішні протиріччя своєї героїні їй допомогли раніше зіграні образи Магдаліни та Фйоренци у рок-операх. Її гра у манері тонкого нервового психологізму, нагадувала драматичні образи, які в світовому кінематографі зіграла Вівьєн Лі. Лінія розвитку ролі була цілком проінтонована О. Кацаєвою у тісному зв'язку із музичною драматургією образу Сільви. До того ж рідкісний в опереті голос мецо-сопрано, додав образу героїні фундаментальності. Та вже свою для наступної ролі Розалінди у класичній опереті «Летюча миша» О. Кацаєва обрала протилежний засіб гри. Актриса в абсурдній і комічній сцені брехні вдалася до удавання. У всій її грі відчувалося іронічне ставлення О. Кацаєвої до ситуації, в яку втратилася її героїня.

Бажаний уваги і універсальний стиль гри актором Г. Бабічем в ролевому діапазоні від екзальтованого Россільйона у «Веселій вдові» (реж. Ю. Старченко, 1986)) до трагічного Ісуса в «Ісусі Христості – суперзірці» (реж.

Ю. Старченко, 1993). Прикладом може служити кульмінаційна сцена, в якій Маріція Тассіло прилюдно звинувачує героя Г. Бабіча Тассіло, відчувається зусилля зберегти зовнішній спокій лише в одній вокальній фразі: «Дякую вам». Одна фраза відкривала кульмінацію стосунків. Режисер Ю. Старченко прагнув до психологізації жанру і нюансоване фразування героїні Маріції у виконанні В. Харитоновою (диригент Ш. Палтаджян) відповідало жанру.

Г. Бабичем було поборено стереотип статички «героя» оперети. Це сталося за рахунок професійного володіння хореографією. У «Маріції» він, як соліст-вокаліст не тільки професійно виконував музичні партії, а й із запалом танцював чардаш. Пластика була бездоганна і народжувалася в продовження аріозо «Гей, цигане!». У «Ночі у Венеції» режисера В. Гориславеця (1988) «герой» Г. Бабіча Карамелло виконував сольні партії у «Тарантеллі» та вальсі «Лагуна» на рівні з солістками балету.

Слід визнати і нетипову сценографію С. Кузовкіна і Т. Шигимаги до «Ночі у Венеції». В кожній дії трансформувалася єдина сценографічна установка, яка підкреслювалася характерними для міста на воді архітектурними мотивами мостів та їх віддзеркалень. З таким кінетичним образом вистави взаємодіяли опереткові актори.

Наведемо думку рецензента стосовно сучасної якості ансамблю у «Баядері», прем'єра якої відбулася два десятиліття тому: «Мій снобізм щез вже після першого виходу виконавця головної ролі Раджамі – Г. Бабіча. Перед моїми очима проходило талановите театральне дійство, кожний актор у якому посідав власне гідне місце. А усі разом: О. Кацаєва, В. Робертов, А. Младов та інші створювали злагоджений акторський ансамбль» [Сокульский П. «Баядера» за полпорции мороженого // Время. 1995. 14 янв. С. 4. 292]. У 2000-і до вистави увійшли нові актори, зокрема, гостротою, музичністю і школою психологічного театру було позначено трактовку Марієтти ученицею Леоніда Тарабарінова Наталією Антоненко.

Але актори старшого покоління продовжували грати наслідуваною манерою «удавання» та прагнули до естрадно-циркових реприз, як їх кумири 1950-х Г. Богданова-Чеснокова та Г. Ярон. Це йшло в розріз із тенденцією режисерської психологізації оперети та руйнувало ансамбль.

До того ж періоду від «перебудови» до 2000-х характерні нові лібрето написані під конкретну виставу. Виключенням для театру оперети була побудована принципово не на базовій для ХТМК оперети романтичній тематиці – «Мікадо» англійців Вільяма Гільберта та Артура Саллівана. Сценічної історії серед ТМК вона не мала. Хоча свого часу до неї звертався Л. Курбас у «Березолі». Нове лібрето розповідало про «дно» суспільства, яке побудоване на вірі у немислимі закони уряду. А. Орелович пише: «Під маскою комедії-казки приховується гостра сатира на соціальні інститути Великої Британії другої половини XIX ст. Її зміст навряд чи залишиться незрозумілим сучасній радянській публіці <...>. Ієрархічний державний устрій, де все визначається волею однієї людини, «вольовий» метод законодавства, заплутані та суперечливі закони, з одного боку, та прагнення обивателя до них пристосуватися – з другого. Кар'єризм, хабарництво посадових осіб (...) і т. ін.» [35].

Після розпаду СРСР колективи ТМК були сконцентровані на власному естетичному середовищі та головною тенденцією в режисурі оперети стала апологетика великого «оперного стилю». Керівництво ХТМК було зорієнтовано на класний репертуар. Для постановки у 1999 році «Принцеси цирку» І. Кальмана було запрошено постановником вистави режисера Харківського академічного драматичного театру ім. Т. Шевченка М. Яремківа. Разом із сценографом Т. Шигимагою була розроблена концепція, яка сприяла до організації простору дії на сцені, і на лоджіях біля порталів. З однією з лоджій до низу вели сходи по яких після свого номеру спускався Мистер Ікс (Г. Бабич, В. Марков, Д. Худо). Через глядацьку залу виходили барон де Шатонеф (О. Бідило, В. Федоренко) з секретарем (А. Будній, О.

Логвиненко). На трапеції під куполом грали Мабель (Н. Антоненко, О. Харчук, С. Саніна). Але зробивши акцент на відтворенні атмосфери підступних інтриг Барона із «вищого світу» та закулісному життю цирку, була втрачена лінія самотності Містера Ікс і тема кохання Люсьєна і Теодори (В. Харитонova, О. Гусєва, Л. Кайкова, М. Тюрешова). У рецензії Л. Астрової було зазначено: «...замість арени цирку, що осяяна вогнями, ми бачимо лише якісь пересування у напівтемряві. Лише окремі прожектори світять просто в обличчя акторам, змушуючи їх зіщулюватися і перетворюючи їх обличчя на бліді маски» [5]. Сцена була перевантажена трапеціями, сходами та інтермедійною завісою. Балетмейстер Л. Камишнікова продублювала класичні номери солістів балету. Драматичний режисер так і не зміг побороти напрацьованого трьома поколіннями амплуа.

У 1990 роки серед режисерів ТМК закономірної була тенденція (розповсюджена у загальноєвропейському просторі) прочитання оперети як шоу. В той час Австрії просто неба ідуть вистави традиційного Seefestspiele Mörbisch до яких залучені і масштабна машинерія, і масштабна піротехніка, і інноваційне вуличне освітлення шоу. Сценограф Клаус Віллер в постановці «Веселої вдови» 2005 року зробив трансформаційні декорації: частини єдиної перетворювалися то в фрагмент інтер'єру, то в вулицю, то на природний ландшафт (острів на воді в саяві нічних вогнів). В постановочній хореографії Джорджіо Мадіа зберігалися традиції етно-фолк прочитання номеру героїні «Вілья». Вона була одягнена у національний костюм. У Пітербурзі у 2006 році у будапештській постановці «Веселої вдови» здійсненій режисером М. Сінетарем, художником М. Фехером і художником зі світла І. Фоцманном було знайдено образ, який занурював в атмосферу східноєвропейської обрядовості, залишаючись в межах канону радянської естетики. Угорцю А. Берешу у виставі на малій сцені оперети «Баронеса Лілі» вдалося показати рідкісний на пострадянській сцені чуттєвий ансамбль акторів. Соліст О. Байрон пригадує: «Повертатися до естетики 50-х років <...> напряду, скоріше

за все, невірно. <...> Зараз часто грішать натуралізмом на сцені, прагнучі показати природні людські прояви характерів [25]. Режисери театрів Німеччині, Франції, Австрії все частіше проявляли тяжіння до постмодерністського погляду на театр оперети, відтворювали тенденцію «театру в театрі».

Відчувається безумовний вплив мюзиклу на оперету, бо мюзикл є «королем підмостків» [64].

В Україні на початку 2000-х в ХТМК для постановок обрали малу опереткову форму. Режисер О. Коломійцев у 2003 році ставить «Маленькі шедеври великого майстра» за мотивами одноактних оперет Ж. Оффенбаха «Ключ на бруківці» та «Лізетта і Філідор». Вистава була зроблена для молоді і як жанрова значилася «оперні комікси». В ній О. Коломійцев був водночас постановником, виконавцем головної ролі, автором сценографії, костюмів та постановком хореографії. Це дозволило дотриматися єдності задуму і стилю вистави. Надихнули на цю постановку його сучасні західні тенденції в яких концепція мінімалізму домінувала над видовищністю, притаманній музичному театру, і була повернута в бік абстрактної сценографії (графічний простор): чорно-біле рішення одягу сцени і костюмів, розцвічували ультрафіолетові промені, які розповідали про сни або закоханість. В постановці був задіяний лише один актор за освітою (О. Андренко), інші виконавці були вокалістами (І. Васильєва, Ю. Костяниця, І. Потолова). О. Коломійцю вдалося досягнути повноти сценічного ансамблю та на кожную дію акторів покласти музичну драматургію. У виставі виразно простежувався гротесково-ексцентричний стиль з елементами буфонади і було розширено традиційний ігровий простір через симультанного розвитку дії на сцені. В кожний акт починався з етюдів, який виконував роль анонса подальшої дії. До того ж режисером були використані елементи пародії на оперу, прийоми з кінематографу і театру анімації. Вистава вийшла легкою, іронічною та сучасною.

Висновки до розділу 2

1. Доведено, що 15 липня 1929 року за рішенням президії Харківського окружного виконавчого комітету рад робітничих, селянських та червоноармійських депутатів XII скликання, в Харкові створено першу Державну Українську Музичну комедію (ДУМК). Головним завданням для творців постало відродження традицій національної оперети. На той час це був один з найпопулярніших жанрів у театрі корифеїв. В пресі було зазначено, що театр стане новою театральною організацією для країни, в основу якої ввійдуть всі революційно-культурні здобутки театального мистецтва і нова українська музична комедія втратить свій розважальний характер оперетки. Для цього потрібно було знайти новий революційний репертуар, створити нові шляхи роботи, не забуваючи про стару театральну культуру.

2. Виявлено, що до створення ДУМК були задіяні головні креативні сили української республіки – вихованці театру Леся Курбаса «Березіль». Набирала обертів перспективна театральна справа, керована самим Л. Курбасом. Актори і режисери «Березоля» поповнили творчий склад нової трупи. Головним режисером і художнім керівником ДУМК було призначено Б. Балабана. До того ж режисером став Я. Бортник, композитором та диригентом – О. Рябов, лібретистом – письменник О. Вишня, головним диригентом – Б. Крижанівський. Творче ядро акторського цеху складали актори І. Булашенко, Л. Івашутич, М. Іванов, Г. Лойко, П. Пасько, Д. Пономаренко, М. Малігрант, Л. Романенко. Лави сценографів поповнили Д. Власюк, М. Панадіаді, Є Товбін, С. Йоффе, О. Щеглов, Б. Чернишов. Цей період становлення ДУМК творці проводять самотутні експерименти із формою та змістом оперети та комічної опери.

3. За документальними свідченнями підтверджено, що театральним домом музичної комедії стала сцена колишнього театру «Муссурі», збудованого в 1911 році на перехресті вулиць Благовіщенської та

Дмитрівської архітектором Б. М. Корієнком, як приміщення для цирку на 5750 місць. Будівля стає найкрасивішим циркум Європи.

4. Проаналізувавши перше п'ятиріччя існування театру виявлено, що акторська майстерність не була обмежена в використанні акторських прийомів. Режисери використовували навички акторів, здобуті в «Березолі»: акробатику та циркову ексцентрику, вміння творити характерні образи та сатиричні типажі-маски. Пізніше після розгрому авангардного мистецтва, ця акторська плеяда ще кілька десятиліть вважалася елітою професійної культури, яка відкрила нову акторську техніку та універсальність рольового діапазону. Репертуарна політика молодого творчого колективу поважно ставилася до класичної опереткової спадщини.

5. Доведено, що творців ДУМК не покидає мрія про створення масштабної національної оперети з розгорнутими аріями, хорами, ансамблями та дуетами, яка закінчується великим музичним фіналом кожної дії. Головним завданням оперети є об'єднати традиції світового та українського класичного опереткового мистецтва. Але орієнтація на традиції української національної оперети та водевілю, це залишається лише гучною декларацією і пошук нових шляхів не дає потрібних результатів. Втілення поданих ідей мають місто лише у вечорі українського танцю, який був організований В. Верховинцем та показаний всього один раз.

6. Доведено, що початковий період становлення ДУМК можна сміливо назвати періодом експериментів та пошуків, часом занадто суперечливих. Але не слід відкидати, що саме вони дозволили створити в українському радянському музичному театрі оригінальний національний репертуар та виявити новітні традиції у виконавстві, режисурі та театральном-декораційному мистецтві. Характерною відзнакою цього періоду стала гостра боротьба різноманітних театральних течій з суперечками, помилками, творчими зльотами та провалами. Це період перших самостійних кроків усіх без виключення жанрів українського радянського музичного театру.

7.Документально підтверджено, що після позбавлення Л. Курбаса почесного звання народного артиста республіки. Учні Курбаса було знято з керівних постів у театрах, у трупі розпочалася запекла боротьба з «формалізмом», який «згубно діяв на здорове українське радянське сценічне мистецтво». Українізація театрального репертуару у країні закінчилася – почалася русифікація. Репертуарна політика ХТМК орієнтувався на твори радянських авторів.

