

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

Кваліфікаційна робота
на здобуття освітнього ступеня «Магістр»

ВІТЧИЗНЯНИЙ ТЕАТР МУЗИЧНОЇ КОМЕДІЇ НА МЕЖІ ХХ – ХХІ СТ.: ТЕНДЕНЦІЇ УКРАЇНІЗАЦІЇ І ДЕРУСІФІКАЦІЇ

Виконала:

здобувачка вищої освіти магістратури
галузь знань 02 «Культура і мистецтво»
спеціальність 026 «Сценічне мистецтво»
Катерина РУДЕНКО

Науковий керівник:

доцент, кандидат мистецтвознавства,
доцент кафедри майстерності актора ХДАК
Алла ГУРІНА

Наукові рецензенти:

- 1) кандидат мистецтвознавства,
доцент кафедри режисури ХДАК
Світлана ШУМАКОВА;
- 2) кандидат мистецтвознавства,
викладач Одеської національної
музичної академії імені А.В.Нежданової
Олена СТРЕЛЬЧУК

Допущено до захисту
Зав. кафедри _____ / Сергій ГОРДЕЄВ /
20 грудня 2023 року

Харків
2023

Харківська державна академія культури

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

«ЗАТВЕРДЖУЮ»
Завідувач кафедри режисури
_____ / Сергій ГОРДЕЄВ /
19 жовтня 2022 року

ЗАВДАННЯ **на виконання кваліфікаційної роботи здобувачки вищої освіти** **Катерини РУДЕНКО**

1. Тема:

«Вітчизняний театр музичної комедії на межі ХХ – ХХІ ст.: тенденції українізації та дерусифікації»

науковий керівник — доцент, кандидат мистецтвознавства,
доцент кафедри майстерності актора ХДАК
Алла ГУРІНА

затверджені рішенням кафедри режисури від 19 жовтня 2022 р.

2. Строк подання роботи – 15 січня 2024 р.

3. Вихідні дані до роботи – досліджуються тенденції українізації та дерусифікації у сучасному вітчизняному театрі на переході з ХХ віку в ХХІ століття.

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

ВСТУП

РОЗДІЛ 1.

РОЗДІЛ 2.

РОЗДІЛ 3.

ВИСНОВКИ

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

5. Консультанти розділів кваліфікаційної роботи

Розділи	Відомості про консультантів розділів кваліфікаційної роботи	Підпис і дата	
		Завдання видав	Завдання прийняв
Вступ	доктор культурології, професор Антоніна КІКОТЬ	05.10.2022	
Розділ 1	кандидат мистецтвознавства, завідувач кафедри майстерності актора Віталій МІЗЯК	15.11.2022	
Розділ 2	кандидат мистецтвознавства, завідувач кафедри майстерності актора Віталій МІЗЯК	25.12.2022	
Розділ 3	доцент, заслужений діяч мистецтв України, декан факультету сценічного мистецтва Ігор БОРИС	20.01.2023	
Висновки	доктор культурології, професор, завідувач кафедри майстерності актора Антоніна КІКОТЬ	10.02.2023	
Список використаних джерел	доктор культурології, професор Антоніна КІКОТЬ	10.03.2022	
Додатки	кандидат мистецтвознавства, завідувач кафедри майстерності актора Віталій МІЗЯК	01.04.2022	

6. Дата видачі завдання – 19 жовтня 2022 р.

КАЛЕНДАРНИЙ ПЛАН

№	Назва етапів кваліфікаційної роботи	Строк виконання	Примітка
1.	ВСТУП	10.11.2022	
2.	РОЗДІЛ 1	25.12.2022	
3.	РОЗДІЛ 2	25.01.2023	
4.	РОЗДІЛ 3	01.02.2023	
5.	ВИСНОВКИ	25.05.2023	
6.	СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ	15.06.2023	
7.	ДОДАТКИ	10.09.2023	
8.	РЕДАГУВАННЯ ТЕКСТУ	15.10.2023	
9.	ЗБІР РЕЦЕНЗІЙ	30.11.2023	

Здобувачка вищої освіти

_____ Катерина РУДЕНКО
(підпис)

Науковий керівник роботи

_____ Алла ГУРІНА
(підпис)

ЗМІСТ

РОЗДІЛ 1. ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГІЧНІ ОСНОВИ ДОСЛІДЖЕННЯ

1.1 Історіографія, наукові джерела та методологічний фокус дослідження

1.2 Історія театру музичної комедії України

Висновки до розділу 1

РОЗДІЛ 2. РОЗВИТОК ТЕАТРУ МУЗИЧНОЇ КОМЕДІЇ ТА ЗМІНА ЙОГО РЕПЕРТУАРУ

2.1 Історичний шлях становлення театру музичної комедії України

2.2 Музична комедія, водевіль і твори бродвейських жанрів на сценах театрів музичної комедії

Висновки до розділу 2

РОЗДІЛ 3. ВІТЧИЗНЯНИЙ ТЕАТР МУЗИЧНОЇ КОМЕДІЇ В КОНТЕКСТІ ВИЗНАЧАЛЬНОГО ВПЛИВУ ТЕНДЕНЦІЙ УКРАЇНІЗАЦІЇ ТА РУСИФІКАЦІЇ

3.1 Вітчизняний театр музичної комедії на межі ХХ–ХХІ століть: тенденції українізації та русифікації

3.2 Роль Одеського театру музичної комедії та Харківського театру музичної комедії. Київський національний академічний театр музичної оперети.

3.3 Роль театрального мистецтва у часи війни.

Висновки до розділу 3

ВИСНОВКИ

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

Обґрунтування вибору теми. Українська культурна ідентичність завжди була важливим аспектом життя нації, а театр, як важлива сцена відображення та вираження цієї ідентичності, має величезне значення для утвердження національної свідомості та самосвідомості. На межі XX–XXI століть, періоду великих соціокультурних змін та геополітичних перетворень, українська культура стикається з численними викликами та можливостями. Одним із ключових аспектів в цьому контексті є роль вітчизняного театру музичної комедії та його взаємодія з двома суттєвими явищами: українізацією та русифікацією.

Ця дипломна робота має на меті дослідити та розглянути тенденції українізації та русифікації у вітчизняному театрі музичної комедії на перетині XX і XXI століть. Під українізацією ми розуміємо процеси, спрямовані на збереження та посилення української культурної ідентичності в музичній комедії, в той час як русифікація вказує на вплив російської культури та мови на цей жанр.

Зазначені процеси необхідно розглядати в контексті історичного, соціокультурного та політичного фону, що склалися на момент переходу від XX до XXI століть. Саме тут виявляються протиріччя та амбівалентність дій акторів цього театрального жанру, які віддзеркалюють динаміку сучасного українського суспільства. З одного боку, українізація може сприяти збереженню та розвитку української культурної спадщини, а з іншого – русифікація може впливати на втрату української ідентичності та національної особливості.

Дослідження цієї теми є актуальним та важливим в контексті сучасної України, яка постійно визначає свій культурний шлях та відношення до культурних впливів ззовні. Розуміння та аналіз тенденцій українізації та русифікації у театрі музичної комедії надає можливість краще розуміти динаміку культурних змін у сучасному суспільстві.

В дослідженні використовуватимуться різноманітні джерела, такі як літературні джерела, статистичні дані, інтерв'ю з фахівцями та артистами театру, а також аналіз вистав та репертуару. Дана робота має на меті сприяти розширенню нашого розуміння ролі та впливу театру музичної комедії на формування культурного ландшафту України на межі ХХ–ХХІ століть.

Зв'язок роботи за науковими програмами, планами, темами. Магістерське дослідження виконано відповідно до плану наукових досліджень кафедри режисури Харківської державної академії культури 2022–2023 рр., затвердженого на засіданні кафедри (протокол № 2 від 20 вересня 2023 р.), та є складової теми «Актуальні науково-дослідні пошуки в контексті сценічного дискурсу».

Об'єкт дослідження – вітчизняний театр музичної комедії на межі ХХ – ХХІ ст.

Предмет дослідження – тенденції українізації та дерусифікації у сучасному вітчизняному театрі ХХ – ХХІ ст.

Мета дослідження. *Мета* – проаналізувати тенденції українізації та русифікації вітчизняного театру музичної комедії на межі ХХ–ХХІ ст., зокрема розкриття впливу цих процесів на культурний ландшафт України та визначення їхньої ролі в формуванні національної ідентичності в сучасному суспільстві.

Реалізація поставленої мети зумовлює необхідність вирішення ряду завдань:

- провести історичний аналіз розвитку театру музичної комедії в Україні на межі ХХ–ХХІ ст., визначити ключові етапи та особливості цього процесу;
- здійснити дослідження та аналіз репертуару вітчизняного театру музичної комедії в даному етапі, виявити наявність українських тем, мотивів та композиторів у виставах;

- проаналізувати вплив зовнішніх чинників (політичних, соціокультурних, мовних тощо) на тенденції українізації та русифікації в театрі музичної комедії;
- оцінити реакцію української громадськості та інших факторів на процеси українізації та русифікації в театрі музичної комедії;
- порівняти вплив українізації та русифікації на розвиток театру музичної комедії, визначити їхню роль у формуванні культурної ідентичності України на межі ХХ–ХХІ століть.

Методи дослідження. Насамперед, використовується аналіз літературних джерел з метою вивчити літературні джерела (книги, статті, інтерв'ю, історичні документи), щоб виявити ключові події, особистостей та тенденції у розвитку театру музичної комедії та їх зв'язок з українізацією та русифікацією.

Крім того, використовується критичний аналіз творів мистецтва (дослідження конкретних постановок, музичних номерів та текстових матеріалів вистав) з метою аналізу мовної палітри, стилю і відповідності місії театру музичної комедії.

Поєднання цих методів дослідження дозволяє збирати дані, розуміти зв'язки між різними аспектами театру музичної комедії та тенденціями українізації і русифікації, розробляти аргументований аналіз і висновки роботи.

Наукова новизна дослідження полягає в поглибленому вивченні тенденцій українізації та русифікації (більшість досліджень зі змістовними аспектами культурної ідентичності зазвичай обмежені літературою або іншими мистецькими формами, а обраний нами вектор дослідження музичної комедії, що поєднує музику, сценічне мистецтво і мову, вносить новий аспект у розуміння впливу культурних тенденцій). Дослідження враховує паралельні процеси українізації та дерусифікації, вивчаючи як саме ці явища взаємодіють у контексті театру музичної комедії в Україні.

Удосконалено застосування дослідницьких методів, що може служити базою для подальших досліджень у цій області. Дане дослідження поєднує систему методів, включаючи аналіз літературних джерел, емпіричні дослідження та критичний аналіз творів мистецтва, що дозволяє отримати комплексний погляд на проблему, сприяючи науковій новизні дослідження та розширюючи розуміння процесів українізації та русифікації в культурному контексті.

Набуло подальшого розвитку висвітлення актуальних аспектів розвитку важливого галузевого жанру вітчизняної музичної комедії.

Практичне значення. Матеріали магістерської роботи можуть бути доречними у подальших наукових дослідженнях та публікаціях, в процесі підготовки майбутніх фахівців галузі сценічного мистецтва, зокрема для створення нових навчальних матеріалів дисциплін: «Філософія мистецтва та художнє сприйняття театральних явищ», «Режисура та акторська майстерність» «Історія світового театру» тощо. Робота може послужити важливим джерелом інформації тим, хто цікавиться театром, питаннями культурної ідентичності та мовної політики.

Дослідження може надати корисну інформацію для театральних компаній та режисерів, щоб вони могли більш ефективно взаємодіяти з аудиторією та адаптувати свої постановки до культурних вимог.

Крім того, результати дослідження можуть бути використані в розробці культурних політик і програм, спрямованих на підтримку та розвиток музичної комедії в Україні. Розуміння тенденцій українізації та дерусифікації може допомогти приймати обґрунтовані рішення щодо фінансування, підтримки і реклами цього виду мистецтва.

У свою чергу, розуміння впливу мовних тенденцій у музичній комедії може мати значення для мовної політики в Україні. Це може стосуватися питань використання української мови в театральних виставах та збереження культурної ідентичності.

У цілому дослідження може сприяти популяризації музичної комедії серед широкої громадськості, підвищуючи інтерес до цього виду мистецтва та допомагаючи розширити аудиторію для театральних вистав. Таким чином, дане дослідження може мати практичне значення для культурних і театральних галузей, а також для суспільства загалом, допомагаючи зрозуміти і впливати на розвиток музичної комедії в українському контексті.

Апробація результатів дослідження. Основні положення роботи обговорювались на засіданнях кафедри режисури ХДАК. Апробацію дослідницьких результатів здійснено на конференціях: IV Всеукраїнській науково-практичній конференції «Культурні та мистецькі студії XXI століття: науково-практичне партнерство», Міжнародній науково-практичній конференції

Основні наукові результати дослідження висвітлено в публікаціях:

1. Руденко К. До постановки питання вивчення вітчизняного театру музичної комедії на межі XX–XXI ст. крізь призму тенденцій українізації та дерусифікації. Культурні та мистецькі студії XXI століття: науково-практичне партнерство : матеріали IV Всеукр. наук.-практ. конф. (9 листопада, 2023 р., Київ). Київ: НАКККиМ, 2023. С. 124–125.

2. Руденко К. Тенденцій українізації та дерусифікації вітчизняного театру музичної комедії на межі XX–XXI ст. Modern Movement of Science : матеріали Міжнар. наук.-практ. інтернет-конф. Київ, 2023. С.140–141.

Структура та обсяг магістерської роботи. Робота складається зі вступу, трьох розділів, висновків, списку використаних джерел (кількість джерел 45 позицій). Загальний обсяг магістерської роботи становить 82стор.; обсяг основного тексту – 72 стор.

РОЗДІЛ 1

ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГІЧНІ ОСНОВИ ДОСЛІДЖЕННЯ

1.1 Історіографія, наукові джерела та методологічний фокус дослідження

Історіографія театрального мистецтва - це спеціальна галузь науки, яка вивчає різні аспекти театрального мистецтва з історичної та соціокультурної перспективи. Вона досліджує різні концепції, режисерські системи, підходи та закони, які лежать в основі театрального мистецтва, а також взаємозв'язок цих аспектів з історією і суспільством.

Провідні вчені і дослідники в галузі історіографії театрального мистецтва, такі як Валерій Михайлович Гайдабура і Юрій Станішевський, вивчають історію театрального мистецтва, зокрема період після Другої світової війни, і дають важливу інформацію щодо розвитку українського театру цього часу. Їх дослідження допомагають розкрити репертуарну політику і вплив рецензентів на постановки оперет та інших видів музичного театру.

Історія театрального мистецтва свідчить про функціональні, змістовні та жанрові зміни, які відбувалися в театрі з плином часу. Дослідники також досліджують розвиток конкретних жанрів, таких як оперета і мюзикл, і вивчають їхню історію та еволюцію.

Однією з важливих складових історіографії театрального мистецтва є театральна критика, яка надає живу емоційну оцінку виставам та впливу, який вони справляють на глядачів. Критика є важливим джерелом для дослідження театрального мистецтва, оскільки вона відображає реакцію глядачів та фахівців на вистави.

Дослідження історії театрального мистецтва може бути важким завданням, оскільки історичні дані не завжди збереглися у писемних джерелах. Тому дослідники повинні реконструювати історію вистав з обмеженої кількості

наявних джерел. У цьому процесі важливу роль відіграє режисер та ансамбль театру, які спільно працюють над створенням вистав [1 с. 44]

Загалом, історіографія театрального мистецтва - це важлива галузь досліджень, яка допомагає розкрити історію та еволюцію театрального мистецтва і розуміти його вплив на суспільство і культуру. Для цього використовуються різні методи, такі як семіотичний аналіз текстів вистав і використання різних джерел, включаючи енциклопедичну літературу, художньо-публіцистичну літературу, теоретичну наукову літературу та інше.

Театрознавці з Європи і США, такі як Юліус Бістрон, Ганц Вагнер, Георгі Шандор Гал, Стефан Джагер, Норберт Ілі, Луї Остер, Франц Хадамовскі, Л. Бернстайн, Джон Брігс, Леман Енджел і Девід Івен, були першими, хто почав досліджувати жанр оперети. Вони досліджували його історію і особливості, вивчаючи як теоретичний аспект, так і практику виконання.

У СРСР і на пострадянському просторі, вчені та дослідники вивчали оперету та інші музичні жанри, але вони часто опиралися на західні дослідження, які були перекладені, іноді зі змінами, згідно із соцреалістичною ідеологією. Особливу увагу в радянський період приділяли репертуару та сценічній практиці Театру музичної комедії.

Також були проведені дослідження щодо мюзиклів та рок-опери. У 1980-х роках у СРСР були захищені дисертації, які досліджували акторську майстерність, жанрові взаємодії та інші аспекти музично-драматичних жанрів.

Подальше розвиток досліджень оперети та інших музичних жанрів відзначається публікаціями та дослідженнями, які включають аналіз робіт німецьких теоретиків та практиків музичної сцени, а також дослідження рок-опери. Важливими є монографії та публікації, які розкривають творчість важливих діячів у цих жанрах.

Загалом, дослідження оперети та музичних жанрів були активними в науковому співтоваристві, і вони продовжують розвиватися, враховуючи нові джерела та підходи.

В дослідженнях стосовно стильових аспектів режисури оперет та мюзиклів у драматичному театрі зверталися такі мистецтвознавці як Олена Уварова та Костянтин Рудницький. Вони розглядали питання хореографії у виставах мюзиклів та оперет і досліджували теоретичні та практичні аспекти цього аспекту вистав.

Дискусія про стильові питання в режисурі оперет та мюзиклів розпочалася у 1960-1970-х роках і включала статті Л. Жукової, Олександра Галіна, Г. Чорної та інших авторів у фахових часописах та збірках. Протягом 1980-х років у виданні "Театр" відбулися дискусії журналістів та інтерв'ю з практиками театру оперети та мюзиклів, під назвою "Что случилось с опереттой?".

В цей період також стали виділятися "табори" практиків і теоретиків, які мали власні погляди на майбутнє оперети та мюзиклу. Деякі прагнули очистити ці жанри від штамів, інші спрямовували їх розвиток у напрямку мюзиклу, а треті вбачали перспективи в розвитку нової музичної комедії на основі п'єс радянських драматургів.

Для розуміння особливостей інтерпретацій театру мюзиклів та оперет в Україні були проаналізовані рецензії на вистави в драматичних театрах СРСР, які надали інформацію для зрозуміння українських аналогів цих постановок.

Важливою частиною дослідження було вивчення історії театру оперети в Україні, включаючи дореволюційний період і роботу опереткових колективів різних національностей.

Українські мистецтвознавці і культурологи також продовжують досліджувати історію та розвиток театру мюзиклів та оперети, а також вивчають вплив та специфіку цих жанрів в українському контексті.

Більшість сучасних досліджень зосереджені на темі авангардної режисури в кінці 1920-х і 1930-х роках в українському театрі музичної комедії (ТМК). Це обумовлено відміною в підходах до наукового дослідження, яка сталася після зняття цензурних обмежень на історичну науку.

Серед значущих праць у цьому напрямку, можна виділити статтю Наталії Єрмакової, яка внесла вагому методологічну основу для розуміння "березільської" жанрово-стильової генези ТМК. Також важливою є монографія "Березільська культура: історія, досвід", де системно досліджено становлення покоління режисерів-учнів Леся Курбаса, зокрема засновників ТМК, таких як Борис Балабан, Януарій Бортник, Володимир Скляренко.

Важливо відзначити, що безпосередньо режисура "березільців" в ТМК України залишалася поза науковими інтересами театрознавців. Проте деякі дослідження спрямовані на аспекти формування у ТМК "Веселий пролетар" першого покоління артистів ДУМК.[2 с. 22]

Докладніше, вивченню діяльності Януарія Бортника сприяла дисертаційна робота Ганни Веселовської, аналізуючи новаторські мистецькі напрямки в театральних процесах України першої третини ХХ століття. Також роботи Тетяни Гончаренко зі спогадами артистки Лідії Романенко та дослідженням практики театру "Веселий пролетар" важливі для розуміння цього періоду.

Зокрема важливі є дослідження Юрія Станішевського, який ввів у науковий обіг часткову реконструкцію вистав ТМК та аналізував їх художні аспекти. Також його праці допомогли розглянути нову якість репертуару і громадянський пафос музичних комедій у ТМК. Тетяна Швачко та Марина Беляєва також внесли свій вклад у дослідження розвитку ТМК та аналізували його динаміку і зміни.

Таким чином, дослідження в галузі театру музичної комедії в Україні почалося після "відлиги" і нині продовжується, зосереджуючись на авангардній режисурі та історії ТМК в різні періоди.

У літературному дослідженні зосереджено увагу на різних джерелах, які допомагають вивчати і розуміти історію та розвиток українського театру музичної комедії (ТМК) з 1950 по 1992 рік. Серед цих джерел є статті театрознавців і музикознавців, енциклопедичні видання, монографії та інші публікації.

В різних довідково-енциклопедичних виданнях України і світу були розміщені статті про окремі жанри вистав ТМК, інформацію про провідних майстрів ТМК, а також історичні огляди та аналізи різних аспектів театрального процесу.

Також були видані монографії та статті, присвячені конкретним композиторам і їхнім творам, які виконувалися на сценах ТМК України. Деякі з цих джерел вивчають репертуар і стильові особливості різних композиторів та їхніх впливів.

Регіональні видання, такі як "Театральний Київ", "Театральний Харків" і "Театральна Одеса", надавали інформацію про репертуарні афіші, постановочні групи і виконавські склади ТМК у вказаному періоді.

Нарешті, деякі видання, такі як буклети театрів ім. М. Водяного та інших, допомагали в освітленні історії та досягнень окремих театрів музичної комедії.

У цілому, ці джерела надають важливі відомості для дослідження історії та розвитку ТМК в Україні з середини 20 століття до початку 1990-х років.

Вивчаючи конкретні аспекти вистав ТМК, дослідники звертали увагу на розвиток сценографії. Оксана Палій згадувала початок роботи Юрія Стефанчука у ТМК Донбасу, але не докладно досліджувала його постановки в Львівському ТМК. Даний темі були присвячені монографії Георгія Коваленка "Художник театру Даниил Лидер" і Віктора Берьозкіна "Даниил Лидер", які відтворили сценографічні образи Данила Лідера в виставах оперет і музичних комедій.

Монографія "Михаил Івницький" Зої Івницької детально розглядає творчий шлях сценографа М. Івницького, а Юрій Луцький у нарисі "Український

театр" розкриває інноваційний внесок М. Івницького в український театр 1960-х років. Ці теми також висвітлені в низці статей.

Хореографія як складова вистав ТМК України має недостатньо досліджень. Ніна Аркіна та Л. Жукова провели аналіз новаторської пластики в постановках Одеського театру музичної комедії. Оксана Верховенко у своїй дисертації "Танцювальна складова мюзиклу 2-ої половини ХХ - ХХІ століття" досліджувала роль хореографії у виставках України, зокрема, ТМК.