8.Доведено: ХТМК у післявоєнні роки був носієм життєстверджуючого пафосу. Режисери навмисно загострювали мелодраматичний конфлікт. Хоча класична оперета і мала велику популярність серед публіки, все рівно вважалася буржуазним жанром і була відсунута в цей період на другорядні позиції. Про це свідчить статистика: сучасні музичні комедії ставилися в двічі більше. Серед дев'яноста прем'єр класичної оперети воєнного п'ятиріччя найчастіше зустрічаються назви: «Мадемуазель Нітуш» Флорімона Ерве, «Летюча миша», «Циганський барон» Й. Штрауса, «Маріца», «Сільва», «Баядера», «Принцеса цирку» І. Кальмана, «Весела вдова» і «Циганська любов» Ф. Легара.

9. Проаналізовано вистави початку 50-х років, доведено, що у ХТМК у виставах українських музичних комедій цього періоду спостерігалось перебільшення гумозного гриму характерних персонажів в етнографічно-побутових костюмах та велика кількість розгорнутих хорових та хореографічних сцен. В цей період сюжетно модернізуються твори у жанрі водевілю, поширюється так звана «теорія безконфліктності». До того ж: якщо того часу у драмі режисери велику роль надають концептуальному ансамблю, режисери музичного театру не можуть відмовитися від застарілих канонів опереткових амплуа. Хоча і додають прикмети естетики «соціалістичного реалізму» в вистави.

10.Доведено, що у наступний виток розвитку ХТМК, який припадає на десятиліття 1970–1980-х, з'явилися нові тенденції: змінюється формат вистав

та естетика акторської гри (динамізувався рух малих сцен, йде наближенні героя до глядача, посилюється їхній діалог). Сценічні пошуки в галузі радянської музичної комедії не сприяли появі етапних вистав. Постановки дуже швидко перетворювались у «репертуарний анахронізм» і свідчили про тимчасовість лібрето жанру музичної комедії. Простежується загальна тенденція занепаду творчого початку в акторах ХТМК. Виток розвитку ХТМК проходив у пошуках актуальної тематики і сучасного соціального героя («Старі будинки») позитивним зрушенням посприяло створення нових лібрето росіянами Б. Рацером, В. Константиновим та українцями Л. Сущенком, Г. Голубенком і В. Хаїтом. Вони надали можливість режисерам ХТМК оволодіти сценічною специфікою оперети, героїчної музичної комедії, водевілю та естрадного огляду з елементами естетики «КВК» хоча в лідери серед ТМК театр вийти не зміг.

11. Аналіз лібрето і партитури показав, що саме вони зазнали найбільш радикальної трансформації в останнє десятиріччя двадцятого століття. В період «перебудови і гласності» можливою стала свобода самовираження митця без дотримання канонів «легкого» жанру та цензури. В театральній сфері розпочалося десятиліття «театрального експерименту». Ідеологічний тиск був послаблений і до репертуару додалися твори репресованих в сталінські часи авторів. З'єднання з західним світом дало можливість засвоїти закордонний досвід. Але актори старшого покоління продовжували грати наслідуваною манерою «удавання» та прагнули до естрадно-циркових реприз, як їх кумири 1950-х.

12. Доведено, що після розпаду СРСР колективи ТМК були сконцентровані на власному естетичному середовищі та головною тенденцією в режисурі оперети стала апологетика великого «оперного стилю». Керівництво ХТМК було зорієнтовано на класний репертуар. Серед режисерів ТМК закономірної була тенденція (розповсюджена у загальноєвропейському просторі) прочитання оперети як шоу.

РОЗДІЛ 3. СУЧАСНІ ЕКСПЕРИМЕНТИ ХАРКІВСЬКОГО ТЕАТРУ МУЗИЧНОЇ КОМЕДІЇ

3.1 Інтелектуальний театр Ю. Старченка

Слід зазначити, що з 1986 по 1995 роки на відміну від інших театрів ХТМК, на чолі з головним режисером Ю. Старченком, бере курс на жанр рок-опери. На той час Ю. Старченко, находячись під впливом постановки М. Захарова в «Ленкомі» вистави «Юнона і Авось», випускає однойменну виставу (третю в СРСР). В. Айзенштадт зазначив, що вистава була «на певній залежності сценографії та мізансцен версії рок-опери в ХТМК від спектаклю прототипу» [1]. В. Зв'яздович писав про виставу М. Захарова: «... була насичена різноманітними видовищними символами та алегоріями. Прохід монахів на початку – провозвісництво долі Кончіти, – як писав той самий автор (у Харкові його було виправдано – відспівували дружину Резанова), –

наприкінці вистави серед ченців помиратиме Рєзанов» (В. Зв'яздочкін «Пластика в драме») [16].

Запозиченим було з московської постановки у пролозі й соло «Єретика» та образ Марії з немовлям на руках, вирішений пластично-акустичними засобами. Московська сценографія О. Шейнцина була доповнена С. Кузовкіним: пандуси для дії мали драпіровки-вітрила із срібряними паралелями та меридіанами. З їх допомогою легко трансформувався сценічний простір та змінювалося місце дії. У фіналі вистави вони уособлювали символ життя, яке висковзувало з рук Рєзанова. Відмінним був і фінал першої дії. Він принципово відрізнявся від ленкомівського прочитання і фінал першої дії. Він розповідав не про конфлікт в трикутнику Рєзанов, Кончита та Федеріко, а показував «протистояння нерівних сил – навали завойовників на чолі з Рєзановим і незіпсованої природи в особах Кончітти та Федеріко» [14]. Зі слів Ю. Старченко він «не лише відчув у шлягерному матеріалі «сучасної опери» з дисидентським присмаком реальну можливість повернути втраченого протягом десятиріч глядача, але й оцінив духовний потенціал «сучасної опери» – якість вистави, котру режисер світоглядно завжди ставив понад усе» [55]. В українській версії за основу брали оригінальну версію О. Рибнікова, тому в виставі ХТМК звучання було більш симфонічне, ніж рокове звучання. Ш. Палтаджян розповідав, що «до театру навіть зателефонував О. Рибников, аби уточнити, чи правда, що «Юнону і Авось» тут співають без фонограми, і був вражений, адже складність партій та оркестрового матеріалу у цілісному варіанті виявилася недосяжною для інших колективів [67].

Ще однією особливістю вистави було прочитання музичного матеріалу для автентичного православного хору (Л. Іголкіна). Їх звучання було потужне та драматичне. У перші роки існування вистави хор був головною діючою особою. Слід виділити, що «особливе тембрально-змістовне навантаження» ніс у хорі архієрейський голос бас-профундо А. Младова (виконавця ролі

Отця Ювеналія). Автор «сучасної опери» О. Рибников розповів: «...у первинному варіанті замислив і записав твір переважно у симфонічному аранжуванні з додаванням електроніки. Надзвичайно важливу роль було відведено змістовному звучанню автентичного православного хору» [45]. Виявляється, що постановка рок-опери Ю. Старченком в ХТМК, була ближчою до концепції композитора.

За часи керівництва із Ю. Старченком трупі ХТМК вдалося опанувати важливими категоріями сучасного театру (час і простір). Музична партитура в багатомірному ігровому просторі звучала самодостатньо. Через символіку постановники змогли розкрити «конфлікт» інтонаційних сфер симфонічного оркестру та електроніки. Використані для позначення часу тембри різних музичних інструментів і навіть голосів, сприяли створенню атмосферних сцен і вистави в цілому. Прикладом може служити сцена, коли Резанов просить у канцлера Румянцева (А. Клейн, В. Федоренко, О. Бідило) можливості відплисти з експедицією до берегів Америки. Романтичному і схвильованому голосу графа Резанова протистояв жахливо спотворений та інтонаційно манерний голос канцлера. Критики відзначали, що «музична драматургія налаштовувала, готувала спостережливого слухача, у виставі їй було надано відчутні прогностуючі повноваження» [74]. Музичні критики зазначали: «Скрипкове соло, яке неодноразово символізувало застиглість дії, її позачасовий та позапросторовий вимір. Це звучання влучно характеризувало настрій непевних передчуттів героїв вистави: «Тоска такая.../Будто что-то случилось или случится.../Ниже горла высасывает ключицы» (Резанов). Було досягнуто значущості та змістовності звучання кожної паузи партитури, узгоджено з ними інтонації акторів» [74]. В сцені рощання Кончити Кончітти з Резановим над головою дівчини висковзували вітрила, що символізувало поетичний символ надії на щастя нової зустрічі.

Музика виводила глядача з історичної дії у сьогодення. Так у сцені смерті Резанова контраст атмосфері додають безтурботні швидкі фортепіанні

«розсипи». Вони звучать, як прелюдія до оптимістичного фіналу «Алілуя!» з переодягненими у цивільне акторами, які виходили подякувати глядачеві за поділений з ними час єдності.

Місцем дії у «Юнона і Авось» став не конкретний, а символічний вимір фантазій та передчуттів. Простір романтичної трагедії магнетизує увагу своєю космічною темрявою. Повне світло спалахувало лише в масових сценах, повсякчас камерні епізоди делікатно супроводжував промінь прожектора. Вся авансцена була символічним комунікативним простором двох світів: світу Головного автора і світу його персонажа (графа Резанова). Саме на авансцені відбулася зустріч Головного автора і його романтичного двійника. Він ніби простягав йому руку допомоги. У глядача складалося враження, що відбувається ця зустріч на межі двох різних вимірів. Цей дуже характерний прийом для театру України того часу. Так в постановці «Енеїда» (1986) Київського театру ім. І. Франка, Б. Ступка грав Котляревського і так само підтримував свого Енея (А. Хостікоєва).

Комунікативним був і вихід персонажів до рампи із сповідальними монологами, які вони промовляли напівпошепки, у супроводі дзвіночків в оркестрі. На авансцені адресувала глядачу свою молитву Кончітта із свічкою в руках, звертався до глядача головний автор, проголошуючи своє кредо Резанову і помирав головний герой. У фіналі на фоні уривків діалогу Кончити і Резанова на «нічному небі» зустрічалися два промені.

Освітлення було дуже важливим для позначення зміни часу й місця дії у виставі. У пролозі Головний автор у пролозі виходив на авансцену і запалював свічку, розглядаючи глядачів. Увага переносилася зі сцени до зали і налагоджувався контакт між глядачами і акторами. Цей прийом використовується на рок-концертах. Режисер з першої ноти, з першої дії задав виставі зворушливе людяне звучання та налаштував глядача на сприйняття камерної вистави. Глядач ставав свідком історії про кохання, відданість та людину. Як казав сам Ю. Старченко: «Це різнило виставу з

публіцистичним прочитанням рок-опери М. Захаровим як вистави про місце Росії та її громадянина в просторі світової історії» [55]. На відміну від публіцистичної естрадної постановки «Ленкому», вистава Ю. Старченка вийшла, як історія про кохання. Але виставу ХТМК відрізняла більша статичність і концертність мізансцен.

Нетрадиційне драматичне навантаження отримав і балет (О. Якубов). Сцену офіцерів під мотив «Под девизом «Авось»» було зроблено, як танок виснажених моряків-каторжників, які за надання волі пливли до берегів Нового Світу в ім'я Російської Імперії і стали «розхідним матеріалом».

Головну роль графа Резанова у 1986 Ю. Старченко довірив акторам з різним амплуа – М. Бутковському («простак») і В. Побережцю («характерний герой»). Кожен з них по-своєму трактував свій образ. Резанов характерного В. Побережця був мужнім і пристрасно-авантюрним. Резанов М. Бутковського був молодшим, більш ліричним і інтелектуальним героєм. М. Бутковський в дуеті з В. Донченко («субретка») у першій постановці рок-опери свідомо відійшли від опереткових принципів виразності. Їх дует став сучасним романтичним акторським ансамблем у виставі. Кончітта у виконанні В. Донченко була тендітна та зворушлива, і лишалася єдиною виконавицею головної ролі. У 1987 році акторка стала лауреатом СТД у регіональному огляді молодих акторів.

Роль нареченого Кончітти Федеріко була розроблена в ексцентрично пластичній партитурі з елементами акробатики, але не мала складної вокальної партії. На протязі двох десятиліть її виконував драматичний актор О. Логвиненко. Він навіть в безсловесній етюдній дії передавав всю глибину страждання свого героя.

Сольні партії Богоматері, на відміну від романсових партій графа Резанова, були наповнені оперним вокалом О. Журавльової та Л. Волобуєвої. В наступні роки традицію продовжили С. Саніна, А. Поважна, Л. Кайкова,

М. Остонен, І. Потолова, А. Непомняща. Балетну ілюстрацію образу на прем'єрі виконала Т. Редіна (пізніше І. Клепікова, І. Литвинова, Л. Федорова, О. Морозова, Т. Косарева, Ю. Помазан).

Складною за вокалом в була і партія Головного Автора (Г. Бабич, Ю. Костяниця). Режисер Ю. Старченко концептуально переосмислив деяких героїв рок-опери. Під нову концепцію потрапив і Головний Автор. У ленкомівській виставі М. Захаров зробив його циніком та уособленням фатуму. Персонаж був функціонально подібний на Смерть (М. Караченцов) з іншої постановки «Зірка і Смерть Хоакіна Мур'єти» (1974). У версії Ю. Старченка Головний Автор був своєрідним голосом історії, а не стороннім та безпристрасним спостерігачем. Він повсякчас співчував героям, набуваючи якості двійника Резанова. Якщо простежити вокальну складову персонажу, видно, що Автор часто підхоплював та розвивав основну фразу Резанова. «Вечірній Харків» писав: «Образ Головного автора несе велике змістовне та психологічне навантаження. Залишаючись наче у тіні, не втручаючись у те, що відбувається на сцені, він ненав'язливо спрямовує хід наших думок у потрібне річище, наводить історичні довідки, що надає сюжетові велику достовірність. Висока майстерність, гарні вокальні дані при зовнішній ощадливості міміки та жестів роблять цю роль, на мій погляд, творчою удачею артиста» [27]. Головний Автор був одягнений в модний шкіряний костюм із галстуком-шнурком М. Вроніна. Це відрізняло його від решти персонажів, які грали в костюмах російських та іспанських військових, православного духовенства.

На початку 1990-х років центральні жіночі ролі вистави виконували вокалістка С. Кукоба (Голос Богоматері) та актриса Н. Антоненко (Кончітта). Образ Кончітти виявився для драматичної акторки унікальним, бо вона свідомо наповнювала його змістом. Наприкінці 1990-х роль Кончітти грала М. Тюрешова. Вона була єдиною з п'яťох виконавиць акторкою-брюнеткою, подібна на зовнішність доньки іспанського губернатора Сан-Франціско.

«Юнона і Авось» Ю. Старченка за радянських часів користувалася шаленим попитом у харківських глядачів і на гастролях, тому в 2000-і роки приймається рішення відновити виставу вже без Г. Бабича. Його послідовником стає соліст ХТОБ І. Корнатовський, бо тенора з повним діапазоном в трупі ХТМК не було. Згодом у 2004 році після кординального поновлення вистави, диригент Ю. Яковенко довіряє цю партію соліста театру Ю. Костяниці. Роль Кончітти дістається вокалістці Н. Ларкіній, чия зовнішність та пластичність, а до того ж й акторське вміння «освіжили» виставу. Замість О. Логвіненка в ролі Федеріко грав молодий драматичний актор О. Андренко на пару з С. Сеніком, якому допоміг досвід соліста балету.

Втім вистава зазнала великих змін і первісний задум режисера, хормейстера і балетмейстера після кожного нового вводу виконавців, полишав виставу.

Цілісності вистави були завдані незворотні втрати. Прикладом може бути викреслення з акторського ансамблю «морських офіцерів» артистів балету та хору.

У 2008 році була здійснена третя редакція «Юнони і Авось» з диригентом Ю. Шаршонь. Сценографію повністю обновили Шигимага.

З 2000 до 2010-х років оновився і склад балету. Вводи у партії здійснювала І. Клепікова. Хором та акторським складом займалася хормейстер-постановник І. Кузнецова. Слід відзначити гармонійний дует (Резанова і Кончітти) співочих акторів, вихованців кафедри майстерності актора ХНУМ ім. І. Котляревського, актора «Театру 19» О. Дідика та С. Тимченко.

Слід зазначити, що у 1989 році ХТМК єдиний в Україні працює з матеріалом рок-опери О. Журбіна за новелою Т. Манна «Флоренца». Концепція вистави Ю. Старченка «Монарх, повія і чернець» полягала в тому,

що поєднати сюжет занепаду доби гуманізму, який розпочався у XV столітті у Флоренції та події вітчизняних діб «перебудови». Ю. Старченко розповів про свій задум у одному із своїх інтерв'ю: «Для мене актуальність матеріалу полягала в тому, що можна було наочно співставити конфлікт Відродження та Середньовіччя із конфліктом часів «сталінізму» та «відлиги» або опозицією брежнєвського та горбачовського часів. Адже навіть в наш час, попри те що мистецтво може розвиватися вільно, забобонів, що зупиняють прогрес, вистачає» [55]. Ю. Старченко створив «агента від глядача», як Гіда XX століття, який у П. Грушка був прописаний, як колективний образ відвідувачів музею. Актор О. Логвиненко та вокаліст О. Гавінський, які грали Гіда, коментували події. За сценічною формою чий образ був подібний Головному Авторіві з вистави «Юнона і Авось». Разом з балетмейстером В. Поповим була зроблена спроба пластичного осягнення таких категорій «Як Кохання і Смерть» [55]. Цю пластичну лінію у виставі виконували балетні в сцені «Сім смертних гріхів». Костюми Г. Крюкової були розроблені з розкішних тканин. Тільки для образу Фьйоренци і для балету, були пошиті полегшені і дуже «одверті» костюми в дусі «сексуальної революції» кінця доби СРСР.

Працюючи над виставою режисер зробив спробу розширити ансамбль акторів-однодумців. Вперше він довіряє роль Лоренцо Медичі із драматичним зерном вокалісту, артисту на амплуа «коміка» А. Клейну. Образ його старшого сина віддає вокалісту В. Федоренку. До того ж Г. Бабич, виконуючи складні вокальні партії, без штампів опереткового «героя» створив змістовну роль молодшого сина Медичі кардинала Джованні. Блазня Пульчі зіграв М. Бутковський. Але через брак матеріальних можливостей, виникали технічні проблеми з постановкою. Т. Шигимага коментував ці події так: «В «Монарху...» посередині сцени було поставлено квадрат з оргскла, з-під якого променіли різнокольорові прожектори. Простір мобільно добудовували куби. Такий прийом створював образ ефектного, сучасного

спектаклю, орієнтованого на молодь» [71]. Але головний художник театру С. Кузовкін не виконав архітектурного завдання сценографії, яке пропонував Ю. Старченко. О. Драчов згадує: «...у фіналі вистави безбожний Савонарола, який темною пристрастю закохався у Фйоренцу, падав з високої вежі. Політ цей мав справляти моторошне враження, та в силу обмежених технічних можливостей сцени БК «Харчовик» (де театр працював на той час вже два роки) полишав враження жалюгідне та кумедне [13]. Для вистави були задіяні дротові мікрофони, яким акторам приходилося обмінюватися під час дії. Це ускладнювало сприйняття непростой поезії вокального тексту П. Грушка.

Основною проблемою експериментів Ю. Старченка у справі інтелектуалізації театру «легкого жанру» став «повний інформаційний вакуум навкруги його режисури і досягнень кращих акторів харківської трупи для центрів, в яких не перше десятиріччя точилася велика дискусія щодо шляхів розвитку жанру» [74]. Вистава так і не знайшла свого адресата. М. Бутковський «визнав, що старшому поколінню глядачів, які звикли до оперети, її пафос видався чужинним, а молодому глядачу забракло експерименту [8].

На цьому етапі в ХТМК постало питання про вимоги до артистів у часи суспільно-естетичної «перебудови». Режисерові знадобився акторський ансамбль, який крім синтетичності та відповідності даному типу ролі зміг передавати осмисленість сценічної поведінки. Актори того часу вміло користувалися методами Б. Брехта і М. Чехова і оволоділи засобами публіцистичного спілкування із глядачем. Від акторів (колись салонного жанру) режисер вимагав інтелектуальної розкутості та мобільності.

В 1993 році Ю. Сарченко ще раз звертається до постановки рок-опери – «Ісус Христос – суперзірка» за Е. Ллойд Веббером і Я. Кеслером. Вистава йде у театрі ім. Моссовета (режисер П. Хомський). Ю. Старченко відмовляється від натуралістичної декорації К. Черепанова. Сценографія була

представлена вантажним шовковим парашутом на підвісках. Парашут то опускався та накривав повністю планшет сцени, то здіймався над сценою. Трансформування декорації дозволили перетворювати місці дії на шатро, шестикутну зірку, море і піски, інтер'єри палаців або храму. В сценографії простежувалася символічність задуму режисера. Вже в пролозі відчувається високий тонус драматичної дії, яка утворювалася з музичних імпульсів: «бурхливий шовк води народжує людство, покриває його Ноевим потопом, аж поки в осяянні не приходить Спаситель» [24]. Ю. Старченко робить сцену не дуже аскетично: залишає акторам мікрофони і натяки «на євангельський реквізит – символічну таємну вечерю та храмові менори. На відміну від свого московського колеги уникнув спокуси підкреслено осучаснювати дію <...>. Усі, як і належить стародавнім юдеям, зодягнені у хітони та туніки, <...> а мізансцени здебільшого нагадують соборні фрески» [63]. У виставі поступово розкручувався багатовимірний біблійський конфлікт між Ісусом та Юдою, Магдаліною та Юдою, Магдаліною та Пілатом, месією та апостолами, Богом і натовпу. Пластикову постановку мізансцен здійснював В. Логвиненко.

Суттєва різниця між оперетою і рок-оперою Е. Ллойд-Веббера полягала в тому, що лейтмотиви героїв «мігрували», а не закріплювалися за кожним. Прикладом може служити тема арії Ісуса у Гетсиманському саду, яка отримує своє продовження в останній арії Магдаліни перед Пілатом. Вона звучить ніби крик про допомогу. До того ж тема арії Юди переходить до фінального аріозо Пілата. В цьому криється натяк на низьку зрад, які привели Христа на Голгофу. Таке режисерське бачення ставило високі вимоги до акторського ансамблю.

Слід звернути увагу і на оригінальну хореографію та пластику В. Логвиненка, що була невід'ємною складовою всіх компонентів вистави. Прикладом може служити сцена побиття Ісуса. Вона була вирішена образно за допомогою збільшених тіней, які з'являлися на екрані. Пластика була

уповільнена і показувала на відмінність епічного вирішення епізоду. Режисер зробив кінематографічний монтаж темпів, який відкидає у виміри всесвітньої історії. Глядач відчуває, як калатаються серця учнів Ісуса і, що триває в душі Пілата, який вагається. І це все стає тут і зараз.

До Ю. Старченка сцени побиття вирішувалися інакше. У виставі Театру «Рокопера» на концепцію помітний вплив позначила естетика рок-концертів де «у клубах диму, підфарбованого червоним фільтром, експресивно здригалася постать розіп'ятого Ісуса. Голос, що їх лічив, звучав немов метроном. Зростаюча швидкість ударів хлиста закручувала темпоритм, завдяки чому цей значущий епізод вистави апелював до рефлексів, інстинктів глядача» [74].

Відміна від московської вистави помічалася і у поданні музичного матеріалу Ш. Палтаджяном. Це було не рокове, а симфонічне звучання. Характерний для ХТМК вокально-драматичний синтез підкреслив пріоритет академічного вокалу: в кожній музичній фразі відчувався драматизм, який був у пріоритеті над вокальною манерою рок-опери. Ю. Старченко свідчив: «... замислив постановку з розрахунку на Григорія Бабича, з огляду на його унікальний голос, фантастичну акторську майстерність» [55]. Гра Г. Бабича вражала своєю глибиною і драматичністю проживання образу Ісуса. Ю. Старченко підкреслював: «В Бабича було рідкісне, дивовижне поєднання, притаманне небагатьом вокалістам: вражаючий професійний артистизм у сполученні з чудовим вокалом. Ідеальний артист-вокаліст. Роль Ісуса складна, адже вимагала від артиста сполучити людську іпостась євангельського Сина Божого і власне ставлення до цієї найбільшої в історії постаті. Лише в Бабича це вийшло. Адже в той період часу я навіть фізично бачив ауру над Ісусом – Г. Бабичем» [55]. Важливим підкріпленням образу був розроблений грим. М. Бутковський підкреслив худорляве витягнуте обличчя загостреною борідкою і високим чолом свого героя і був схожий на Ісуса з картин Ель Греко.

Цю роль не дуже вдало виконував ще один артист, запрошений із ХАРДТ ім. Пушкіна – Р. Тризна. Його гра і виконання партій були наближені до рокових партій і надихали фанатів цієї течії. Але критики сходилися на думці, що артист цілісного образу не створив.

Роль Магдаліни на прем'єрі виконала О. Кацаєва. Манера її виконання була ближча до вокального стилю рок-опери [63]. Її гра відрізнялася драматичністю і глибоким вокалом. Вона зуміла розкрити внутрішній конфлікт Марії і зблизити героїню з Ісусом (Г. Бабичем) та Юдою (М. Бутковським). Другою виконавицею ролі Магдаліни була О. Слепцова.

Робота над виставою «Ісус Христос – суперзірка» була складною не тільки в опануванні жанрових особливостей рок-опери. В період роботи над постановкою відбулося зіткнення з моральною специфікою матеріалу. І в першу чергу мова іде про конфлікт опери, дія якої розгортається в останні дні життя Ісуса крізь призму світогляду Юди. Ю. Старченку вдалося залучити до театру інтелектуального глядача, який симпатизував сміливості режисера і всієї постановочної групи до обрання такої глобальної теми. Робота над кожним образом стикалася з внутрішнім напруженням. Цікаво, що в роботі над образом Юди з В. Побережцем, режисер і актор свідомо уникали інтелектуалізації героя. За порадою православного священника, актор на сцені обмежився констатацією Зла образу Юди, розкриваючи мотиви вчинку свого героя. Акт у образі був зроблений не на акторську, а на вокальну складову. Голосові дані В. Побережця надавали широкі можливості в цій площині.

Інший виконавець цієї ролі М. Бутковський до розробки образу підійшов з іншого боку і в ансамблі з Ісусом М. Бабича було утворено міцний духовний зв'язок розумного Юди і мудрого Ісуса. Це було спорідненням поміж тим кого зрадили і тим хто зрадив. Виконавець ролі Юди, М. Бутковський прагнув до того, що його герой є єдиним, хто розуміє Ісуса. Прикладом може бути сцена, в якій Юда сперечається з учнем Ісуса Симоном

(І. Максименко). В процесі діалогу, Юда розуміє, який він обмежений. Рецензент пише: «Розумний Юда заперечував принесення Ісусом себе у жертву, провокував Ісуса стоїка на неприйнятну для сина Божого людську одвертість. Саме це прирікало Юду на не меншу самотність, ніж в Ісуса. Мізансцени підкреслювали дистанцію між вчителем і апостолом. Наявність дистанції, з одного боку, спрацьовувала на сприйняття самотності Ісуса як його жеребу, а з другого – робила театральні очевидними безрезультатні спроби Юди докричатися до Ісуса» [74]. У цей час Юда М. Бутковського фізично долав відстань, надаючи важливість своїм аргументам. В цей час Ісус Г. Баби́ча був статичним і тільки протиставляв Юді прямий погляд.