Для отримання інформації про ТМК у 1980-2000-х роках використовували перегляд вистав і відеозаписи постановок, а також інтерв'ю з провідними фахівцями театру оперети та мистецтвознавцями.

В даному тексті обговорюється історія та розвиток театру музичної комедії (ТМК) в Україні, зокрема оперети, мюзиклу, водевілю і рок-опери. Дослідження включає періодизацію та аналіз різних аспектів ТМК, таких як режисерські та сценографічні рішення, акторська гра, інновації в сценічних просторах, історичний контекст тощо.

Зокрема, обговорюється жанр оперети, який включає різні стилі і форми, від ліричних до комедійних. Описується музична та вокальна лексика оперети та її характерні особливості. Також розглядається водевіль, який відрізняється малою кількістю акторів та акцентом на акторській майстерності.

Мюзикл та рок-опера аналізуються як жанри, що поєднують музику, вокал і сценічну експресію. Зазначається, що рок-опера має більший акцент на рок-музиці та виразному виконанні вокалу. [11. С 25]

Загальний висновок полягає в тому, що ТМК в Україні має різноманітну історію та стильові риси, і її розвиток потребує подальшого дослідження з позицій сучасної науки та ретроспективного аналізу ранніх етапів її розвитку.

Вивчення театру музичної комедії на межі ХХ–ХХІ століть, з фокусом на тенденціях українізації та русифікації, вимагає комплексного методологічного підходу для розуміння глибоких процесів, які вплинули на цю форму мистецтва.

У цьому есе ми розглянемо основні методи дослідження, які допомагають краще розкрити цю складну проблему.

Історіографічний аналіз виступає як вихідний пункт у вивченні театру музичної комедії. Існують попередні дослідження та історичні джерела, які дозволяють нам зрозуміти контекст і знайти раніше вивчені аспекти. Історична перспектива надає можливість простежити зміни у театральному мистецтві протягом часу та виявити ключові точки розвитку.

Соціологічні методи використовуються для вивчення думок і поглядів співробітників та глядачів театру. Анкетування, інтерв'ю та опитування допомагають з'ясувати, які впливи сприяли українізації або русифікації, а також відображають публічну думку про ці процеси.

Культурологічний аналіз спрямований на розуміння впливу політичних, соціокультурних і економічних факторів на театр музичної комедії. Цей метод дозволяє встановити, як суспільні зміни вплинули на розвиток цієї форми мистецтва.

Порівняльний аналіз допомагає зрозуміти унікальність українського театру музичної комедії у світовому контексті. Це дає змогу виявити спільні риси та відмінності, а також з'ясувати, чим він відрізняється від схожих театрів інших країн.

Аналіз сучасних медіа стає важливим, оскільки мас-медіа та інтернет впливають на сприйняття і розвиток театального мистецтва. Рецензії, відгуки глядачів та медійні публікації розкривають динаміку змін у сприйнятті та популярності музичної комедії.

Усі ці методи дослідження допомагають створити повну та об'єктивну картину того, як театр музичної комедії в Україні переживав процеси українізації та русифікації на межі XX–XXI століть. І лише поєднання цих методів дозволить нам отримати глибше розуміння та цінні інсайти щодо цієї важливої частини культурної спадщини України.

1.2 Історія театру музичної комедії України

Театральне мистецтво, зокрема музичний театр, має глибокі коріння, що сягають часів родинних суспільств та формування перших цивілізацій. У ці ранні періоди музично-театральне мистецтво було синтетичним, і його важливою частиною були елементи театралізації, видовищності та імпровізації. На початкових етапах можна виділити різні жанри музичного театру, такі як хороводи, побутові ігри та різноманітні свята, пов'язані з землеробською культурою, календарними святами та ритуальними обрядами, такими як весілля чи похорони.

Специфічний розвиток українського музично-театрального мистецтва почався в XV–XVI століттях. На жаль, інформація про цей період досить обмежена, і одними з найважливіших джерел є полемічні твори Івана Вишенського, зокрема його «Синопис» з 1674 року. Вишенський висловлював свою критику стосовно новорічних свят і образу Коляди, називаючи їх "диявольськими", що свідчило про специфічний взгляд на релігійність та традиції того часу.

У дохристиянські часи, виникли дійства, що відображали повсякденне життя та побут. Серед них були новорічні ігри, такі як "Водіння кози" та "Маланка", а також весняні ігри, наприклад, "Коструб" та "Воротар". У цих іграх музика та танець стали важливою частиною драматичного події, а також служили для характеристики персонажів.

Християнство внесло свій внесок у розвиток українського театру через "вертеп", який існував в кінці XVI–на початку XVIII століття. У вертепі музика та спів грали ключову роль, і він може вважатися одним із перших музичних театралізованих подій в історії. Паралельно з народно-релігійним вертепом, розвивалася і світська вокальна музика, зокрема канта і сольна пісня з

інструментальним супроводом. Канти стали частиною вертепної драми, і в них можна відчутти вплив народної музики та танців.

У XVI столітті в Київській академії та інших навчальних закладах на Україні з'явилися шкільні театри, де музика та хореографія були поширено використовувались у виставах. Інтермедії, які були невеликими побутовими сценками, де поєднувалися живий діалог, пісні, жарти та танці, відіграли важливу роль у розвитку музичного театру в Україні. Вони допомагали демонструвати нове світосприйняття людини та її духовний розвиток.

Загалом, музичний жанр в театрі представляє собою складну систему, яка поєднує музику, драму та художнє вираження. Він здатен створювати різні жанрові моделі на межі різних видів мистецтва, таких як література і хореографія. Цей розвиток призвів до появи нових жанрів у музичному театрі, таких як рок-опера, танцювальна опера і багато інших.[5. С 55]

Першим важливим жанром була опера, яка виникла наприкінці XVI–початку XVII століття. Вона почала свій розвиток в Італії, а потім поширилася по всій Європі, ставши невід'ємною частиною культурного життя суспільства.

Естетичні вподобання та погляди аристократії суттєво вплинули на розвиток жанру опери, і через це виникало багато різних видів опери, щоб задовольняти різні смаки аудиторії. Це включало в себе оперу-серію, яка виконувалася на міфологічні або історично-героїчні сюжети, ліричну трагедію та комічну оперу. В різних країнах цей жанр називався по-різному, такі як "опера-буфа" в Італії, "опера-комік" у Франції і "зінгшпіль" в Німеччині та Австрії.

У XVIII столітті оперний жанр вдосконалився, і з'явилися нові типи опер, такі як опера спасіння, велика опера (гранд-опера) і лірична опера. Поява цих нових жанрів відбулася завдяки взаємодії опери з драматичним мистецтвом. У XX столітті також з'явилися нові жанри опери, такі як джазова опера і рок-опера, які були стилістично різноманітними.

Опера-буфа була італійською комічною оперою, яка виникла на основі інтермедій і народно-побутової музичної традиції. Цей жанр включав в себе твори таких композиторів, як Джованні Перголезі, Доменіко Чімароза, Гаetano Доницетті, Вольфганг Амадей Моцарт і Джоаккіно Россіні.

Опера-комік була французькою комічною оперою, яка базувалася на ярмаркових виставах. Цей жанр був представлений творами таких композиторів, як П'єр-Алексіс Монсінї, Франсуа Гарольд і Ніколя Ізуар.

Зінгшпіль був німецькою комічною оперою, де спів і танці чергувалися з діалогами. Він часто включав побутові сюжети з елементами казки.

Оперета відрізнялася від інших жанрів опери своєю легкістю, веселощами і щасливим кінцем. Вона виникла вже в античних містеріях, але набула популярності в Європі в середньовіччі та подальше розвивалася.

Українська оперета народилася в Львові і стала першою у слов'янському світі. Станіслав Дунецький був її першим автором, і його творчість вразила публіку своєю оригінальністю. Він створив оперети, які відповідали українській, польській і єврейській ментальності та став першим слов'янським автором цього жанру.

Таким чином, оперета стала важливою частиною музичної культури та мистецтва, яка здобула популярність в різних країнах і відзначилася своєю легкістю та комічними сюжетами.

Ще одним пунктом розцвіту оперети була сатирична оперета під назвою "Спокуса або Хохлик", відома також у Європі під різними назвами, такими як "Люцифер" у Відні, "Шотек" у Празі та "Домовий" у Львові. Ця оперета стала популярною і відзначалася гострою сатирою та гумором. Її автором був львівський композитор, який відіграв важливу роль у розвитку східно-європейської і, зокрема, української оперети.

Згодом, через півстоліття, інший талановитий композитор, Ярослав Барнич, приєднався до оперетного жанру. Він почав свою кар'єру в музичній

галузі і став важливою фігурою в українській опереті. Ярослав Барнич створив численні оперети, включаючи відому "Гуцулку Ксеню", яка здобула популярність не тільки в Україні, але й за її межами. Його стиль поєднував фольклорні мотиви з європейською класичною музикою, і його називали "українським Легаром".

Український театр музичної комедії був створений у Харкові в 1929 році, і він мав завдання відновити традиції національної оперети. Цей театр прагнув розвивати українську музичну комедію, звертаючи увагу на якість виконання та втілення живих персонажів. Важливою подією стало відкриття стаціонарного театру музичної комедії в Києві в 1934 році та подальше створення подібних театрів в інших містах України, таких як Львів і Одеса.

У 1930-ті роки в Україні спостерігався період інтенсивних змін і репресій під владою Сталінського режиму.

Українська культура в 1930-х роках переживала тяжкі випробування через політичні репресії та ідеологічний тиск. Проте, в цей період, деякі культурні діячі вдалося зберегти свою творчість, навіть в умовах репресій, і створити важливі твори, які залишилися частиною культурної спадщини України. Той час служить нагадуванням про важливість свободи слова та культурної незалежності, а також про стійкість та відданість творців української культури в умовах важкого історичного контексту.

У 1932 році, із приходом П. Постишева на посаду секретаря ЦК Української комуністичної партії, посилювався наступ на українську культуру, і цей період став вирішальним для долі культурних та інтелектуальних кіл України. Саме тоді остаточно припинилася українізація, і наступила відверта русифікація у всіх сферах суспільного життя.[11. С 147]

На тлі цих подій сталися драматичні і подекуди трагічні випадки, які вразили українську інтелігенцію та культурні кола. Митці та інтелектуали, такі як М. Хвильовий та М. Скрипник, вибрали самогубство як акт протесту проти режиму. Багато видатних поетів і письменників, зокрема Г. Косинка, К. Буревій,

Д. Фальківський, О. Близько, І. Крушельницький і багато інших, були сфабриковано звинуваченнями та розстріляні.[2. С 14]

У грудні 1934 року в справі "Українського центру білогвардійців-терористів" засудили до розстрілу 28 представників української інтелігенції. Загалом протягом 1933 року близько 1649 науковців були вилучені з наукової діяльності за політичними звинуваченнями, що становило 16% їхнього загального числа. Також серед жертв репресій були видатні фігури, такі як І. Куліш, М. Зеров, Є. Плужник і багато інших.