Пізніше у 2000 році такий же підхід до образу Юди можна спостерігати у фільмі Гейл Едвардс. У образі Іскаріота (Глен Картер) відчувається потужний емоційно-розумовий процес – «від болю буквальних ревностів до болю усвідомлення зради та втрати» [74]. Про нього писали: «Він безумовний інтелектуал, з дуже чітким та сформованим ставленням до життя» [61].

У виставі ХТМК саме ідейне розходження з Ісусом було головним імпульсом до злочину зрадника Юди у виконанні М. Бутковського. Розуміючи і виправдуючи свого героя, актор-інтелектуал не намагався міняти голос і робити його з негативним забарвленням. Актор виступав наче адвокат свого героя. В супротив йому, у монологах Г. Баби́ча, О. Кацаєвої та М. Бутковського відчувалися нотки притаманні рок-стилістиці. Вони були ніби криком душ. Саме його і домагався Ю. Старченко, розставляючи героїв на різні полюси. І ці полюси парадоксально зближувалися між собою. Герої були достовірні. В деяких сценах непохитний та врівноважений Ісус видавався простим чоловіком, який має сумніви, страхи, розчарування. Ю. Коваленко пише: «...тим сильнішим був вплив його кінцевого вибору – принести себе у жертву. Вибору, не даного Богом, а вистражданого Сином Людським» [19]. І навпаки Юда, втомлений від спроб довести свою правду

Ісусу, став більш глибоким. М. Бутковський зміг передати стан людини, яка з ревнощами спостерігає за діями Ісуса та Марії і виношує план зради. Якщо розглядати злочин Юди та Ісуса, як жертву, стає зрозуміло, що обидва повинні були принести себе в жертву. Ці два діаметральні образи зближувалися у концепції режисера. Юда усвідомлював, що його місія незворотна і сам пророкував свою смерть. Це усвідомлення можна простежити у сцені з первосвящениками, артії яких виконували А. Клейн і О. Бідило – Кайяфа, А. Будній та С. Мільков – Савл, А. Младова – Анна.

Символічною стала сцена, в якій пісочні хвилі пустелі (саме пісок є символом забуття) накривали та поглинали зрадника. Це був дуже сильний театральний прийом жертвоприношення. Композиційно відбиваючись за законом подвоєння, ця сцена утворювала діалог з попереднім монологом Ісуса про чашу. Арії у виконанні Г. Бабича звучали потужно, бо він внутрішньо проживав кожну музичну фазу в симфонічній обробці. Глядач завмирав у напрузі разом з кульмінаційним форте, а потім мов розчинявся від різкого контрасту – трагічної тиші. Внутрішнє напруження, тривання актора у ритмі ролі, висвітлювалося лише аскетичними засобами: тільки погляд і особливий рух Ісуса. Дивовижно було спостерігати, як він сидячи і обхопивши себе руками, нахилившись всім тілом аж до землі і гойдався, немов присипляв біль. У екранізації рок-опери Н. Джюйсона Ісус був представлений Тедом Ніллом, як агнець божий. У другій редакції рок-опери тридцять років потому Г. Картер надав молитві Ісуса візуальної експресії у сценічному русі: кожна фраза інтонаційно варіювала. Але сцена залишилася суто концертною. Концепція образу Ісуса Г. Бабича можна вважати новаторською як для ХТМК так і для традиційного тлумачення образу рок-виконавцями. Аналогію акторським засобам у виставі Ю. Старченка можна провести лише з виставою Ю. Любимова «Майстер і Маргарита» у Московському театрі на Таганці (1977). На обжитій лише завісою-роком сцені, стриманий Ієшуа (О. Трофимов) був потужним та духовно-

енергетичним. Ю. Старченко вперше на сцені ХТМК поєднав матеріальні символи з акторською духовністю та енергетикою. Це не піддавалося фіксації й виміру, але впливало на донесення режисерського задуму.

В. Робертов в ролі Пілата у виставі поєднав власну фактуру зрілого чоловіка з експресією молодого людини. Інший виконавець ролі В. Тюлев був більш співчутливим у розмовах з Ісусом. Драматичні нотки в голосі, шляхетна і гнівлива інтонації, дозволили актору створити глибокий образ. Пілат був переконливим та динамічним не тільки у драматичному аспекті, а і у вокалі. Тема помилки Пілата стала значною. Його слова про страту, були останніми словами: «Мне остается умыть только руки / Умри, если хочешь, / наивная кукла»!

У фіналі вистави звучав вокаліз хору на мотив арії Ісуса. В цей час за театральною топографією, десть понад хмарами, в глибині сцени висвітлювалася постать Христа, як символа.

Складним був сам процес постановки: весь час йшли творчі дискусії. Ю. Старченко зняв сцену Ірода в епатажній пластиці, поставлену В. Логвиненком. Вийшла інша сцена, бо не можна було перейти моральну межу.

Значно у постановці і роль хорового ансамблю. Хормейстер Л. Іголкіна змогла досягнути «органного» звучання трупи у фіналі вистави та досягти філігранного звучання темпово складних сцен жебраків, калік і торгашів у храмі. Хоча режисер відвів хорові роль дієвою субстанцією. Тому він залучив артистів хору до ролей апостолів, торгашів і вірян. Балетні теж були долучені до виконання партій «легіонерів». А фахові актори та студенти інституту мистецтв ім. І. Котляревського грали у масовці [13]. Виставу було зіграно двадцять вісім разів. «Ісус Христос – суперзірка» змінила аудиторію глядачів ХАТМК та користувався попитом серед молоді та інтелігенції та сприяла тому, щоб інтегрувати ХАТМК до сучасного європейського мистецтва. Але

після зміни керівника, виставу грали лише пару разів на рік, з нагоди великих православних свят. Постійно змінювався акторський, хоровий, балетний склади, що сприяло зміненню прем'єрної концепції. До того ж пішли з життя виконавці ролей Магдаліни та Ірода (О. Кацаєва і В. Уборцев), виїхав з України єдиний виконавець Сімона Зілоа І. Максименко. Театр переживав скрутні часи і у творчому і у фінансово-організаційному плані. Штат балетних, хору та оркестру було скорочено. У третій редакції рок-опера остаточно зійшла, бо раптово пішов з життя в 2000 році прем'єрний виконавець Г. Бабич.

Вистава «Ісус Христос – суперзірка» явила в ХТМК прикмети стилю монументального театру: «...сакральна тематика затребувала «фрескові» мізансцени, моделювання простору світлом, образну і мінімалістичну сценографію, модерну хореографію і духовну сповідальність акторів».

Постановка Ю. Старченка сходила до стильових джерел українського авангардного театру Л. Курбаса та В. Блавацького: «В ній максимального втілення здобула головна ідея його творчості: любові до ближнього» [55].

Перша та остання вистави рок-опери склали в історії ХТМК своєрідний диптих, об'єднаний тяжінням до символізму та філософської проблематики. Жанрове визначення «Юнони і Авось» – містерія, вистава-доля, яке дав О. Рибников [45], як і сюжет іншої рок-опери, запозичений з Євангелія, передбачали нову етичну відповідальність театру, що брався втілити ці твори на своїй сцені. Безпрецедентним в ті роки став сам факт наближення театру «легкого жанру» засобами музики та поезії до категорії духовності.

3.2 Створення багатожанрової репертуарної політики ХТМК (XXI століття)

Вподовж 2000-х років у світовому театрі спостерігається політизування класичних творів І. Кальмана, Й. Штрауса, Ф. Легара. Режисери в

німецьких та австрійських легко змінювали не тільки сценічні майданчики на палац рейхсфюрера, а й час поданого твору. В 2002 році на фестивалі Seefestspiele Mörbisch режисер Хельмут Лохнер в увертюрі до «Княгині чардашу» усіх героїв оперети зробив загиблими у Першу Світову війну. Подалі дія йшла під символічний зворотній відлік стрілки годинника. Основною прикметою постановочного стилю музичних вистав на заході продовжує бути розкутість, еротизм, розкріпаченість, а сценографія є функціонально-дієвою.

В Україні в ці роки були здійснені постановки з радикальною зміною жанру та стилю оперет. Прикладом такої постановки може бути вистава «Графа Люксембурга» (2002) харків'янином О. Коломійцевим. Критики так оцінили його роботу: «Жанрово-стильовий камертон вистави режисер задавав, граючи графа Рене і в масових сценах перебираючи повноваження «диригента» карнавалу. Невимушена інтонація, з якою О. Коломійцев проводив роль, була зумовлена скоріше характером демократичного героя мюзиклу, ніж світського персонажа з оперети. Гульвіса Рене був хлопчиськом, який недоладно гепався на підлогу посеред освідчення у коханні Анжель, а у вихідній арії танцював з балетом і робив кульбіт через голову. Ірина Потолова трактувала Анжель як жінку, ласу до слави, проте здатну з часом по-справжньому закохатися у Рене» [74]. В постановці слід звернути увагу на ламаний різкий пластичний малюнок образів. До того ж набув явної конкурентноспроможності до головного героя його антагоніст – князь Франческу (О. Логвиненко). Саме він постав головним інтриганом.

Після зміни головного режисера у 2005 році, О. Драчов продовжив рух ХТМК у напрямку естетики постмодерної оперети. У митців прихильників постмодернової свідомості мали успіх оперети Ф. Легара, але на цьому етапі О. Драчову ближчим виявився саркастичний Ж. Оффенбах. Лібрето за п'єсою «Орфей у пеклі» із переосмисленими міфами писала В. Береза. Вистава вийшла у 2006 році під назвою «Орфей і Еввідіка». Це була спроба

колективу ХТМК звернутися до 75-річної інтерпретації оперети учнями Л. Курбаса. Класичні сцени поєднувалися зі сценами чвар і заколоту богів Олімпу, які відбувалися в період помаранчевої революції в Україні. Критики звертають увагу, що культура режисера не дала господарювати пародіюванню на конкретних політиків, хоча у «зверхньо-привітальному жесті Зевеса (В. Федоренко), його офіційно-державній ході простежувався узагальнений образ недалекого можновладця» [74]. Сцени в Раю нагадували державний департамент, а Пекла походили на нічний клуб (для атмосфери було виставлено тіньове світло. Прикметою постмодерної побудови тексту постановки була сценографія Н. Швець з акцентом на картини Рафаеля і М. Шагала. Образ скрипаля М. Шагала, який здійснюється над «провінційним середовищем», продовжувався в сценічному образі Орфея (Ю. Костяниця). Дружина Орфея Еврідіка (Н. Ларкіна, І. Потолова) увесь час не давала музикантові грати на скрипці, а в побутових сценах, щоб звернути увагу глядача на побутово-сатиричний вимір конфлікту, з'являлася у халатику, капцях та бігудях. За задумом режисера Орфей зовсім не хотів повертати Еврідіку з Пекла, це громада на чолі із журналістом Ортадоксом (О. Андренко) і Плітки (А. Хорольська) примушували зробити так, як вони хочуть.

Новий етап розвитку ХТМК пов'язаний із роботою директора театру і головного режисера І. М. Коваля. За його ініціативою театр поновлює не лише репертуар, декорації, костюми та приміщення, а й творчий склад: до театру приходять молодь. Заслуги колективу у розвитку українського музичного мистецтва та високий професіоналізм здобули ХТМК статус «Академічний». З 2007 року у першій декаді листопада проводиться «День харківської оперети», присвячений нагородженню театру та врученню «Почесних знаків театру» двох ступенів.

80-річчя (2009) ХАТМК відзначив видовищним та концептуально новим гала-концертом, присвяченим відкриттю першої спільної виставки та

Харківського художнього музею «Подорож у театральному просторі». На експозиції виставки було продемонстровано макети декорацій, костюмів та афіш до спектаклів різних періодів. Значним доповненням виставки були фотографії та рецензії ХАТМК. По закінченні цієї події у фойє театру працювала художня галерея «Погляд» художників України. З 2009 року пройшло понад 20 виставок художньої галереї майстрів різних стилів живопису. Починаючи з 2009 року на сцені ХАТМК проводяться беніфіси заслужених та провідних артистів: В. Харитонової, В. Федоренка, Е. Клімчук, В. Робертова, А. Хорольської, В. Побережця, Н. Коваль, О. Гавінського, Е. Джулік, О. Бедило, Ю. Костяниці, В. Червонюка, М. Остонен. До того ж проходять дні пам'яті заслужених артистів М. Свірської, В. Підсадного та педагога з вокалу М. Червонюк.

Саме після ювілею на сцені ХАТМК у репертуарі з'явилися гала-концерти режисера О. Драчова – «Всі секрети оперети» «Віват, Кальман!» і ревію для дітей «У гостях у казки». Завершено сезон 2008 – 2009 років прем'єрою музичної комедії «Таємниця Дон Жуана» режисерки І. Ривіної. Ця творча подія, яка й до того часу, тепло прийнята глядачами, стала предметом обговорювання серед критиків.