Усього під час цих подій було втрачено близько 500 обдарованих письменників, а також велику кількість культурних діячів. Режим став на заваді творчості видатних кінорежисерів, таких як О. Довженко, І. Кавалерідзе, І. Савченко, І. Пир'єв, Л. Луков і багатьох інших. У цей період О. Довженко, змушений був залишити Україну і переїхати до Москви. У підсумку, стан української культури в 1930-х роках відображав загальнополітичну ситуацію в країні. Після досягнення значних успіхів у 1920-х роках, українська культура опинилася під суворим ідеологічним тиском тоталітарного режиму, який проявлявся в антинаціональних репресіях і загальному придушенні творчої свободи. Термін "Розстріляне відродження" наочно описує складну та трагічну долю української культури в цей важкий період. [4 с .47]

Тож в період становлення музичної комедії спостерігаються такі ключові події та тенденції:

1. *Придушення Нової економічної політики (НЕП).* У 1930-ті роки була припинена НЕП, яка впроваджувалася після революції 1917 року. Замість неї влада активно впроваджувала планову економіку та індустріалізацію країни.

2. *Завершення українізації.* Політика українізації, яка полягала у підтримці української мови та культури, була припинена. Російська мова стала домінуючою, і українська мова була пригнічена.

3. *Національна політика.* Застосування "наступу соціалізму по всьому фронту" супроводжувалося придушенням національних ідентичностей та культурних виявів. Українська культура підпорядковувалася ідеології комунізму, і масові репресії стали загрозою для інтелігенції та культурних діячів.

4. *Освіта і ідеологізація.* Українська освіта стала інструментом ідеологізації. Навчальні програми стандартизувалися та контролювалися з метою виховання нового покоління, відданого ідеології комунізму. Програми навчання орієнтувалися на сталінський "Короткий курс історії ВКП (б)".

5. *Репресії і політичні переслідування.* В цей період масові репресії та політичні переслідування стали невід'ємною частиною радянської політики. Багато видатних культурних діячів, інтелігенції та науковців були арештовані, засуджені та розстріляні за фальшивими звинуваченнями

6. *Контроль над культурою.* Українська культура стала підпорядкованою ідеології партії. Створювалися контрольовані спілки митців, які мали служити ідеям партії та просувати їх через мистецтво.

Висновки до розділу 1

Різноманітність історії та стилів: Театр музичної комедії (ТМК) в Україні має багату та різноманітну історію з унікальними стильовими особливостями. Цей аспект підкреслює необхідність глибокого та комплексного дослідження історії та розвитку ТМК.

Фокус на українізації та русифікації: Особливу увагу в дослідженнях приділено тенденціям українізації та русифікації у театральному мистецтві, особливо на межі XX–XXI століть. Ці процеси вимагають всебічного аналізу для розуміння їх впливу на цю форму мистецтва.

Методологія досліджень: Використання різноманітних методів дослідження, включаючи історіографічний аналіз, соціологічні методи, культурологічний аналіз, порівняльний аналіз, та аналіз сучасних медіа, є ключовими для отримання глибокого розуміння та цінних інсайтів щодо історії та розвитку ТМК в Україні.

Значення для української культурної спадщини: Поєднання цих методів дозволяє створити об'єктивну картину того, як ТМК переживав важливі історичні процеси та зміни, що відображають унікальну частину культурної спадщини України.

РОЗДІЛ 2

РОЗВИТОК ТЕАТРУ МУЗИЧНОЇ КОМЕДІЇ ТА ЗМІНА ЙОГО РЕПЕРТУАРУ

2.1 Музична комедія і водевіль

Українська музична комедія пройшла великий шлях від свого витоків в сатиричній опереті до створення власних театрів та визнання на світовій театральній сцені.

У ідеологічній ієрархії театральних жанрів 1950-х років оперета, яку раніше вважали "буржуазно-космополітичною", була вимушена поступитися місцем перед радянською модифікацією жанру. Навпаки, радянські театральні діячі прагнули встановити молодий, бадьорий жанр з чітко визначеною класовою спрямованістю. Цензура бажала бачити цей жанр ідеологічно підконтрольним, з лірико-героїчними та комедійними відтінками, а також ідеальними героями для наслідування.

Загальні художньо-естетичні тенденції у створенні театральних постановок за музичними комедіями в першій половині ХХ століття можна розділити на кілька періодів. У період з 1931 по 1934 роки музична комедія була одним із жанрів, які сприяли створенню сучасного репертуару ДУМК. Важливо відзначити, що Лесь Курбас, започатковуючи новий театр музичної комедії, спрямовував його у напрямі, близькому до сатиричного театру. Цей напрям розроблявся переважно Ярославом Бортником, який режисував виставу "Шоколадний вояка, або Людина і зброя" у 1931 році. У цих виставах режисери використовували різноманітні стилістичні прийоми, включаючи елементи ревію, джазу, кінематографії та авангардної сценографії. Ексцентрична хореографія Євгена Вігільова додавала сатиричному характеру вистави.

У другому періоді, з 1935 по 1944 роки, розвивався жанр героїчної музичної комедії. Київський театр музичної комедії під керівництвом Марка

Аваха і Савви Солящанського орієнтувався на твори радянських авторів і прагнув "реабілітувати" театр після зв'язків з театром Леся Курбаса. Однією з успішних постановок цього періоду була "Весільна в Малинівці" за п'єсою Леоніда Юхвіда і Марка Аваха у 1937 році. Вистава була відзначена барвистим сценічним оформленням і новаторським підходом до жанру. Головні ролі виконували молоді вокалісти, які вже мали досвід акторської гри.

Київський театр музичної комедії було створено у період оприлюднення доктрини "соцреалізму", і це вплинуло на естетичні засади трупі. Театр ставив собі за мету дослідження і розвиток українських театральних традицій, як класичних, так і народних, і пропагував реалістичний підхід до виконання. На той час керівником театру був Марко Терещенко, який прагнув піднести українську класику на сцені оперети. Один із проектів театру - музична комедія "Вій" за Миколою Кропивницьким - незважаючи на суперечки і містичний аспект твору, отримала певний визнання завдяки симфонічному підходу до музично-вокальної частини і відновленню українського фольклору.

Неоднорідність жанру і музики "Вій" і нестійкість художніх принципів трупі спричинили відмінності у виконанні акторами. Головні герої вистави різними способами підходили до гри, і це вплинуло на її ансамблевість. Таким чином, театр музичної комедії пройшов через різні етапи розвитку і спроби адаптувати жанр до радянської ідеології та естетики.

У 1950-му році у Харкові поставили оперету "Вій", де диригентом був М. Вериківський, режисером М. Авах, а сценографом Н. Соболев. У той час М. Терещенков в Києві зосередився на роботі над репертуаром, основуєчись на комедії М. Старицького "За двома зайцями".

Проте після відсторонення М. Терещенка від керівництва театром у Києві змінилися репертуарні та художні напрямки, включаючи "народницьку" та "героїчну" музичну комедію, під керівництвом О. Завіна і В. Вільнера. Олександр Сумароков, головний режисер театру, після успішної постановки "Весілля в Малинівці" в Харкові також вивів на сцену республіканського Театру

музичної комедії вистави про партизан та червонорадійців Громадянської війни у 1938 році.

У цей період також відбувалися зміни в акторському складі театру, з приєднанням до нього акторів, які перейшли з харківського театру, таких як Віра Новинська, Ю. Росіна, Нінель Аннікова, Г. Лойко, Д. Шевцов, Д. Пономаренко, Розалія Уманська.

Згодом, у наступні десятиліття, традиції української музичної комедії продовжили розвивати режисери Сергій Жданов, Всеволод Рождественський, і Оскар Сандлер. Вони залишались вірні класичній опереті, зберігаючи її мелодійність, проте намагалися адаптувати лібрето під агітаційні ідеї та ідеологію того часу.

Під час Другої Світової війни, в евакуйованих театрах в Україні поставлялись вистави від казахських та узбекських авторів, а також героїчно-патріотичні вистави, які відзначалися підняттям бойового духу і патріотизмом. Режисер В. Бегма підкреслював важливість оперети як мобільного жанру, здатного відгукатися на суспільні події та настрої глядачів.

Загалом, історія театру музичної комедії в Україні відображає його адаптацію до різних історичних періодів та культурних змін, зберігаючи при цьому свою унікальну мистецьку цінність.

П'єса І. Дунаєвського «Вільний вітер» у Л.В. стала віхою у третьому розвитку української ТМК. Постановка твору відбулася через три місяці після московської прем'єри. Музична комедія, мелодраматичний любовний трикутник, що розгортається на тлі «непланової» громадянської війни в колоніальній країні, написана авторами в контексті державного ладу, пов'язаного з радянською зовнішньою політикою. Кінець Другої світової війни. Балканські мотиви в музиці Володимира Крахта, Віктора Віннікова, Віктора Тіпота і навіть І. Дунаєвського були навіяні революцією в Греції та військовими діями в Югославії. Постановки режисера І. Гріншпуна, диригента Якова Фельдмана, сценографа Ю. Стефанчука та балетмейстера Н. Дельсон викликали позитивний

відгук у глядачів і преси. Е. Дембська і З. Дехтярьова грають революціонерку Стеллу з драматичною і переконливою критикою. «Вільний вітер» сприяв якісному утвердженню артистів жанру музичної комедії, які в найближчому майбутньому стануть законодавцями акторської манери: М. Дьоміна (Пепіта) та М. Одян (Міккі). Я думаю, що Гріншпун дещо по-своєму інтерпретував стиль ансамблю, оскільки він обмежив характер акторського складу. Наприклад, Городецький психологічно переконливіше вжився в образ Мікі, М. Водянуї описав героя як «дивного» [111].

Ю. Станішевський наголошує на таких особливостях репертуарної політики театрів післявоєнного періоду: «...наприкінці 1940-х років не вистачало творів відповідного ідейного змісту. Водночас поширювалась ідея. необхідно створити художнє середовище <...> де серйозні, проблематичні ігри стомлюють глядача, а легкі, смішні ігри, переважно комедії та відео» [300, с. 508]. Про залежність творців вистави від театру музичної комедії І. Сікорська прямо пише: «Повертаючись до спокійного життя, оперні майстри ставлять на перше місце розважальність, легкість і відволікання, які, здається, потрібні людям після недавніх страждань» [с. 286. 207].

У повній гармонії з цими процесами в ТМК набув поширення жанр водевілю. Виконувалася в таких виставах, як «Лев Гурич Синичкин» на музику Валерія Єлобінського (І. Гріншпун, Одеса). І. Радомський, Харків, обидва - 1950) і «Шаль зі стрічкою» М. Двойріна (О. Івашутич, Харків, 1952). Цей «костюмований» водевільний спектакль, на відміну від естетики опери, покладав на ансамблі завдання камерного ансамблю.

Після інтенсивної українізації на початку 1930-х років театри протягом кількох десятиліть були змушені уникати вистав на українську тематику. Наприкінці третього періоду історії ТМК звернулися до української класики. Характерно, що відновлення національного репертуару повсюдно пов'язане з учнями Л. Курбаса. На початку 1950-х рр. у Харкові О. Івашутич «Вія» та «Сорочинський ярмарок», М. Іванов та ін. «Сорочинський ярмарок» поставив в

Одесі Д. Козачковський. У Києві учень Василя Василька Віктор Доббищенко звернувся до «Сватани на Гончарівці». Крім режисерів «Березоля», «За двома бджолами» В. Рождественського «прочитав» киянин І. Земгано. У 1954 році п'єса стала популярною під час гастролей театру в Москві. Через рік я Грінспона прочитала в ОТМК музичну комедію «За двома кроликами». Успіх гри був республіканським. Зокрема, оцінивши захоплення Е. Дембської роллю Прони, режисер Віктор Іванов запропонував їй роль в екранізації комедії М. Сарицького. Викликають повагу творчі досягнення актора в різних ролях Сільви та Проні. Твори українських музичних комедій цього періоду вирізнялися підвищеним комічним гримом, хоровими та хорографічними сценами персонажів, що відрізнялися етнографічністю та повсякденним одягом.

У другій половині 1950-х - на початку 1970-х років погляди на стиль музичного виконавства виклали І. Гріншпун, В. Івченко, Г. Макарчук, М.

Сюжетно модернізувалися водевільні постановки. Ці зміни відбувалися в контексті тенденцій, характерних для мистецтва цього періоду, про які І. Сікорська писала: «Так звана оперета разом із тенденцією до поверховості дійсності в радянській літературі та мистецтві». Безконфліктність теорії «розширюється» [с. 287. 211]. Посилання на матеріал радянської комедії «Недоторканий» Василя Шкваркіна та композитора.

Тільки в 1959-1960 роках тут були поставлені водевілі Михайла Табачникова «Я люблю, я люблю...» і «Небезпечна гра», крім того, Борис Александров, Микита Богословський, А. і С. Мовсеви, Андрій та ін. Тут виступав Петров. Загалом у Харкові відбулося десять вистав. Роль водевілю, який не часто супроводжує хор в оперному театрі, можна порівняти зі значенням малої сцени в драматичному театрі, де чеснота спілкування не є майстерністю режисера. Актори та глядацький зал.

На сцену повертається героїчна музична комедія «Весілля в ТЦ». Цей твір знайшов відгук в одеських читаннях (реж. Б. Піковський, 1954). Перенісши роль Попандопулу зі сцени на екран (за мотивами музичної комедії А. Тутишкіна на

музику Б. Александрова, 1967), М. Водяний перетворив свого героя на пародію на радянську музичну комедію.

Еталоном якості «переплавки» в жанрі сучасної музичної комедії стала перша в історії Одеси «Біла акація» І. Донаєвського (1956). І. Грінспун відчув плинність нового часу й створив ідеальну сучасну героїню Тосю (Ідалія Іванова) та два ансамблі проти життя: Ларису (Е. Дембська) та Яшку Буксера (М. Водяної). Проте вичерпався зшитий, як правило, оперний герой І. Донаєвського Костя в постановці І. Гріншпуна та спритного актора (раніше — «героя» харківської трупи) Всеволода Применки. Художник Леонід Фейленбоген облаштував ігровий простір красивим декором, який відтворив красивий і затишний типовий одеський дворик. В костюмах акторів, які зіграли своїх сучасників, окремі деталі мають документальний характер. Зокрема, як і довгі краватки Стиляги з Дерібавської та строкаті сорочки, привезені одеситами з «закордону», вони відомі як вуличні торговці. Подаровано Водяну. Режисер З. Дьяконова та театрознавець Л. Новоселицька відзначили стилістичні новації актора, які співзвучні природності драматичного театру 1950-х років: «Так» — справжній, один із «законодавець мод». Дерібасівська вулиця випадково зайшла в театр і зійшла зі сцени» [96, с. 4]. Лише хорографічна робота І. Вишнякова та Н. Дельсона залишила невідповідне враження від постановки. Зокрема, для розробки не використано партитуру Яшка до «Дня Нептуна», написану Яшком із матросами.

В результаті екранізації музичної комедії на Одеській кіностудії, куди режисер Георгій Натансон запросив акторів театру, новаторська вистава швидко стала популярною в країні. Головний художник вистави В. Фролов згадує, як у дитинстві потрапив на виставу «Біла акація» і відчув, яким святом буде для його батьків зустріч із героями сьогодення [с. 328. 2]. Варто зазначити, що осучаснення твору «Білий брат», а також вихід фільму у 1957 році надихнули режисера Харківського театру І. Радомського та художницю Н. Соболю на використання засобів кіновирозності. У другій дії була розіграна сцена фільму. Проте рецензент звинуватив у затримці театр [68]. Він також прокоментував

розпад ансамблю через зловживання актрисою М. Косогоровою (Лариса) комедійним сюжетом[68]. Тож досягнення окремих команд масово роздуваються апологетами інших. Якщо всі драмтеатри повинні були слідувати єдиним стандартам МХАТ, то провінційний ТМК повторював столичні або кіночитальні творіння музичних комедій. Також не кожен сучасний твір вирізняється художньою цілісністю та інтелігентністю. . У «Севастопольському вальсі» І. Беркуна (1961) критик підкреслює провінційність і нерівність ансамблю, тематика якого суголосна героїчній обороні Патового Севастополя в Героїчній Одесі. Амбітність М. Водяного В. С. у ролі Генки наштовхнулася на критичні порівняння з Боні [88]. Мета розкриття трансформації образу Аверена нівелюється дидактизмом лібрето. Поточний ланцюжок запитував оригінальне рішення щодо формату функції. У вступі Л. Фейленбау виставляє декілька картин із зображенням епізодів облоги Севастополя. За задумом І. Беркуна, картини повинні мати «життя» в дії п'єси. «Пісня звучить гостро і сміливо, — відтворив вступ критик, — і викликає тривогу;

Хвиля високого героїзму, драматизму та священної патріотичної доблесті вилилася в зал. Це «... драмтеатр кінця 1940-х років (п'єса «Молода гвардія» Миколи Оклопкова та Вадима Риндіна «Пам'ять»), однак подібні принципи проявилися згодом і в Україні: у такій самій назві О. Барсегяна. В «Тарасі Бульбі» І. Казнадія та М. Добролежа у Дніпропетровському театрі ім.Т.Шевченка, Київському молодіжному театрі [323, С. 76-77].

Київська вистава «Весілля на Малинівці» (1966), поставлена Д. Чайковським, диригентом Є. Хьорським і художником Юсифом Юцевичем, намагалася поєднати традиційну психологію з поезією, побутом і героїкою. «Кожен день не є справжнім», — написав Ю. Станишевського, «Але висока поезія життя панувала скрізь - і в червоній бронзовій грі декоративного розпису, і в відкритому одязі, і в популярних громадських сценах, насичених плітками, <...> і образах комічно активних персонажів, виставлених у колорит. (Тон Анвілсам В. Новинської виконував роль капуцина біля цибулини гурту – Прим. Ю. Щучіна)» [с.294. 88].

У першому півріччі відома в Україні актриса ТМК Віра Новинська була співзасновницею ДУМК і Київського театру оперети. У Харкові вона була Еврідікою та Одаркою в театральних постановках «Орфей у пеклі» (1929) та «Запорожець за Донаєм» (1931), виразно в бразильських традиціях, виконувала ролі Сільви (1933) та Маріци (1934). У першій появі опер Кальмана на українській сцені. У Києві акторська манера трансформувалася відповідно до естетики соцреалістичного театру. Еволюція соціального образу героїв В. Новинської відображена в його перших повоєнних образах у кияні «Весілля в Малинівці» (1938) та «Свинарі Фруссі» в музичній комедії О. Сендлера. і долари» (1949) режисера В. Вільнера. У другій половині 1950-х — середині 1970-х років структура колишньої «героїні» змінилася на більш гостру, і актриса адаптувалася до ролі комедійних «задушених» матерів героїв сучасних музичних комедій. «Жінки» в українських постановках і «комічні бабусі» в класичних операх. Його Хівря була в другій постановці «Сорочинського ярмарку» (реж. І. Земгано, 1953) того ж режисера, що й киянка Юліана. В. 1975), режисер Московського театру оперети Г. Республіка, без сценічної ролі в другій половині ст.

У середині 1960-х років, одразу після сценарного експерименту з традиційним рішенням виставкового простору в Одесі та Києві, В. Івченко запропонував сучасну форму вистави за мотивами Сорочинського ярмарку (1967) у Харкові. Художник Михайло Френкель (цей фільм 1967 року та «Піноккіо і король» 1968 року став частиною його співпраці з театром музичної комедії) поєднує етнографічні, але не побутові, а яскраві театральні костюми з умовними рішеннями часо-виставкового простору. Основна дія відбувалася на ігровому полі, про що згадує В. Івченко: «М. Френкель <...> пропонував здійснювати дію на хвилі та навколо неї» [С.277. 97]. В. Фіалко так характеризував тенденцію цього покоління сценаристів: «Графічне оформлення гри дозволяло одноразову установку» [324 с. 109]. У грі тряска то змінювалася на візок з мотикою, то на крамницю з прилавком, а потім на вікно (прикрашене хусткою).

У постановці "Сорочинського ярмарку" режисера І. Гріншпуна, яка відбулася в Києві у 1970 році, виділився синтез гоголівських образів із етнографічним реалізмом. Особливу роль у цьому відіграла сценографія Олексія Бобровникова, де зміна сцен створювалася за допомогою рухомих куліс і предметів, які надавали атмосферу та побутовий колорит.

Ця реалізація була характерною для постановки і виділяла її серед інших вистав. Особливо виділились актори Т. Тимошко (який виконував роль Хіврі) і Райнгольд Похвалла (який грав роль Афанасія).

Після успішної постановки в Харкові "Сорочинського ярмарку" режисерами Л. Юхвідом і О. Рябовим у жанрі героїчної музичної комедії активно розвивалися інші українські театри. Одеса стала основним центром цього жанру, зокрема завдяки постановкам авторської трилогії Григорія Плоткіна, таких як "На світанку" і "Четверо з вулиці Жанни" О. Сандлера та "Біля рідного причалу" Василя Соловйова-Сєдогова. Постановки цих вистав під керівництвом М. Ошеровського стали важливими подіями в історії театру музичної комедії.

Важливою рисою одеської постановки було поглиблене вивчення місцевого колориту та етнічної специфіки, що допомогло створити унікальну атмосферу вистави. Сценограф Мілій Виноградов створив динамічну та атмосферну обстановку, що дозволяла легко переходити між різними сценами.

Вистава підкреслювала романтичний пафос і мала виразний патріотичний відтінок, а актори, зокрема Л. Сатосова, виконували свої ролі на високому рівні. Специфічний герой Французького консула Енно виконувався С. Крупником, який надавав образу особливу ексцентричність та гумор.

Ця постановка стала важливим історичним етапом у розвитку театру музичної комедії в Україні, де вдало поєднувалася атмосфера романтики та патріотизму з високим мистецтвом акторів і майстерністю сценографії.

У постановці "На світанку" українського театру музичної комедії, яка відбулася у Києві у 1965 році, основну роль виконав актор Василь Неборачко,

який грав персонажа Мишки Япончика. Важливим для нього було передати не тільки стиль та характер цього персонажа, але і відтворити історичний контекст та життя прототипа Мишки Япончика в минулому.

Мишка Япончик був відомим грабіжником Одеси, і Василь Неборачко спробував передати його образ з усією його унікальною поведінкою та манерами. Він вигадав для свого персонажа особливий спосіб ходи, специфічний стиль одягу та манеру тримати себе, що надавало Япончику впізнаваний і характерний вигляд. Окрім того, актор надавав персонажу загадковості і загрозливості, що підкреслювало його бандитську сутність.

У постановці важливою була роль інших акторів, таких як Олена Грошева та І. Іванова, які грали ролі Віри Холодної. Кожна з них надавала своєму персонажу власний відтінок і інтерпретацію, що робило постановку багатогранною.

Також варто відзначити, що постановка М. Ошеровського була складною мозаїкою подій та персонажів, що не завжди вдалося передати всю складність історичного контексту. Проте вона залишила важливий слід в історії українського театру музичної комедії і відіграла свою роль у розвитку цього жанру.

В постановці вистави "Каштани Києва" (1972) українського театру оперети, режисер Олександр Барсеґян та диригент Юрій Котеленець передали концепцію образу часу змін та революції через сценографічні елементи. Головною сценічною ідеєю було використання величких сходів, що спрямовувалися вгору і вглиб сцени, щоб відобразити героїку революції та її висхідну лінію.