І. Рівина звернулася до п'єси С. Альошина «Таємниця Дон Жуана». Музичний матеріал М. Самойлова. Головна інтрига музичної комедії полягала в тому, що Дон Жуан виявлявся жінкою на ім'я Памела. Вперше до цього музичного матеріалу у легкому жанрі, музичні театри СРСР звернулися у 1980-х роках. Архаїчною музична лексика матеріалу не засмутила режисерку І. Ривіна, вона не стала адаптувати твір до сьогодення і ставила виставу, як це було притаманно у минулому столітті. Партитура вистави теж була неоднорідною: романс Розіти був подібний радянським естрадним пісням, виконувалися номери з французьким канканом та іспанськими сарсуелами. Весь музичний матеріал був проінтерпретований оркестром Я. Сорочука. До того ж не тільки стильова смугастість в

музичному матеріалі викликала критику з боку театралів, в постановці розгледіли неузгодженість окремих частин сценографії: «інтермедійна завіса художника Н. Швець відсилає нас до модерних мотивів О. Бердслея, тоді як за нею відкриваються міські мури квазіпівденного міста Севільї в типово ілюстративному зображенні художника Т. Шигимаги» [19]. Таку ж еклектику можна простежити в костюмах акторів. Театрознавець Є. Русабров визначає: «Еклектика костюмів могла б бути свідомо доведена до принципу естетики балагану, але і цього не склалося» [2]. У іспанському стилі сучасна сукня Донни Лаури не збігалася ні з фасоном сукні героїні Розіти, ні костюмчиком пажа, який одягав Дон Жуан. Але основною невдачею режисерки «Таємниці Дон Жуана» було передбачення сценічних ситуацій, а гра акторів була перенасичена штампами. Так слуга Флорестіно був копією К. Райкіна з фільму «Труффальдіно із Бергамо». Дона Лаура вищипувала волосся з носа та чихала так, як це роблять в інтермедії. До того ж написана М. Самойловим партитура в жанрі ліричної комедії перетворилася в буфонаду. Провальним був і фінал вистави: дует закоханих Памели і Командора виконували на тлі напнутого вітрила, як це було притаманно при виконуванні номерів за часів союзу. Вистава виглядала так, якби її поставили у минулому столітті: «комічні старі награвють, герої лише співають, залишаючись при цьому бездіяльними та анемічними, хор тупцюється на своєму місті, позначаючи собою міський натовп, а розвиток дії видається низкою дивертисментів, не пов'язаних наскрізною ідеєю» [18]. Ансамбль виконавців не склався, бо актори, які володіють культурою психологічної гри в цьому жанрі, лишилися в меншості. Ю. Коваленко пише: «В. Подорлова – Донья Анна, загальна культура і легка іронія по відношенню до того, що відбувається, інтонаційні нюанси піаніссімо і невід'ємна музикальність актриси в дуеті і ансамблі якої зробили її одним із центрів вистави, та заслужений артист України В. Робертов – Дон Оттавіо, який пролунав у своїй улюбленій м'якій комедійно-психологічній манері [18].

Надалі свої постмодернові експерименти режисер О. Драчов продовжив у 2011 році, коли працював над постановкою опери Шарля Гуно «Фауст». Задум вистави від здійснив за авторською п'єсою цілком в традиціях ДУМК, але це був не переказ канонічного тексту, а «виявлення механізму залаштункового життя трупи, яка репетирує оперу Ш. Гуно, а також наголосити рефлексію на тему митця і влади» [74]. Фауста грав Р. Куштим, Маргариту Е. Джулик, О. Бідило зіграв у виставі подвійні ролі «сценічну» і «життєву» – Асмуса і Мефістофеля. Слід зазначити, що важливу для режисера роль Режисера втілював О. Андренко. Актори другорядних ролей Н. Антоненко, Ю. Костяниця, М. Остонен, О. Харчук складали гармонійний ансамбль. Мобільна і умовна сценографія Т. Шигимаги об'єднала готичні вітражі із дзеркалами в акторських гримерках. На інтермедійній завісі була відображена символіка прапорів і гербів Середньовіччя. Вона слугувала відбиткою між сценами «життя» та виступів героїв на сцені.

Основний задум розгортався за принципом поєднання непок'єднуваного: вже у музичній фактурі «Фауста» диригенти Я. Сорочуком і Ю. Шаршонь було поєднано опереткову і оперну лексику (взято музику з опери Ш. Гуно і пародійної оперети «Маленький Фаус» Ф. Ерве). До того ж звучали теми з популярних мюзиклів. Прикладом може бути пісня у виконанні С. Тимченко на мотив «I Wanna Be Loved By You» (у виконанні М. Монро). З важливих досягнень слід визнати спільну пластику хору (хормейстерка І. Дяденко) з балетом (хореограф В. Логвиненко).

У 2013 році молодий режисер О. Сєрьогін бере до роботи п'єсу «Позичте мені тенора» американського драматурга Кена Людвіга. Вистав має назву «Авантюристи». Слід відзначити, що це була перша за кілька сезонів вистава, концепція якої відповідала складній жанровій природі - комедія положень та ситуацій. Деякі режисери вважають ці жанри одноманітними, тому не роблять різниці між комедією положень та комедією ситуацій. У постановці О. Сєрьогіна ці жанрові визначення існують разом, але між ними

відчуваються гнучкі кордони. До того ж їх існування не заважає один одному і поєднуються в класичний альянс колізій, які об'єднуються із кумедних положень персонажів і ситуацій [3]. Критик А. Анічев зауважив: «Важливе місце у композиційному побудові сценічної дії відведено безглуздим випадковостям, у тому числі ніби сама собою сплітається заплутана інтрига» [3]. Ця роль у виставі відводиться лідеру-простаку Максу. Актор О. Андренко – виконавець ролі Макса, має властивість лаконічно грати таких оригінальних персонажів. Він доволі вільно орієнтується у запропонованих обставинах і ніколи не обходить вчинків партнерів. До того ж Андренкові приходилося зменшувати оберти, щоб не випадати з ансамблю виконавців та не виконувати роль Петрушки. Лідерство в контрінтризі забирає на себе знаменитий тенор Тіто Мореллі. Він постає у центрі плутонини, яка обертає на стан живого покійника. Цю роль блискуче зіграв заслужений артист України В. Побережець, який блискуче володіє пластикою та вокалом. Особливий інтерес у виставі викликає невелика Марії у виконанні Н. Коваль. Актриса явила не типовий шаблон, а сформований явним соціальним середовищем експансивний характер жінки, яка нелегко сприймає дійсність. Цікаво подана гострохарактерна роль Мадам Джулія у виконанні М. Остонен. Хоча роль припускає «незліченну кількість вульгарних гегів» [3], але перед нами постала жінка, знаюча ціну собі та оточуючим. М. Остонен вдалося показати в своєму «персонажі лукаву артистичну фальш, властиву людям богемним» [3]. Чудово вдалося зіграти часту зміну настроїв і стосунків.

Режисерський задум О. Сьєрогіна є осмисленим результатом професійної роботи над складною п'єсою. На той час на сцені ХАТМК давно не представляли вистав, які повністю відповідають принципам синтетичного театру: сцени не були окремими концертними номерами і пластичні етюди, від заслуженої артистки України І. Клепікової, стали органічним продовженням насиченої драматичної дії, яка розгортається у декораційних

інтер'єрах художника Т. Шигимаги. Музичний ряд, створений композитором І. Гайденом, відповідає жанровій природі.

У тому ж 2013 році ХАТМК випускає ще одну прем'єру голлівудську історію «Кохання в стилі джаз» в режисерській версії Л. Садовського. За сюжетом це дуже проста п'єса, а на сцені дивує заплутаність ситуацій: кіноактору Гаррі Вільс (В. Кудрявцев) треба розірвати контракт із господарем кінокомпанії та укласти більш вигідніший. Для цього йому потрібно одружитися з дефективною недорікуватою старенькою і щоб обов'язково вона була потворою. Заможна та закохана Доллі Вудсен (Н. Коваль) хоче здобути в чоловіка Гаррі Вільса тому й іде на різні хитрощі.

Всі персонажі вистави є героями музичних голлівудських фільмів. З цього приводу художник Т. Шигимага розробив незвичний сценографічний прийом екранної ширми. Вона за допомогою ставок, які обертаються, допомагає акторам оригінально виходити з кінокадра на живий план. До того ж декораційні інтер'єри оснащені золоченими манекенами — «Оскарами».

Танці із складним хореографічним малюнком епохи джаз-модерну, поставлені заслуженим артистом України Л. Марковим, потребують ансамблевого синхрону, який було досягнуто внаслідок репетиційного процесу під керівництвом головного балетмейстера ХАТМК заслуженої артистки України І. Клепікової. Танцювальні номери заворожують швидкими темпами та надто складними ритмічними перепадами. Пластична дія відповідає характеру свінгу, що несе вражаючий заряд внутрішньої експресії. Уваги потребують сольні номери у виконанні О. Гричаного (двійник Гаррі Вільса), Т. Косаревою, М. Покуца та О. Прохоровою. Актори у лаконічній формі змогли донести до глядачів основну тему.

Творчий пошук нового слова у театральному мистецтві та художня жага, проявилися у постановці музичної казки «Обережно! Чарівний ліс»

композитора М. Мокієнко за повістю «Як Баби-Яги казку рятували» А. Усачова та С. Махотіна.

Вистава розпочиналася з дзвінкоголосої інтермедії з Зайчиком-барабанщиком, який вибивав дріб і до дітлахів приходили Снігуронька та Дідусь Мороз, які їх супроводжували у казку. Героями подальшого дійства стали три Баби Яги. Ролі Старшої Баби Яги зіграла В. Подорлова — вона була співавтором сценічної версії. Середньою сестрою стала Т. Циганська, а Молодшою — Н. Антоненко.

Декорації художника О. Бардакової були виписані в реалістичних оформлених декораціях, в яких комфортними були умови існування істот із скандинавської та слов'янської міфології. І два основних персонажі — Маша (Н. Коваль) та Матвій (Р. Куштим) — легко входили у цю фантасмагорію із сучасної дійсності. та допомагали маленьким подорожувати в казковій дійсності.

У 2014 році режисеркою В. Подорловою в ХАТМК було представлено нову виставу «Циганський барон» Й Штрауса за версією лібретиста І. Шніцера у драматургічному варіанті В. Шкваркіна.

Головний герой мелодраматичної історії — Баринкай — маючи політичні протиріччя з владою, змушений покинути свій маєток та державу. Його син Сандор повернувся в рідний край за два десятиріччя, але знайшов у своєму маєтку нового господаря — торговця свинями Калмана Зупана, який не визнає у Сандорі сина Баринкай і доводить про це в суді, що того було вбито на дуелі. Сандор із злугою Стефаном знаходять притулок у циганському таборі, який стоїть поруч із маєтком. Цигани призначають Сандора бароном. У таборі Сандор одружується з юною красунею Саффі.

За задумом В. Подорлової, перший акт вистави є завершеною дією, в якій з гармонічно вибудованих відносин настає переконлива розв'язка. І наступний акт представлений, як роздуми з приводу побаченого.

Режисерський задум потребував від артистів у другій частині зміни жанрових особливостей. Виявляється, що Саффі не є дочкою циганки Чипри, а її батьком був турецький паша, який правив Угорщиною, і у цьому випадку соціально нерівний шлюб барона Сандора набуває аристократичної сили. Ці новини і подробиці повідомили Барону дядько граф Омонай. Він у суді доводить, що Сандор є його спадкоємцем.

Чудова музика І. Штрауса із «Циганського барона» у основі якої лежить різноманітна пісенна стихія вальсів, польок, маршів та чардашу з характерним для Угорщини ритмом, надихає балетмейстера В. Логвиненко на велику кількість хореографічних мініатюр. Але критиком А. Анічевим було підмічено: «Я не знайшов принципових відмінностей у пластичному використанні прийомів, притаманних циганським та угорським танцювальним особливостям. Під індивідуально забарвлені музичні теми Штрауса використовувалися ті самі рухи танцівників; ясність у «хто є хто» вносили лише елементи стилізованих національних костюмів. Однак для таких спектаклів, як «Циганський барон», знання укладу та народної культури є принциповим підходом хореографа-постановника, якому, на мій погляд, слід йти бездоганно» [3].

Сценічний персонаж Сандор у виконанні В. Кудрявцева був поданий, як людину свавільну та мужньо. В діях Барона не було «солодкуватих» любовних сцен, герой був представлений з точно визначеною позицією. Критики визначають, що актор саме в цей період знаходився в тій професійній якості, в яку гармонійно вписалися і оригінальний сценічний стиль, і властива тільки для нього інтонація.

Виконавець ролі слуги Стефана — О. Андренко, довів, що його герой має індивідуальні риси та може бути поданий, як незалежний сценічний персонаж. А. Анічев: «Емоційно точний у взаєминах, послідовний вчинками і іронічний в оцінках подій, що відбуваються, — не роль, а букет усіх необхідних для неї професійних якостей!» [3].

До того ж критиками було відзначено, що другий акт був слабкішим через пунктироподібну сценічну дію та нелогічність сцен. З цього приводу були поради сформувати безперервну динаміку драматичної інтриги.

Багатий на прем'єри в ХАТМК 2014 рік, дарує глядачеві ще одну виставу Франца фон Зуппе «Прекрасна Галатей» режисера І. Ковалю. В ній вперше в пострадянському просторі герої знаменитої оперети почали розмовляти віршами. У цій виставі розкрилося лірико-філософське обдарування театрального мислення режисера І. Ковалю. Всіх своїх героїв оперети режисер перетворив на візуальні метафори. Цей прийом зробив виставу найвишуканішою. На очах глядачів розігравалася поетична історія, як коливалася на межі достовірності та фантазії. Сценографія складалася з грецьких колон і скульптур поруч з античною композицією всередині майстерні із раритетним реквізитом. Режисер завдяки стародавньому міфу, звичаям, обрядам представляє самотній культурний ритуал, в межах якого «дійсність реагує на пошуки Галатії» [3]. Концепт театру І. Ковалю орієнтується на національно-етичне осмислення Всесвіту та власної творчості. Прокладаючи шлях до першооснов національної етики, режисер робить все, щоб повернути пам'ять про єдність і цілісність зв'язку людини, космосу та творчості.