Художник сцени Костянтин Пітоєв намагався показати абстрактний шлях героїки революції, і ця ідея втілилася у великих сходах, які були важливим символом. Також вистава мала сцени з реалістичними елементами, наприклад, розстріл комуністів, де п'ять постатей ішли сходами під дули зброї.

Драматична кульмінація вистави була пов'язана з подіями під час Великої Вітчизняної війни та розстрілом героїв. Історія розвивалася протягом десятиріччя, показуючи життя персонажів на фоні важливих історичних подій.

У виставі було задіяно акторів трьох поколінь, і це створило багатогранність образів і персонажів. Режисер прагнув підкреслити патріотичний аспект історії та її героїзм. Танцювальні номери були поставлені балетмейстером Леонідом Рословим і виконувалися солістами балету.

"Каштани Києва" стали візитівкою українського театру оперети під час 1970-х і користувалися значним успіхом. Проте ця вистава не набула популярності в інших містах, відмінно від попередніх постановок, таких як "На світанку" і "Четверо з вулиці Жанни".

У кінці 1960-х років в українському театрі музичної комедії розширювали можливості цього жанру через постановки, які не обмежувалися традиційними сюжетами. Однією з таких постановок була музична комедія "Мій бравий солдат," яка базувалася на романі Ярослава Гашека. Цю виставу створила команда творчих осіб, включаючи режисера Олександра Горбенка, композитора і лібретиста Владлена Лукашова, який також грав головну роль, і художників сцени Веніаміна Заславського та Михайла Виноградова, а також балетмейстера Ніколая Марголіна. Вистава була створена у 1967 році.

Хоча постановка мала оригінальні рішення і елементи ревію, вона не отримала великої популярності через фрагментарність музичної драматургії та відсутність специфічного гумору роману. Інша постановка "Мій бравий солдат," яку зробили роком пізніше в Харківському театрі музичної комедії, використовувала сучасний гумор та естрадні ритми композитора Мирослава Скорика. Головну роль в цій постановці виконав актор Євген Холодов, який мав драматичний досвід.

Ще однією спробою модифікувати жанр героїчної музичної комедії стала постановка "Вам – моє життя, сеньйоро!" (1969) Г. Макарчука за комедією Філіпа і Адольфа Дюмануарів "Дон Сезар де Базан." У цій виставі важливою була роль

художника С. Йоффе, який створив карикатурно-плакатний стиль сцени, відповідний темі конкурсу "КВН." Вистава включала в себе елементи грубого комікування, що не сприяло її успіху.

Крім цього, була постановка "0:0 на нашу користь" (1970), яка модифікувала жанр музичної комедії на основі комедії Філіпа Дюмануара і Адольфа Дюмануара. Вона використовувала сучасні естрадні ритми і була спробою підняти актуальні питання в сучасному контексті. Сценографія вистави була цікавою, включаючи картини, що підсвічувалися та карикатурно відображали сюжет.

Таким чином, в українському театрі музичної комедії в кінці 1960-х - початку 1970-х років було багато спроб розширити жанр та внести сучасні елементи в постановки, але не всі вони знайшли успіх.

У 1960-х і на початку 1970-х років в українському театрі проходили важливі зміни у постановці музичних комедій і водевілів. Різні режисери та композитори експериментували з жанром, спробувавши різні підходи і стилі. Одні постановки були успішними, інші не втрималися в репертуарі.

У 1960-х роках на сцені Київського театру оперети була поставлена музична комедія «Мій бравий солдат» за твором Ярослава Гашека. Вона була створена в співпраці молодого режисера О. Горбенка з композитором і лібретистом, який виконав головну роль. Хоча вистава мала оригінальні елементи, вона не змогла завоювати широку аудиторію через фрагментарну музичну драматургію та відсутність своєрідного гумору.

Пізніше, у 1968 році, водевіль «Мій бравий солдат» була поставлена в Харкові. Вистава виявилася успішною завдяки актору Євгену Холодову, який виконав головну роль. Проте критик Ю. Станішевський вказав на елементи грубого комікування, які псували враження від вистави.

Слід зазначити, що в цей період було також спроби модифікувати жанр героїчної музичної комедії. Однією з таких спроб була вистава "Вам – моє життя,

сеньйоро!" (1969), яка базувалася на комедії Філіпа Дюмануара і Адольфа Дюмануара "Дон Сезар де Базан". Ця вистава відрізнялася від класичного підходу до жанру та включала сучасні моменти.

На початку 1970-х активно співпрацював із Київським театром оперети композитор Левко Колодуб. Він створив новаторську музику для музичних комедій, які відзначалися сучасними естрадними ритмами. Однією з його постановок була "Місто закоханих" (1970), яка використовувала сучасну музику та вокальну манеру, близьку до виражальних засобів водевілю.

З цього періоду також слід зазначити спробу режисерської інтерпретації водевілю. Водевіль "Пограбування опівночі" (1968) відзначався стрімким розвитком фабули, обмалюю персонажів і замкненим простором, що сприяло його виконанню через водевільний жанр.

Усі ці постановки та експерименти відображали різні підходи до музичної комедії та водевілю в українському театрі цього періоду. Деякі з них стали успішними, інші не завоювали широку публіку і не тривали довго в репертуарі.

У 1970-х в радянському музичному театрі спостерігались зміни в постановках музичних комедій і оперет. Деякі вистави стали застарілими і не відповідали духу часу, наприклад, "Вільний вітер" у режисурі А. Самохліба і О. Барсегяна.

У той же час, було виділено важливі роботи, такі як героїчна оперета-пісня "Василь Тьоркін", постановку якої реалізували А. Самохліб у Харкові та К. Артеменко в Києві в 1973 році. Ця постановка відзначалася важливістю ролі музики, зокрема солдатських пісень, у створенні атмосфери вистави. Головний виконавець ролі Тьоркіна, Віктор Робертов, здобув визнання глядачів і критиків.

У 1974 році Ігор Поклад продовжив відомий твір "Весілля в Малинівці", переносячи дію в часі і додавши героїчні аспекти боротьби проти нацистських загарбників. Багато театрів України виставили цей спектакль в один рік. У різних постановках він набував власний стиль і інтерпретацію, але деякі постановки,

такі як ті у Харкові і Києві, виявилися менш вдалими через концертність і відсутність органічного поєднання різних стилів.

Значна кількість вистав того періоду музичного театру відзначалася гібридністю жанрів і зверненням до романтичних або навіть трагічних сюжетів. Наприклад, були постановки, які взяли на озброєння досвід Другої світової війни та апокаліптичні моменти, що надихали художників до створення відчутної реалістичності в альтернативному контексті.

Українські постановки "Витівок Хануми" мали різні інтерпретації і особливості. Перша згадана постановка відбулася у Львівському театрі Радянської Армії під керівництвом Анатолія Ротенштейна. У цій постановці образ Хануми був трактований через творчий початок виконавиці, і вона не відігравала типову "блакитну" роль-маску.

Одеська постановка "Витівок Хануми" (1973) М. Ошеровського була відзначена своєю епічністю та життєстверджувальним звучанням оркестру. В цій виставі, дивертисменти та ролі балету "Джейран", "Лікурі" і "Самайя" мали більший вплив на характер постановки, ніж у традиційних драматичних інтерпретаціях. Сцена була зосереджена на пластичному та інтонаційному національному характері персонажів.

У харківській постановці В. Утеніна і В. Канделакі (1974) роль Хануми була виконана з різким гротесковим нахилом, що відрізнялося від інших інтерпретацій. Головні ролі вистави також мали свої особливості, інколи з непереконливою грою. Однак сцени конфліктів були активними та динамічними.

Художні ради обох театрів намагалися передати умовність і графічні контури сцен, використовуючи різні методи, включаючи опускання холстів з позначками місця дії. Одеса вдалося досягти більшої умовності у сценографії, що підсилювало поетичність та артистизм вистави.

У підсумку, постановки "Витівок Хануми" мали свої особливості, і режисери різними способами тлумачили цей комедійний жанр, інколи відступаючи від стереотипів амплуа.

Новаторство в режисурі 1970-х також призвело до водевільної «оперної забави» «Російської містерії» Володимира Дмитрієва. Свої ідеї Б. Рацер запозичив у драматургів В. Константинова та Миколи Лєскова. м. У виставі Ошеровського (1974) вирував студійний дух (актори навіть вчилися грати на балалайці). С. Крупник, художники Г. Кокурін, В. Голдат (В. Фролов - Ю. Щукін), В. Барда-Скляренко” [249].

У жанрі «Любка» актори втілювали пародійні образи (це підкреслювалося й гримом): чар (м. Вистава явно в традиціях вахтанговської «Принцеси Турандот»: скоморохи — сучасні ведучі й коментатори. Вони обмінюються думками з глядачами, залучаючи їх дотепністю та іронією, декорації М. Івницького перенесли рух із полотна до Петербурга та Англії – у стилізованих простих картинах Д. Лідер писав про видовищні декорації М. Івницького: «Історія будівництва (як сказав Акімов) стала величезна лялька, піднята з труни на театральне небо» [191] . Царський двір, ляльки-самовари, золоті чайники створювали світ вистави на дерев'яному помості, схожому на церковні шпилі. Хореографія І. Даміко відповідала стилю окремих партій. Так, танець «Німфосора» (солістка і балерина в одній особі В. Фролова) Був вирішений у кабінетному стилі Головним режисером театру на той час був М. Адже спочатку їхні творчі стосунки були дуже добре. «Ошеровський працював з прекрасним і тонким майстром Виноградовим. Я був іншим, потворним чи що, жорсткішим, злішим», – сказав сценарист.

Через чотири роки з'явилася версія київського водевілю - "Лівша" (1978). Експресивний стиль В. Бегми поєднує техніку повітряної кулі (естетика збережена в серіалах П. Межировського та Леоніда Соколова) з оптикою сучасного драматичного театру. Зворушливі тексти спонукали режисера розгойдувати сцени. Мурішкіна зіграв ветеран Спілки акторів К. Мамкін (також

грав М. Котеленець) у незвичній для нього масці, а Хорюшко зіграв єдину серйозну комедійну роль у своїй кар'єрі. Кухар Платов (другий виконавець цієї ролі В. Рожков). Роль Лівші виконали типові О. Головін, В. Костюков (актор вже грав цю роль в Одеському театрі) і Сергій Наумов. У ролі Царя у виставі брали участь актори різних характерів і мистецьких поколінь: молодий І. Афанасьєв, молодий В. Павленко, зрілі В. Неборачко та В. Ройков. Велику танцювальну п'єсу Блохи поставив І. Вітебський, випускник акторської студії театру Л. Борієнка. Як і в Одесі, «каркас прози» – взаємодіяли скоморохи. Поява актора у «Лівші» значно полегшує композиторську театральність у простих пісенних пасажах. Саме ця риса визначила довголіття дуету з «Російської таємниці» на одеській та харківській сценах.

Наприкінці цього періоду «Донна Лючія» Оскара Фельцмана (за мотивами комедії Брендана Томаса) стала хітом. в Одесі, Україна. Ошеровскі (1975) представляє розумну, зворушливу південну п'єсу, яка триває півтори години. Характерним для сценічного вирішення М. Іваницького є поєднання в одному місці інтер'єру (сходи, що ведуть до кімнат над передпокою будинку полковника Чесні, сходи, загані краєвидами та під ними) та вулиці (перша немовля Елла) бачила з балкона другого поверху; на балконі при цьому підтягувалася і вдавала, що Донна виповзає з коханого Люсії Бекінами Френсіс - В.Алоін, Ю.Дінов, проти Применка) біля входу в будинок, чекає прокурор Шпіталіг - Б. Боровський, С. Крупник). Створені «гармошкою» сцени «вулиці» та «хату» в очах глядачів є рухливими змінами, які забезпечуються обертанням чотирьох коліс. Ключем до цієї картини є британський картатий текстиль: картаті шпалери та стіл у домі Френсіс Чесні, а також віконне покриття. Ретельно оглядається одяг та аксесуари, виготовлені за малюнками З.Івницької.

Режисура Ошеровського відповідала жанру водевілю. Зокрема, коли малюки закохуються, Елла намагається зірвати маску тітки, щоб отримати можливість шанобливо зізнатися (всупереч бажанням Чарлі-В. Фролоффа та Еріка-В. Костюкова), а стілець і друзі отримують карколомне продовження в тріо. м. Ошеровський поставив танець як етюд, змусивши хореографію

Олександра Мітіна працювати над розвитком драматичної лінії, заснованої на характері розділів. Після того, як дитина починає «розмовляти» і зриває з неї спідницю, друзі ловлять її і, роздратовані її непослухом, викидають спідницю через голову в сміттєвий бак над пташиною кліткою. Киця - В. Фролова і Анні - С. Валова з'явилися тут дуже невчасно, трьом друзям нічого не залишалося, як танцювати "Танець маленького лебедя", тому що вони були вперті спинами в стілець, тому що ніжки малюка були тільки зв'язані, і щохвилини очікується вихід «Тітки Чарлі». До речі, решту номерів (початкові пісні Бабс-донни Люсії, дуети та тріо) хорограф вирішив традиційно для постановки музичної комедії.

У постановці О. Барсегяна (1979) харків'яни побачили пригоди актриси Бабс, яка видає себе за тітку-мільйонерку. Незважаючи на яскраві ролі (Полковник Чесні – А. Ладоу, Чарлі – М. Бутковський, Анні – В. Донченко, Є. Клімчук, Ерік – В. Причини: палацова сцена та повсякденність режисера. Матеріали: У фільмі відсутній театральний образ). хореографія А. Бедічева.

У Києві п'єсу за водевілем О. Фельцмана «Старомодна комедія» (1984) поставив словацький режисер Я. Шилан у співпраці з чеським сценаристом С. Бунтою. Через десять років, після переривання досвіду співпраці з європейськими майстрами в «Гончарському балу», актори київського ансамблю знову мали таку можливість. Малюків зіграли В.Павленко та Євген Нестерчук. Джека зіграли С. Наумов і Чарлі О. Головін. Їхні наречені — Людмила Бельська та Л. Борієнко та Ірина Лапіна відповідно для Кеті та Анні. Роль бразильця Хеммі виконала режисерка, а роль Елли – актриса М. Котеленець і «герої» салону Л. Кріяновська та В. Чемена і Тамара Гагаріна. Позивачі "Донни Рози" зіграли: Р. Пружанський і Володимир Богомаз (полковник Френсіс) і В. Борисенко і В. Неборачко (адвокат Шпетлайг). Брассетський портрет слуги Цезаря створили Р. Похвалла і Василь Галата. Диригент В. Перевозиков і балетмейстер О. Сігал також створили виставу.

У 1970-х — на початку 1980-х років технічно складні ролі немовлят у репертуарі драматичних акторів стали випробуванням здібностей виконавців

головних ролей жанру: Є. Сліної, В. Фролова, В. Берди-Скларенка, Ю. Дрозняка, В. С. Слина, В. Фролова, В. Берди-Скларенка, Ю. Дрозняка та ін. тощо.

В період 1960-х і 1970-х років в Україні було створено музичні комедії на основі класичних творів, зокрема "Дон Жуан у Севільї" за комедією "Тоді в Севільї" Самуїла Альошина. Однак особливістю однієї з інтерпретацій було введення концепції, що Дон Жуан був перевдягнутою жінкою.

У цьому контексті варто згадати постановку в Одесі Б. Бруштейна "Дон Жуан у Севільї" на підставі твору М. Самойлова. Але популярність музичної комедії в Україні відчула лише ця постановка, завдяки артистичним здібностям Г. Жадушкіної та Т. Тищенко.

З іншого боку, існувала тенденція до цікавості до звичайних людей-сучасників у музичних комедіях. Наприклад, вистави "Старі будинки" О. Фельцмана були резонансними і викликали інтерес серед глядачів. Вони розглядали життя звичайних мешканців приморського міста без участі хору та балету. У цих виставах було важливе психологічне розвиток персонажів.

Однак, не всі актори могли успішно втілити новаторську драматургію вистав, і часто вони залишалися в межах опереткового стилю. Така тенденція продовжувалася в музичних комедіях, і межа між опереткою і музичною комедією стиравалася.

2.2 Твори бродвейських жанрів на сценах театрів музичної комедії України

Зміна суспільного та естетичного курсу в українському театрі музичної комедії була великою завдяки появі мюзиклів, які приносили інновації та нові ідеї на сцену. Мюзиклова демократизація, або поширення цього жанру, значно вплинула на розвиток естетики вистав і розширила можливості для акторського виконавства. Існувала певна різниця між бродвейським мюзиклом і радянськими оперетами та музичними комедіями в естетиці і виконавстві.

Мюзикли бродвейського стилю представляли собою "чистий жанр" мюзиклу з акцентом на музиці, танцях та інтригах. У СРСР, мюзикли зазвичай виступали на сцені театрів оперети, де панувала більш традиційна естетика, пов'язана з оперетою та музичною комедією. Однак мюзикл приніс на сцену театру музичної комедії нову експресивність, технічність та сучасну інтонацію виконавства. Він також вніс інновації в лібрето та стилістику.

Цей процес розпочався паралельно із змінами в драматичному театрі, де режисери почали вивчати та впроваджувати мюзикли з Бродвея, такі як "Вестсайдська історія" та "Дансінг у ставці Гітлера". Вони навчились працювати з музикою, пластикою та створювати динамічні моменти на сцені.

Проте у театрі музичної комедії, на відміну від драматичного театру, існувала певна інерція та консервативність, що ведуть до усереднених вистав та штамлів. Традиції оперети та музичної комедії мали свої рамки, і вони іноді гальмували експерименти в мюзиклі.

Протягом 1960-х років, мюзикли стали дедалі популярнішими, а драматичні режисери бажали реформувати традиційні форми театру оперети. Це призвело до змін у сприйнятті та виконанні мюзиклів, а також до створення нових інтерпретацій та літературних сюжетів.

У підсумку, мюзикл став ключовим елементом в еволюції театру музичної комедії в Україні, вносячи інновації в естетику, акторське виконавство та літературну основу вистав, та допомагаючи театру виходити за рамки традиційного оперетно-комедійного формату.

Український театр музичної комедії досліджував і впроваджував власну інтерпретацію західних мюзиклів, звертаючи увагу на акторську майстерність і психологічну глибину персонажів. Цей процес відзначився в ряді вистав, зокрема в одеському театрі музичної комедії. Інтерпретація західних мюзиклів в Україні розпочалася в середині 20 століття і стала реакцією на послаблення цензурного контролю.

У перших українських постановках мюзиклів, таких як "Дайте волю пісні," "Лісістрата," і "Кін," була важлива акцентування акторської майстерності та психологічної глибини персонажів. Вистави були порівняно традиційними за естетикою, але вони відзначалися новаційними підходами до акторської гри.

Наприклад, постановка "Моя чарівна леді" у Одесі в 1963 році під керівництвом режисера Сергія Штейна відзначалася камерною атмосферністю і психологічною глибиною персонажів. Актори, які грали у цій постановці, зуміли передати свої ролі з особливою емоційною насиченістю.

Серед акторів, які відзначилися у цих постановках, була Л. Сатосова, М. Водяний, В. Применко, і інші. М. Водяний відіграв роль Дуліттла і відзначився пластичністю та глибиною персонажа. Його інтерпретація Дуліттла відрізнялася від інших виконавців ролі і стала однією з визначальних особливостей постановки. Він змішував інтонацію і ритм мовлення з пластикою, створюючи унікальний образ.

Таким чином, український театр музичної комедії активно адаптував західні мюзикли, надаючи їм власну інтерпретацію і підкреслюючи акторську майстерність та психологічну глибину персонажів. Ці постановки відіграли важливу роль у розвитку мюзиклу в Україні.

Вистава Сергія Штейна "Моя чарівна леді" справила великий вплив на репертуарну стратегію одеського театру. Вона змінила пріоритети колективу в напрямку виконання світової класики. Головний режисер театру, М. Ошеровський, після перегляду цієї вистави в Москві висловив свої здивування і злякання, бо вважав, що важко буде створити щось подібне.

Ця вистава здобула популярність і стала об'єктом уваги провідних музичних театрів СРСР. Її поставили в Талліні, Ленінграді та Москві, і у кожному місці були свої актори та інтерпретація. Проте, важливою була постановка Сергія Штейна в Одесі, яка відзначалася своєю темпераментністю та південним характером.

У Києві постановка "Моєї чарівної леді" відбулася у 1970 році. У ній брали участь видатні актори, і варто відзначити особливо вдалу роль Дулітла, виконану Р. Пружанським. Він зумів передати сутність персонажа і його протест проти фальшивої буржуазної моралі.

Популярність бродвейських мюзиклів на українській оперетковій сцені стала закономірною через приход молодого покоління режисерів, з М. Ошеровським на чолі. Інші режисери також наслідували цю тенденцію в репертуарі, але з різною мірою оригінальності.

У 1966 році в Україні відбулося перше виставлення мюзиклу "Цілуй мене, Кет!" під керівництвом М. Ошеровського та О. Вінницького. Цей мюзикл був перекладений з ленінградською авторкою П. Мелковою, і його дія розгорталася у театрі під час постановки комедії В. Шекспіра "Приборкання норовливої". Режисер М. Ошеровський змішав два різних стилі і часи на сцені, роблячи виділення між "шекспірівською" та "сучасною" частинами вистави. Він намагався показати, як особисте і суспільне життя героїв впливають на їхню поведінку на сцені.

Одним із ключових образів був Грехем, якого грав Ю. Динов. Він створив образ інтелектуала, який не може адаптуватися до шоу-бізнесу, і його виконання було визнане виразним і надзвичайно драматичним. Грехем символізував протистояння інтелектуального світу та світу розваг і шоу-бізнесу.

Іншим важливим образом була Катаріна, яку грала Л. Сатосова. Вона створила образ розбещеної актриси, яка приховує свій внутрішній біль та протест за блискучою зовнішністю. Гра акторки підкреслювала тему неможливості самореалізації в митецькому світі.

Таким чином, вистава "Цілуй мене, Кет!" відображала конфлікт між інтелектуальним світом і шоу-бізнесом, а також тему невдач і особистої драми обдарованих людей. Вона отримала публічний визнання і сприяла створенню нового типу музичного драматичного театру в Україні.

У виставі, яку поставив режисер, вихований в драматичному театрі, не було видно стилістичного відзнаки, яке часто характерне для оперетних постановок, де акторські ампуа визначають стиль вистави. Проте у виставці залишилися елементи оперетної традиції, такі як танцювальні вставки (хореографія від Б. Борисова), такі як "Спека", "Тарантела", "Іспанський" і "Павана". На відміну від західних театрів, де кожному жанру сценічного вистави властивий власний стиль хореографії (від степу до рок-н-ролу), в українському театрі стиль мюзиклу розвивався повільніше через вплив етнографії і національної музичної комедії.