У 2015 році відбувається дві прем'єри: музична українська казка «Івасик-Телесик», написана спеціально для ХАТМК композитором І. Гайденком та лібретистом І. Факторовським та репертуарний концерт «Музичні барви України» режисера А. Клейна. Захоплюючий сюжет «Івасика-Телесика», барвисті декорації, стилізовані костюми та виразна хореографія створили всі умови для утворення чудового ансамблю артистів, яких майстерно поєднав режисер-постановник О. Драчов. Концерт «Музичні барви України» був подібний феєричному костюмованому шоу із яскравим національним оформленням сцени. В шоу задіяні не лише заслужені артисти, а й молоді виконавці. Програму концерту складають ліричні, жартівливі та

драматичні номери, які є популярними серед кількох поколінь. Це і запальні танці та сцени з музичних комедій таких як «Сорочинський ярмарок» О. Рябова, «Сватання на Гончарівці» К. Стеценка, «Трембіта» Ю. Мілютіна і українські сучасні естрадні пісні, що стали основою другого відділення.

Музична комедія «Витівки Хануми» Гія Канчелі у постановці І. Ковалю у 2016 році стала культурною подією міста Харкова. Вистава відрізняється тонким ліризмом, блискучим гротеском, які допомагають розкриттю психологічних образів героїв.

У 1882 році грузинський драматург, режисер і актор А. Цагарелі написав для бенефісу своєї дружини Н. Габунія. За весь час творчого життя п'єса ставилася багато разів і стала джерелом для створення композитором В. Долідзе опери «Кето і Коте» (1919). У 1972 році комедіографи Б. Рацер і В. Константинов пишуть свою російськомовну версію «Ханума» на музику Г. Канчелі. Дана версія стала популярною в постановці Г. Товстоногова.

Музика композитора Г. Канчелі найбільш достовірно передає атмосферу Тифліса позаминулого століття. Специфічний східний колорит виставі надає звучання живого симфонічного оркестру, настрої постановки підтримується грузинським багатоголоссям. З цього приводу артисти хору щільно працювали над виконанням грузинських хорових пісень. Блискучій техніці виконання запальних кавказьких народних танців сприяло запрошення керівника грузинського танцювального ансамблю «Georgia» М. Джалагонія. До того ж ним було розроблено для жителів грузинської громади колоритні національні жести та пластика. Ним було поставлено танці: «Картулі», «Лезгинка», «Багдадурі».

Ансамбль артистів театру створив на сцені смішні, чарівні і незабутні образи.

«Цариця» вистави - це, звичайно, Ханума - дотепна, життєрадісна, емоційна і чарівна. Вона гаряча як південне сонце, вона п'янить як молоде

вино, а її жарти гостріше перцю чилі. В її арсеналі - хитрість, іронія, переодягання, крадіжка нареченої, відвідування чоловічий лазні, скандали і навіть бійка» [39].

Костюми для вистави розроблені художницею по костюмах А. Горбуновою. Вона стилізувала національні костюми грузин до моди тих років, це надало особливий колорит та допомагло артистам вживатися в образи.

Сценографією займався художник Т. Шигимага. Він придумав декорації старовинного району Тифліса Авлабару де живуть поруч багаті і бідні князі, підприємливі купці. Тут дві свахи змагаються в умінні одружити князя Ваню Пантіашвілі.

У 2016 році в ХАТМК відбулася ще одна прем'єра — «Весела вдова» Франца Легара. Вистава, поставлена А. Клейном у 2005 році, набула другого життя з новими складом артистів в головних ролях.

Ганну Главарі красиву та вільну від забобонів жінку зіграла Е. Джулік. Е. Джулік — володарка сильного сопрано з глибокими меццо-інтонаціями. Главарі-Джулік дає зрозуміти глядачеві, що її перший шлюб не був заснований на піднесеному почутті, тому героїня обирає любов, забувши про спадок. Критик А. Анічев пише: «Складне завдання для жанрового визначення комедія ситуацій, тому що низка колізій завзято тягне нас у бік мелодраматичного трактування сюжету. На щастя, завдяки злагодженому ансамблю головних виконавців жанрового крену немає» [3].

На роль графа Данило був запрошений соліст ХНАТОБ В. Козлов. Він грав не мота і не бабника, він грав людину, якій нудно перебувати серед людей, читаючих лише державні депеші та зацікавлених у побутових інтригах. У В. Козлова добре розроблені взаємини з персонажами та філігранно відіграні конфліктні ситуації. До того ж він є костюмним артистом, його чудова сценічна фактура, зовнішність і пластика дозволяють

демонструвати перед глядачами високого класу дефіле під час зміни кабінетного піджаку на англійський смокінг або світський фрак.

Прикрасила своєю грою виставу і Н. Коваль у ролі Валентини. Роль Валентини іде як протилежна Ганни Ватажки. А. Анічев: «Зі смаком одягнена, без зайвої опереткової пихатості, актриса пурхає по сцені як добре присвячена в таємниці іноземного посольства шпигунка, завжди з'являючись у потрібний час у потрібному місці» [3].

У 2021 році ХАТМК подарував глядачам іскрометну феєрію «Труффальдіно з Бергамо» на музику композитора О. Колкера за п'єсою К. Гольдоні «Слуга двох панів» поставлену О. Драчовим. Сценографами вистави були художники О. Старожук та Т. Шигімага, які змогли відтворити на сцені атмосферу карнавальної Венеції, яка наче пливе на казковому фрегаті у лагуні Адріатичного моря. Газета «Время» пише з цього приводу, що у момент перегляду вистави виникає враження яке нагадує наповнені повітряним поривом вітрила. Така сценографія дала поштовх здійснення енергійної сценічної дії з залученням прийомів вільної імпровізації, які є неодмінними в комедії ситуацій. Це особливий драматичний жанр, у якому смішним стає перебільшена характерність персонажів, які пов'язані один з одним заплутаною інтригою. Ситуаційні моменти відіграються яскраво, з додатковими подробицями. Це свідчить про те, що можна впевнено дану виставу назвати комедією вдач.

Сценічний успіх «Труффальдіно...» забезпечує відповідність акторських ролей складному жанровому визначенню. Дія п'єси відбувається у XVIII столітті. Беатріче Распоні (Н. Коваль, Н. Гаман-Орлова) у чоловічому костюмі свого брата, приїжджає з Турина до Венеції де зустрічає вбивцю брата Флориндо (І. Орлов). На героїню Н. Коваль було покладене завдання стати своєрідним темпо-ритмічним стимулом обраного жанру. Газета «Время» описує виставу, як авантаження не з легких, яке вимагає водночас відповідності сценічному персонажу та режисерському задуму, до того ж і

стрімкої дії на партнерів, які необхідні для підтримки ансамблевої єдності. Підкреслено, що акторка, яка грає головну роль, тримається впевнено і вільно освоює сценічний простір. В діалоговій частині вистави взаємини з іншими дійовими особами є різноманітними та незвичними.

До того ж одна із виконавець Беатріче Н. Коваль зауважила, що вистава дуже весела, а роль роль Беатріче є складною для виконавиці, тому що застосована складна техніка фехтування.

За сюжетом слуга Труффальдіно (О. Андренко, А. Кочергін (дебютант), К. Ушенко (артист хору)), узявши за принцип «дві платні кращі за одну», стає слугою двох господарів. Один з господарів – це переодягнена Беатріче, другий – вбивця брата, який ховається від правосуддя.

Ще до цієї компанії належать два дивакуватих батька, ніжна наречена із своїм ревливим нареченим, розбитна служниця, готельєрша. Є ще одна красуня героїня, яка заворює своєю розкішшю – карнавальна Венеція. Директор, головний режисер ХАТМК І. Коваль зазначає: «Наш «Труффальдіно з Бергамо» — це не лише захоплююча та захоплююча музична вистава. Це дуже дорогий та масштабний проект, який у театрі готували майже рік. У ньому дуже багато гумору, а отже, дуже багато акторської роботи. Наразі йдуть прогони перед прем'єрою, і ми бачимо, що це буде грандіозна подія для всього театрального Харкова» [4].

Вперше у виставі ХАТМК балетну трупку було навчено складному фехтуванню у класичній техніці. Режисер О. Драчов каже: «Поламали багато шпаг на репетиціях, проте результат здивував глядачів».

Колектив ХАТМК є постійним учасником благодійних та шефських концертів та вистав міста та області. У рамках Всеукраїнського проекту культурної інтеграції «Український Донбас» колектив ХАТМК виїжджав з концертами до зони АТО.

Як і 91 рік тому театр залишається «творчою лабораторією сучасної музичної комедії». Вистави ХАТМК – найкращі зразки мюзиклу, оперети, музичної комедії та рок-опери і до того ж незвичайні бенефіси та яскраві концерти в яких грають справжні корифеї сцени: заслужені артисти України А. Хорольська, В. Побережець, А. Младов. Гордість театру складають талановиті солісти-вокалісти, які зазнали успіху, популярності та любові публіки: заслужені артисти України Н. Коваль, Т. Циганська, Е. Джулік, О. Бідило та артисти-вокалісти С. Тимченко, О. Андренко, Н. Гаман-Орлова, І. Орлов, Ю. Костяниця, М. Остонен, Р. Куштим, О. Поважна, О. Непомняща, О. Сergyгін, І. Потолова, О. Жемчужин.

Балетну трупу очолює балетмейстер Марія Щербакова. Симфонічний оркестр ХАТМК під керівництвом диригента, заслуженого діяча мистецтв України Ю. Пороховника входить до числа найкращих: «Фахівці відзначають бездоганну майстерність оркестрантів, особливу якість звуку, властиву як усьому оркестру, так і групам інструментів, а також досконалість ансамблю» [64]. Хор театру об'єднує унікальні голоси з широким діапазоном можливостей, які створюють на сцені унікальну атмосферу для драматичних подій, керівник І. Вербицька.

На базі ХАТМК працюють Оперна студія Харківського національного університету мистецтв імені І.П. Котляревського та дитяча театральна студія «Аристо». Творча та культурно-просвітницька діяльність театру, духовний розвиток молоді стали візитівкою колективу ХАТМК, який не тільки зберігає, а й розвиває кращі національні та світові традиції музичного театру.

Висновки до розділу 3

1. Доведено, що для ТМК України жанр рок-опери довгий час залишався недосяжним. Причина полягала в тому, що музичним керівникам театрів оперет бракувало технічної оснащеності симфонічного оркестру інструментами рок-гурту. До того ж не було універсальних виконавців у

колективах. І лише захоплення новим жанром режисера ХТМК Ю. Старченко і диригента Ш. Палтаджян допомогли («Юнона і Авось», 1986) змогли вивести рок-оперу до вистави «великого» стилю, «фокусом» якого стали «видовище, емоція, ритуал».

2. Досліджено, що у 1980-х роках минулого століття режисер Ю. Старченко та диригент Ш. Палтаджян зробили єдине в Україні повноцінне сценічне втілення партитури композитора О. Рибникова «Юнона і Авось» та експериментальні постановки «Ісус Христос – суперзірка» і «Монарх, повія і чернець». Рок-опери звучали у виконанні оркестра, солістів і хору ХТМК суто в академічній манері, але з додаванням мікрофонів, синтезатора і ритм-секції. Сценографія художника С. Кузовкіна конструювала образи-метафори. Хореографію балетмейстрів В. Попова, О. Якубова та В. Логвиненко відрізняла модерна лексика. Творчий ансамбль у рок-операх будувався не на «амплуа» артистів і теситурній відповідності їх голосів. Головними виконавцями були провідні актори завдяки критерію артист-індивідуальність: Г. Бабич, М. Бутковський, О. Кацаєва, В. Донченко, В. Побережець. Хоча досягти ансамблю артистам другорядних партій вдавалося не завжди. Це створювало в мізансценах артистів хору брак дієвості.

3. Доведено, що за часи керівництва із Ю. Старченком трупі ХТМК вдалося опанувати важливими категоріями сучасного театру (час і простір). Музична партитура в багатомірному ігровому просторі звучала самодостатньо. Через символіку постановники змогли розкрити «конфлікт» інтонаційних сфер симфонічного оркестру та електроніки. Використані для позначення часу тембри різних музичних інструментів і навіть голосів, сприяли створенню атмосферних сцен і вистави в цілому. До того ж за часів роботи Ю. Старченком в ХТМК постало питання про вимоги до артистів: знадобився акторський ансамбль, який крім синтетичності та відповідності даному типу ролі зміг передавати осмисленість сценічної поведінки. Актори того часу вміло користувалися методами Б. Брехта і М. Чехова і оволоділи

засобами публіцистичного спілкування із глядачем. Від акторів (колись салонного жанру) режисер вимагав інтелектуальної розкутості та мобільності.

5. Проаналізувавши роботи Ю. Старченка можна стверджувати, що основною проблемою його експериментів у справі інтелектуалізації театру «легкого жанру» став «повний інформаційний вакуум навкруги його режисури і досягнень кращих акторів харківської трупи для центрів, в яких не перше десятиріччя точилася велика дискусія щодо шляхів розвитку жанру» [74].

6. Доведено, що постановки Ю. Старченка сходили до стильових джерел українського авангардного театру Л. Курбаса та В. Блавацького, бо в них було досягнуто максимального втілення головної ідеї його творчості – любові до ближнього.

7. Аналіз вистав ХАТМК 2000-х років довів, що основною прикметою постановочного стилю музичних вистав продовжує бути розкутість, еротизм, розкріпаченість, а сценографія є функціонально-дієвою.

ВИСНОВКИ

Проведений у магістерській роботі багатоаспектний аналіз історії об'єкта – Харківського академічного театру музичної комедії, розглянутий у контексти часу та предмета, дає змогу виявити історико-культурну специфіку, яка властива основним етапам розвитку ХАТМК від заснована ДУМК в 1929 році до надання у 2006 року театру статус академічного.

Досягнуті під час проведення дослідження результати показали, що ХАТМК є цінним і перспективним явищем у дослідницькому плані. Пов'язаний з історією розвитку вітчизняної музичної культури та театральними традиціями XIX –XXI століть, театр набрав унікальної специфіки.

Для розкриття наукової проблематики роботи було розроблено комплекс продуктивних методів в руслі мистецтвознавчого і культурологічного підходів, зокрема: абстрагування, різні види аналізу, культурно-історичний, аналогію, конкретизацію, спостереження, компаративний, метод узагальнення тощо.

Слід зазначити, що до цього моменту окремого самостійного дослідження історії зазначеного об'єкта ХАТМК, в якому був прописаний його історичного шляху театру від джерел до сучасності та представлена систематизована характеристика його розвитку по сей час не існує. Для написання даного дослідження були використані різноманітні наукові джерела (підручники, дисертації, наукові статті, періодичні видання, електронні ресурси та ін.), документальні та художні матеріали (інтерв'ю, мемуари, спогади), які розкривають характерні особливості історії ХАТМК. Музикознавцями і театрознавцями здебільш висвітлюється теорія та загальні тенденції з історії ТМК України, окремого самостійного дослідження історії

ХАТМК, які висвітлення основних тенденцій та протиріччя в режисурі ХАТМК від моменту створення театру до сучасності. Основний матеріал для досліджень знаходимо у довідниково-енциклопедичних виданнях, рецензіях, статтях, мемуарах, інтерв'ю.

Аналізуючи розвиток ХАТМК від 1929 до початку 1950-х, у дослідженні були використані напрацювання Ю. Станішевського. Застарілі оцінки театрального процесу зазнали уточнення з точки зору сучасного театрознавства, що, в свою чергу, дозволило доповнити картину театру тієї доби новими фактами та свідченнями. З цього приводу були використані мемуари, книги, присвячені окремим виставам та постатям, статті та інтерв'ю з провідними діячами ХАТМК, критиками та театрознавцями І. В. Лобановим, Н. Єрмаковою, Л. Курбасом.

Було встановлено, що до створення ДУМК були задіяні головні креативні сили української республіки – вихованці театру Леся Курбаса «Березіль». Набирала обертів перспективна театральна справа, керована самим Л. Курбасом. Актори і режисери «Березоля» поповнили творчий склад нової трупи. Творче ядро ДУМК слали: головний режисер і художній керівник Б. Балабан, режисер Я. Бортник, композитор та диригент О. Рябов, лібретист О. Вишня, головний диригент Б. Крижанівський, актори І. Булашенко, Л. Івашутич, М. Іванов, Г. Лойко, П. Пасько, Д. Пономаренко, М. Малігрант, Л. Романенко, сценографи Д. Власюк, М. Панадіаді, Є Товбін, С. Йоффе, О. Щеглов, Б. Чернишов.

Цей період становлення ДУМК творці проводять самотні експерименти із формою та змістом оперети та комічної опери. Перше п'ятиріччя існування театру акторська майстерність не була обмежена в використанні акторських прийомів. Режисери використовували навик акторів, здобуті в «Березолі»: акробатику та циркову ексцентрику, вміння творити характерні образи та сатиричні типажі-маски. Пізніше після розгрому авангардного мистецтва, ця акторська плеяда ще кілька десятиліть

вважалася елітою професійної культури, яка відкрила нову акторську техніку та універсальність рольового діапазону. Репертуарна політика молодого творчого колективу поважно ставилася до класичної опереткової спадщини.

Але творців не покидає мрія про створення в ДУМК масштабної національної оперети з розгорнутими аріями, хорами, ансамблями та дуетами, яка закінчується великим музичним фіналом кожної дії. Головним завданням оперети є об'єднати традиції світового та українського класичного опереткового мистецтва. Але орієнтація на традиції української національної оперети та водевілю, це залишається лише гучною декларацією і пошук нових шляхів не дає потрібних результатів.

Після позбавлення Л. Курбаса почесного звання народного артиста республіки, його учнів було знято з керівних постів у театрах. З того часу українізація театрального репертуару у країні закінчилася – почалася русифікація. Репертуарна політика ХТМК орієнтувався на твори радянських авторів та класичну оперету, яка мала велику популярність серед публіки хоча все рівно вважалася буржуазним жанром. Серед дев'яноста прем'єр класичної оперети воєнного п'ятиріччя найчастіше зустрічаються назви: «Мадемуазель Нітуш» Флорімона Ерве, «Летюча миша», «Циганський барон» Й. Штрауса, «Маріца», «Сільва», «Баядера», «Принцеса цирку» І. Кальмана, «Весела вдова» і «Циганська любов» Ф. Легара.

На початку 50-х у ХТМК у виставах українських музичних комедій цього періоду спостерігалось перебільшення гумозного гриму характерних персонажів в етнографічно-побутових костюмах та велика кількість розгорнутих хорових та хореографічних сцен. В цей період сюжетно модернізуються твори у жанрі водевілю, поширюється так звана «теорія безконфліктності». Режисери ХАТМК не можуть відмовитися від застарілих канонів опереткових амплуа. Хоча і додають прикмети естетики «соціалістичного реалізму» в вистави.

Наступним напрацюванням, яке допомогло в дослідженні історії ХАТМК стала монографія ТМК була випущена у 2021 році харківською дослідницею Ю. Щукіною. Нові факти, дослідженні у монографії Ю. Щукіної та аналітичні роботи В. Айзенштадта, Л. Клевцова, Н. Мазур, Ю. Токарева і Т. Швачко, дали змогу заповнити прогалини в історії ТМК від 1950-х до 2000-х років.

В 1970 – 1980 роки змінюється формат вистав та естетика акторської гри: динамізувався рух малих сцен, йде наближенні героя до глядача, посилюється їхній діалог. Сценічні пошуки в галузі радянської музичної комедії не сприяли появі етапних вистав. Постановки дуже швидко перетворювались у «репертуарний анахронізм» і свідчили про тимчасовість лібрето жанру музичної комедії. Простежується загальна тенденція занепаду творчого початку в акторах ХТМК. Виток розвитку ХТМК проходив у пошуках актуальної тематики і сучасного соціального героя («Старі будинки») позитивним зрушенням посприяло створення нових лібрето росіянами Б. Рацером, В. Константиновим та українцями Л. Сущенком, Г. Голубенком і В. Хаїтом. Вони надали можливість режисерам ХТМК оволодіти сценічною специфікою оперети, героїчної музичної комедії, водевілю та естрадного огляду з елементами естетики.

Найбільш радикальної трансформації зазнали лібрето і партитури музичних вистав в останнє десятиріччя двадцятого століття. В період «перебудови і гласності» можливою стала свобода самовираження митця без дотримання канонів «легкого» жанру та цензури. В театральній сфері розпочалося десятиліття «театрального експерименту». Ідеологічний тиск був послаблений і до репертуару додалися твори репресованих в сталінські часи авторів. З'єднання з західним світом дало можливість засвоїти закордонний досвід. Але актори старшого покоління продовжували грати наслідуваною манерою «удавання» та прагнули до естрадно-циркових реприз, як їх кумири 1950-х.

Після розпаду СРСР колективи ТМК були сконцентровані на власному естетичному середовищі та головною тенденцією в режисурі оперти стала апологетика великого «оперного стилю». Керівництво ХТМК було зорієнтовано на класний репертуар. Серед режисерів ТМК закономірної була тенденція (розповсюджена у загальноєвропейському просторі) прочитання оперету як шоу.

До того ж у 1980-х роках режисер Ю. Старченко та диригент Ш. Палтаджян зробили єдине в Україні повноцінне сценічне втілення партитури композитора О. Рибникова «Юнона і Авось» та експериментальні постановки «Ісус Христос – суперзірка» і «Монарх, повія і чернець». Рок-опери звучали у виконанні оркестру, солістів і хору ХТМК суто в академічній манері, але з додаванням сучасних технічних засобів: мікрофонів, синтезатора і ритм-секції. Режисеру Ю. Старченко вдалося опанувати важливими категоріями сучасного театру (час і простір). Музична партитура в багатомірному ігровому просторі звучала самодостатньо. Через символіку постановники змогли розкрити «конфлікт» інтонаційних сфер симфонічного оркестру та електроніки. Використані для позначення часу тембри різних музичних інструментів і навіть голосів, сприяли створенню атмосферних сцен і вистави в цілому.

Основною проблемою експериментів Ю. Старченка у справі інтелектуалізації театру «легкого жанру» став «повний інформаційний вакуум навкруги його режисури і досягнень кращих акторів харківської трупи для центрів, в яких не перше десятиріччя точилася велика дискусія щодо шляхів розвитку жанру» (Ю.Щ). Вистави так і не знайшли свого адресата.

Вподовж 2000-х років в ХТМК були здійснені постановки з радикальною зміною жанру та стилю оперет («Граф Люксембург», 2002, О. Коломієць). О. Драчов продовжив рух ХТМК у напрямку естетики постмодерної оперети.

Новий етап розвитку ХТМК пов'язаний із роботою директора театру і головного режисера І. М. Коваля. За його ініціативою театр поновлює не лише репертуар, декорації, костюми та приміщення, а й творчий склад: до театру приходять молодь. Заслуги колективу у розвитку українського музичного мистецтва та високий професіоналізм здобули ХТМК статус «Академічний». На базі ХАТМК працюють Оперна студія Харківського національного університету мистецтв імені І.П. Котляревського та дитяча театральна студія «Аристо».

Колектив ХАТМК є постійним учасником благодійних та шефських концертів та вистав міста та області. У рамках Всеукраїнського проекту культурної інтеграції «Український Донбас» колектив ХАТМК виїжджав з концертами до зони АТО.

Як і 91 рік тому театр залишається «творчою лабораторією сучасної музичної комедії». Вистави ХАТМК – найкращі зразки мюзиклу, оперети, музичної комедії та рок-опери і до того ж незвичайні бенефіси та яскраві концерти в яких грають справжні корифеї сцени: заслужені артисти України А. Хорольська, В. Побережець, А. Младов. Гордість театру складають талановиті солісти-вокалісти, які зазнали успіху, популярності та любові публіки: заслужені артисти України Н. Коваль, Т. Циганська, Е. Джулік, О. Бідило та артисти-вокалісти С. Тимченко, О. Андренко, Н. Гаман-Орлова, І. Орлов, Ю. Костяниця, М. Остонен, Р. Куштим, О. Поважна, О. Непомняща, О. Сєрьогін, І. Потолова, О. Жемчужин.

Балетну трупу очолює балетмейстер Марія Щербакова. Симфонічний оркестр ХАТМК під керівництвом диригента, заслуженого діяча мистецтв України Ю. Пороховника. Хор театру під керівництвом І. Вербицької.

На базі ХАТМК працюють Оперна студія Харківського національного університету мистецтв імені І.П. Котляревського та дитяча театральна студія «Аристо». Творча та культурно-просвітницька діяльність театру, духовний

розвиток молоді стали візитівкою колективу ХАТМК, який не тільки зберігає, а й розвиває кращі національні та світові традиції музичного театру.

Досягнуті результати дослідження історії ХАТМК дозволяють вважати дану роботу з «відкритим» фіналом, який передбачає подальшу розробку та аналіз закладених у ньому концептів.

СЛОВНИК ТЕРМІНІВ

Музичний театр — це форма театральної вистави, яка поєднує пісні, розмовні діалоги, акторську гру та танець. Історія та емоційний зміст мюзиклу – гумор, пафос, любов, гнів – передаються через слова, музику, рух та технічні аспекти розваги як цілісного цілого. Незважаючи на те, що музичний театр перетинається з іншими театральними формами, такими як опера і танець, його можна виділити однаковою значущістю, що надається музиці в порівнянні з діалогом, рухом та іншими елементами. З початку 20 століття сценічні твори музичного театру зазвичай називають просто мюзиклами.

Оперета — форма театру і жанр легкої опери. Він включає розмовний діалог, пісні та танці. Вона легша за оперу з точки зору її музики, оркестрового розміру, [1] тривалості твору та за номінальною вагою, тематики. [2] Окрім короткої тривалості, оперета зазвичай має легкий та кумедний характер, а іноді включає також сатиричні коментарі на такі теми, як утискаючі уряди та військові.

Фізичне втілення музики називається **партитурою**, яка включає музику і, якщо є текст, вона також показує текст.

Прикладна музика, Супровідна музика — музика, яка функціонує не як самодостатня сутність, але яка виконує якісь утилітарні суспільні функції — супровід церемоній і культів, військових маршів і світських танців; розвага, терапія і т. д. Прикладна музика протиставляється автономній музиці.

Рок-опера (англ. rock opera) — музично-драматичний жанр, основою якого є рок-музика, а коріння пов'язане з мюзиклом. Подібно до класичної опери, рок-опері характерні різні номери: арія, монолог, хор, розмовні діалоги, танцювальні епізоди зі специфічною пластикою, найрізноманітніші прийоми звукового оформлення та світлові ефекти. Музична мова рок-опер

пов'язана з використанням рок-ансамблю, а також класичного оркестрового складу або їх поєднання. Манера виконання наслідує різні види рок-музики, використовує елементи музичної мови інших шарів культури — від фольклору і бароко до джазу і авангарду.

Ревю — естрадне або театральне видовище-огляд, що складається з невеликих сценок, вокально-інструментальних, танцювальних і циркових номерів, різних за жанром, але об'єднаних спільною темою.

Театральна музика — широке коло музики, створеної або пристосованої для виступу в театрах.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Айзенштадт В. И пришел мюзикл // Красное знамя. 1988. 13 окт.
2. Анисимов Г. П. Режиссер в музыкальном театре. М. : Всероссийское Театральное Общество, 1980 . 320 с.
3. Анничев А. Артисты в положениях и ситуациях «Авантюристов» // LiveJournal. 2013. 29 May.
URL: <https://annichev.livejournal.com/11895.html>. (дата звернення: 07.10.2022).
4. Анничев А. Успех? Вне всякого сомнения! // Время. 2021. 30 июня. С. 11.
5. Астрова Лада «Снова туда, где море огней...» // Время. 2000. 16 янв.
6. Альшиць Ю.
Внутрішня рецензія на виставу «Король скрипалів» // Архів Одес. театру муз. комедії ім. М. Г. Водяного.
7. Баканурський А. Мюзикл // Театрально-драматичний словник ХХ століття / А. Баканурський, В. Корнієнко. Київ, 2009. С. 159–160.
8. Бутковський М. Ю. Інтерв'ю від 03.05.2004 / вела Ю. Коваленко // Особистий архів Ю. П. Щукіної.
9. Веселовська Г. І. Український театральний авангард / Ін-т проблем сучасного мистецтва Нац. акад. мистецтв України. Київ: Фенікс, 2010. 368 с.
10. Гориславець В. Інтерв'ю від 10.02.2019 / вела Ю. Щукіна // Особистий архів Ю. П. Щукіної.
11. Грошева Е. Его имя — Михаил Водяной // Советская музыка. 1988. № 7. С. 60–70.
12. Дровський В. «Поцілунок Чаніти» : нова вистава театру музичної комедії // Соціалістична Харківщина. 1957. 13 вер.
13. Драчов О. Інтерв'ю від 05.02.2019 / брала Ю. Щукіна. // Особистий архів Ю. П. Щукіної.
14. Дяченко Я. Не старіє вічна тема // Зоря Полтавщини. 1987. 15 черв. С. 4.
15. Єрмакова Н. Проблема «великого стилю» в українському драматичному театрі 90-х років ХХ століття // Нариси з історії театального мистецтва України ХХ століття / Веселовська Г. І. та ін. ; редкол.: В. Сидоренко (голова) та ін. ; Акад. мистецтв України, Ін-т пробл. сучас. мистецтва. Київ, 2006. С. 787–826.
16. Звездочкин В. А. Пластика в драме: (интерпретация классики в русском драматическом театре 1970-80-х гг.) : учеб. пособие. СПб. : ПАТИ, 1994. 103 с.

17. Клевцова Л. У оперети свої проблеми // Український театр. 1980. № 2. С. 14–17.
18. Коваленко Ю. Проблеми вітчизняної режисури театру музичної комедії в контексті імпортованої режисури URL: [3254-6884-1-PB \(1\).pdf](#) (дата звернення 5.10.2022)
19. Коваленко Ю. Прерванный полет // Панорама. 2001. 20 июня. С. 14.
20. Ковальчук В. В., Моїсєєв Л. М. Основи наукових досліджень : навч. посібник. 3-є вид., перероб. і допов. Київ : Професіонал, 2005. 238 с.
21. Комлікова А. В. Українська рок-опера: традиції та аспекти розвитку : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.03 «Музичне мистецтво» / Нац. музична академія України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2016. 16 с.
22. Крижановська Л. Інтерв'ю від 13.11.19 / інтерв'ю брала Г. Крижановська Л. Київ, 2019. 4 с. Архів автора.
23. Курбас Л. Про українську оперетту // Філософія театру / упоряд. М. Лабінський. Київ, 2001. С. 653–654.
24. Кутько І. Самотніми бувають і Боги // Слобідський край. 1993. 18 груд.
25. Лакман А., Байрон А. Он – Байрон. С русскою душой // Оперетта Land. 2007. № 6. С. 46–47.
26. Лобанова І. В. Від апології авангарду до апології реалізму: творчість сценографів-конструктивістів Державного українського оперного театру в оцінці харківської преси (1925–1934) // Вісник Харківського національного університету ім. В.Н. Каразіна. Серія: Соціальні комунікації. : зб. наук. пр. Харків, 2011. № 968, вип. 3. С. 68–73.
27. Логачева Р. «Для любви не названа цена...» // Вечерний Харьков. 1994. 1 февр.
28. Івницький М. Без витівки — нецікаво : монолог сценографа Михайла Івницького / записав Н. Мазур // Демократична Україна. 1994. 25 січ. С. 8.
29. Основи наукових досліджень : навч. посіб. / В. С. Марцин та ін. Львів : Ромус-Поліграф, 2002. 128 с.
30. Митницький Э. Мы живем, пока любим // Театр. 1991. № 7. С. 81–90.
31. Младов А. Інтерв'ю від 06.02. 2020 / вела Ю. Щукіна // Особистий архів Ю. П. Щукіної.
32. Олійник О. М. Використання медіатехнологій в процесі театральної ігрової діяльності з дітьми дошкільного віку // Вісник Луганського національного університету імені Тараса Шевченка. Педагогічні науки : зб. наук. пр. Старобільськ, 2013. Вип. 13, ч. 1. С. 120–128.

- 33.Оганезова-Григоренко О. В. Художественно-эстетическая специфика мюзикла в контексте исторического развития жанра // Таврійські студії. Мистецтвознавство. 2013. № 3. С. 115–125.
- 34.Олексієнко Т. Майстер легкого жанру // Музика. 1975. № 3. С. 31.
- 35.Орелович А. Письмо-обоснование либретто оперетты «Микадо» // Архів Одеського академічного театру музичної комедії ім. М. Водяного.
- 36.Ошеровский М. Поиски, находки, просчеты... // Музыкальная жизнь. 1979. № 13. С. 2–3.
- 37.Обсуждение общественного показа спектакля «Прекрасная Елена» : протокол № 7 расширенного заседания художественного совета Ленинградского государственного театра музыкальной комедии от 02.06.78 // Центр. гос. архив лит. и искусства Санкт-Петербурга. Ф. 338. Оп. 5. Д. 10. Л. 4.
- 38.Палкіна І. І. Жанроутворення у рок-мистецтві: міжвидові та внутрішньовидові взаємодії : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : спец. 26.00.01 «Теорія та історія культури» / Нац. акад. керівних кадрів культури і мистецтв. Київ, 2017. 16 с.
- 39.Прийом вистави «Витівки Хануми» : протокол № 1 засідання художньої ради Харківського театру музичної комедії від 02.01.76 // Архів Харків. академ. театру муз. комедії. 1976. Арк. 3.
- 40.Полякова Ю. Ю. Музично-театральне життя Харкова під час німецько-фашистської окупації (за матеріалами Державного архіву Харківської області) // Вісник Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна. Серія : Історія України. Українознавство: історичні та філософські науки : зб. наук. пр. Харків, 2013. № 1088, вип. 17. С. 82–91.
- 41.Рассоха І. М. Методологія та організація наукових досліджень : конспект лекцій з навч. дисципліни для студентів 5 курсу денної форми навчання освітнього-кваліфікаційного рівня «магістр», спец. 8.050106, 8.03050901 «Облік і аудит», 8.050201 «Менеджмент організацій», 8.03060101 «Менеджмент організацій і адміністрування (за видами економічної діяльності)» / Харків. нац. акад. міськ. госп-ва. Харків : ХНАМГ, 2011. 76 с.
- 42.Роев Ю. Будни Пушкинской улицы // Театр. 1984. № 7. С. 74–82.
- 43.Сікорська І. М. "Вій" М. Вериківського: примхи долі // Михайло Іванович Вериківський: погляд з 90-х : зб. наук. ст. до 100-річного ювілею / М-во культури України, Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського, Центр муз. україністики ; ред.-упоряд. О. Торба. Київ, 1997. С. 16.

44. Свирская М. Моя жизнь – оперетта. Харьков, 2005. 122 с.
45. «С легким жанром!» інтерв'ю О. Рибников О. 2.04.2005 р
46. Станішевський Ю. Барви української оперети. Київ: Муз. Україна, 1970. 140 с.
47. Станішевський Ю. Корифей української оперети. Київ: Свенас, 1999. 94 с.
48. Станішевський Ю. Обрії музичного театру. Київ: Муз. Україна, 1968. 204 с.
49. Станішевський Ю. Парадокси «легкого жанру» // Музика. 2005. № 3. С. 8–10.
50. Станішевський Ю. Режисерське мистецтво і сучасний музичний театр // Режисура в сучасному українському музичному театрі. Київ, 1982. С. 3–26.
51. Станішевський Ю. Сучасний український театр оперети: проблеми, пошуки, парадокси // Сучасне мистецтво : наук. зб. / Нац. акад. мистецтв України, Ін-т проблем сучасного мистецтва. Київ, 2005. Вип. 2. С. 151–160.
52. Станішевський Ю. Український театр у перші повоєнні десятиліття // Нариси з історії театрального мистецтва України ХХ століття / Веселовська Г. І. та ін. ; редкол.: В. Сидоренко (голова) та ін. ; Акад. мистецтв України, Ін-т пробл. сучас. мистецтва. Київ, 2006. С. 501–532.
53. Станішевський Ю. Харьковский театр музыкальной комедии // Театральная энциклопедия. М., 1967. Т. 5. С. 584.
54. Станішевський Ю. Широкі обрії жанру // Урядовий кур'єр. 1998. 18 лип.
55. Старченко Ю. Інтерв'ю від 10.11.2001 / вела Ю. Коваленко // Особистий архів Ю. П. Щукіної.
56. Старченко Ю., Чернета Н. Для детей нужна полная отдача // СНГ. 2004. № 3. С. 6.
57. Сгоревший театр музыкальной комедии (цирк Муссури).
URL: <http://wikimapia.org/936853/ru/%D0%A1%D0%B3%D0%BE%D1%80%D0%B5%D0%B2%D1%88%D0%B8%D0%B9-%D1%82%D0%B5%D0%B0%D1%82%D1%80-%D0%BC%D1%83%D0%B7%D1%8B%D0%BA%D0%B0%D0%BB%D1%8C%D0%BD%D0%BE%D0%B9-%D0%BA%D0%BE%D0%BC%D0%B5%D0%B4%D0%B8%D0%B8-%D1%86%D0%B8%D1%80%D0%BA-%D0%9C%D1%83%D1%81%D1%81%D1%83%D1%80%D0%B8>. (дата звернення: 11.10.2022)
58. Тищенко В. Плюси і мінуси // Донбас. 1958. 9 серп. С. 4.

59. Токарев Ю. Вихід з кризи – неминучий // Музика. 2003. № 3. С.18–19.
60. Токарев Ю. Реанімація чи народження? // Український театр. 1988. № 5. С. 10–11.
61. Трифонова Л. У трьох вимірах // Культура і життя. 1967. 11 серп. С. 3.
62. Фіалко В. О. Театр України другої половини ХХ століття: образна лексика : монографія. Київ : Антиквар, 2016. 430 с.
63. Хомайко Ю. Евангелие от Уэббера и Кесслера // Вечерний Харьков. 1994. 7 янв. С. 4.
64. Ханіш. М. Наша історія : Харківський академічний театр музичної комедії. URL: <https://www.operetta.kharkiv.ua/teatr/nasha-istoriya> (дата звернення: 10.10.2022).
65. Цехмістрова Г. Основи наукових досліджень : навч. посіб. Київ : Видавничий Дім «Слово», 2003. 240 с.
66. Циганкова Л. Ярмарок в Сорочинцях // Червоний гірник. 1986. 25 лип. С. 1.
67. Чигрин В. Гімн кохання // Панорама. 2001. № 46 (565). 16 листоп.
68. Чепалов А. Трудными дорогами «легкого» жанра : к 60-летию Харьковского театра музыкальной комедии // Харьковский театр музыкальной комедии : буклет / сост.: С. Кузовкин, С. Лукашев, Ю. Старченко ; подгот. текстов А. Чепалов. Харьков, 1989. С. 1–7.
69. Швачко Т. Криза жанру : варіації на тему Одеського фестивалю // Музика. 1990. № 4. С. 12–13.
70. Швець Ю. Дорога Памела // Ленінська зміна. 1987. 11 лип. С.12.
71. Шигимага Т. Інтерв'ю від 05.03.2019 / вела Ю. Щукіна // Особистий архів Ю. П. Щукіной.
72. Шейко В. М., Кушнарєнко Н. М. Організація та методика науково-дослідницької діяльності : підручник. 6-те вид., перероб. і допов. Київ : Знання, 2008. 310 с.
73. Шейко В., Каністратенко М., Кушнарєнко Н. Провідний центр вищої культурологічно-мистецької та бібліотечно-інформаційної освіти в Україні // Вісн. Кн. палати. 2009. № 8. С. 22–26.
74. Щукіна Ю. Творча діяльність театрів оперети і музичної комедії України II половини ХХ - початку ХХІ ст.: жанровий аспект : монографія. Харків: Колегіум, 2021. 366 с.
75. Ян М. Оперетта // Театральная энциклопедия. Москва, 1965. Т. 4. С. 181–192
76. Янковский М. О. Искусство оперетты. М. : Сов. композитор, 1982. 278 с.
77. Янковский М. О. Оперетта : возникновение и развитие жанра на Западе и в СССР. Л.; М. : Искусство, 1937. 456 с.

78. Bernstein L. The Infinite Variety of Music. New York: Simon and Schuster, 1966. 103 p.
79. Bernstein L. The Joy of music. New York : Simon & Schuster, 1959. 299 p.
80. Zinref.ru. Библиотека онлайн
URL: https://zinref.ru/000_uchebniki/02800_logika/011_lekcii_raznie_49/618.htm. (дата звернення: 11.10.2022)