У виставі "Цілуй мене, Кет!", поставленій в Харківському театрі музичної комедії, режисери В. Івченко і О. Синявський спробували відтворити американський мюзикл К. Портера. Головні ролі виконали М. Свірська і Л. Крижановська. Більшість акторів виступали у традиційному оперетному стилі, але Л. Крижановська відзначалася вокальним майстерністю, що була близькою до аутентичного стилю мюзиклу завдяки її джазовим навичкам.

Зазначена "героїня" М. Свірська співала роль в традиційному академічному стилі. Спогади Е. Климчука також підтверджують переважно академічний спосіб виконання партій з бродвейських мюзиклів.

У ролі Білла-Люченцо Володимир Тюлев вніс в постановку культуру ленінградського прочитання мюзиклу, оскільки він вже грав цю роль у ленінградській постановці.

Таким чином, виставка мала змішаний стиль виконання, включаючи традиційний оперетний стиль та спроби адаптувати американський мюзикл до українського театрального контексту.

Жителі Харкова виявили більше інтересу до формальної новизни мюзиклу, ніж до складності його сюжету. У виставі відображалися їхні симпатії до образу Грехема та критика стосовно скандалістки Кет-Ліллі. Художники і сценографи намагалися створити цікаву сценічну платформу, включаючи двоповерхову

декорацію, яка дозволяла акторам виконувати ефектні трюки, такі як стрибок з другого поверху.

Виставка також надала можливість для гастрольного виступу примадонні з Праги Гелени Лоубаловій.

Коли солісти Харківського театру музичної комедії перейшли на київську сцену, там була створена перша в Україні україномовна постановка бродвейського мюзиклу "Цілуй мене, Кет!". У виставі взяли участь Л. Запорожцева, І. Журавська, В. Чемена, О. Головін, Р. Пружанський і інші.

У порівнянні з одеською постановкою, у київській виставці менше уваги було приділено балетним номерам. Номери були виконані провідними солістами балету.

У костюмах і сценографії також були внесені зміни, які відображали новий підхід до інтерпретації мюзиклу.

Пізніше, у Києві, в одеському театрі оперети була створена нова постановка "Цілуй мене, Кет!", де ролі головних героїв виконали інші актори.

Також було спроби постановки зонг-опери "Тригрошова опера", але вони не завжди були успішними і надійними за відгуками критики. Однак в одному випадку постановка "Тригрошової опери" в Одесі відзначилася своєрідністю, де сценічна атмосфера була створена за допомогою простих засобів, таких як станки з репертуару театру.

У цілому, М. Ошерівський вніс важливий внесок у розвиток театральної сцени, працюючи над якісною драматургією і акторською майстерністю.

Українські театри музичної комедії відзначалися тим, що не завжди вдалося точно передати музично-вокальну стихію та специфіку жанру у мюзиклах за західними зразками. Зокрема, багато акторів українських театрів не мали голосової універсальності, яку мають західні виконавці мюзиклів. Таке недорозуміння спричинялося відсутністю відповідного музичного тренування та підготовки.

У процесі розвитку постановок мюзиклів в Україні сприйняття жанру покращувалося завдяки співпраці із зарубіжними колегами, зокрема румунськими, угорськими та чеськими театрами. Також російські режисери та сценографи внесли свій внесок у розвиток цього жанру в Україні.

Поступово, з ростом досвіду та розвитком традицій мюзиклів, українські актори та режисери стали краще розуміти специфіку жанру та здатні були передавати його особливості на сцені. Розуміння жанровості та стилевих особливостей стало більш глибоким, і режисери стали більш творчо підходити до інтерпретації мюзиклів.

Важливою тенденцією стало поглиблення проблематики в постановках мюзиклів, які вже не обмежувалися лише розважальними аспектами. Вони стали досліджувати теми покликання та "маленької людини". Також з'явилася тенденція до масштабних сценографічних рішень, більшої уваги до музичної драматургії та взаємодії вокалу, хореографії та драми.

У 1980-х роках ситуація в музичних комедіях стала дестабілізованою, і режисери відзначалися експериментами та створенням вистав з новими підходами і концепціями.

У другій половині 1980-х - 1990-і роки вистави стали більш інтелектуальними, вони розглядали антитоталітарні та антиксенофобні теми, а також відображали автобіографічні аспекти для театру. Інноваційні режисерські рішення включали мінімалізм, метафоричність та театральну умовність в сценографії, а також акцентували увагу на рефлексіях персонажів. Мюзикли стали більш складними ритмічно і музично, і актори прагнули передати аутентичну вокальну манеру жанру мюзиклу.

Специфіка жанру мюзиклу, який включала елементи симфоджазу, рок-н-ролу, блюзу та інших музичних стилів, не завжди була відтворена аутентично. Це було особливо помітно у ранніх постановках мюзиклів в Україні. Тільки окремі актори, які мали відповідну музичну підготовку, змогли виразно виконувати ролі у мюзиклах. Отже, розвиток мюзиклів в Україні включав в себе

низку етапів і тенденцій, які варіювалися від початкових недоліків у розумінні жанру до глибокого артистичного відтворення його особливостей на сцені.

Висновки до розділу 2

Українська музична комедія пройшла значний шлях розвитку, починаючи від сатиричної оперети і закінчуючи створенням власних театрів та визнанням на міжнародній сцені. У 1950-х роках, у радянському контексті, оперета, яку раніше сприймали як "буржуазно-космополітичну", поступила місцем радянській модифікації жанру з чіткою класовою спрямованістю. Цензура вимагала ідеологічного контролю над жанром, з акцентом на лірико-героїчні та комедійні відтінки та ідеалізованих героїв.

Розвиток музичної комедії в першій половині 20-го століття відбувався в кілька етапів. У 1931-1934 роках музична комедія була одним із жанрів, що впливали на сучасний репертуар, зі стилем, близьким до сатиричного театру, і експериментами з різними стилістичними прийомами. У 1935-1944 роках розвивався жанр героїчної музичної комедії, а Київський театр музичної комедії орієнтувався на твори радянських авторів із метою "реабілітації" театру.

Театр музичної комедії в Києві, створений у період доктрини "соцреалізму", зосереджувався на дослідженні і розвитку українських театральних традицій, пропагуючи реалістичний підхід до виконання. Згодом репертуар та художні напрямки театру зазнали змін, зокрема з приходом нових режисерів, які продовжили розвивати традиції української музичної комедії, залишаючись вірними класичній опереті, але адаптуючи лібрето під агітаційні ідеї та ідеологію того часу.

Таким чином, українська музична комедія еволюціонувала у відповідності до змін історичних періодів та культурних змін, зберігаючи свою унікальну мистецьку цінність.

РОЗДІЛ 3

ВІТЧИЗНЯНИЙ ТЕАТР МУЗИЧНОЇ КОМЕДІЇ В КОНТЕКСТІ ВИЗНАЧАЛЬНОГО ВПЛИВУ ТЕНДЕНЦІЙ УКРАЇНІЗАЦІЇ ТА РУСИФІКАЦІЇ

3.1 Вітчизняний театр музичної комедії на межі ХХ–ХХІ століть: тенденції українізації та русифікації

На межі ХХ–ХХІ століть в Україні спостерігалися значущі зміни у культурному просторі, включаючи сферу музичного театру, зокрема театру музичної комедії. Дослідження цього періоду вказують на важливі тенденції українізації та русифікації, які вплинули на розвиток цієї форми мистецтва.

Українізація театру музичної комедії:

1. Використання української мови: Відзначається перехід до використання української мови в постановках і репертуарі театрів музичної комедії. Це дозволило поглибити зв'язок з українською культурою та привернути більше глядачів.

2. Національні мотиви: Збільшення кількості вистав, які мають національні мотиви та теми. Театри включали в репертуар твори, які висвітлюють українську історію, традиції та обряди.

3. Співпраця з українськими композиторами та авторами: Розширення співпраці з українськими талановитими композиторами, сценаристами та режисерами, які працювали над створенням українських музичних комедій.

Русифікація театру музичної комедії:

1. Російськомовний репертуар: Збереження російськомовних вистав та адаптація російських музичних комедій для української аудиторії.

2. Вплив російської культури: Завдяки медіа та інших культурних впливів з Росії, в театрі музичної комедії іноді зберігалася російська культурна естетика та стилістика.

3. Гібридні постановки: Поява гібридних постановок, які поєднували елементи російської та української культурних традицій.

На межі ХХ–ХХІ століть, український театр музичної комедії стояв перед важливим завданням збереження своєї національної ідентичності в умовах глобалізації та культурних впливів. Українізація та русифікація були не просто протистоянням, але й надиханням для творчого експерименту та збагачення репертуару. Динаміка цих процесів продовжує впливати на сучасний український театр музичної комедії, роблячи його різноманітним та відкритим для нових ідей і вражень.

3.2 Роль Одеського театру музичної комедії та Харківського театру музичної комедії. Київський національний академічний театр музичної оперети.

У січні 1954 року театр відзначив своє нове початок, розташовуючись вже в Одесі.

Пісня "Вільний вітер" стала символом для театру, коли він виїхав із Львова, а 23 січня 1954 року ця пісня відкрила його перший сезон у Одесі. Це було символічно, бо місто відчувало себе "вільною гаванню", а пісня про вільний вітер відобразила це відчуття. Однак імовірно, що Ізакін Гріншпун, головний режисер театру, не задумувався про символіку цього вибору.

Перед І. Гріншпуном, який був затверджений головним режисером, стояло завдання швидко відновити десять вистав, привезених із Львова, і почати працювати над новими виставами.

Ідея "Білої акції" виникла в травні 1954 року, коли до Одеси приїхали І. Дунаєвський, Володимир Масс і Михайло Червинський. Вони мріяли про нову

оперету та навіть знайшли місце, де вона могла б бути поставлена. Оперета "Біла акація" стала відображенням романтики моря та моряків, особливо китобоїв, які були головними морськими героями 1950-х років.

У "Білій акації" дія відбувалася як на китобійному судні під час рейсу, так і в звичайному одеському дворіку. Оперета поєднувала тему любові та праці, і саме лірика відносин у головному любовному трикутнику рухала сюжет.

Оперета "Біла акація" була великим успіхом і збирала великі толпи глядачів. Театр був засмучений тим, хто не міг отримати квитки, і навіть вводили контрамарки, але аншлаги були нормою.

Слава Одеської оперети поширилася на всю країну, і не бракувало бажаючих потрапити на їхні вистави. Видатні актори театру стали народними улюбленцями не тільки серед глядачів, але і серед вищих партійних органів.

Під час керівництва І. Гріншпуна, театр став лауреатом Всесоюзного фестивалю, що було великою почесною. Троє акторів, зокрема М. Водяний, Ю. Динов і Є. Дембська, були удостоєні почесного звання "Заслужений артист УРСР", що на той час було рідкісним визнанням. Театр також з успіхом гастролював у Москві, що вказувало на високу оцінку.

Екранізація вистави "Біла акація" додала популярності театру, і пісня Тоні про Одесу стала неофіційним гімном міста. Це зробило акторку Ідалію Іванову національним символом.

Ідалія Іванова приєдналася до театру, розпочавши з дублерства, але швидко отримала визнання за свої виступи. Вона вдало виконувала ролі в різних постановках, включаючи дитячі та вікові ролі. Її глибока щирість завжди була визнаною критиками.

Важливо відзначити, що в театрі склалися потужний склад артистів, які були відкриті до експериментів та відзначалися особистістю. Театр став для них своєрідним уберегом від буденності та обмежень.

Актори театру робили свою справу з великим захопленням, впевнені, що оперета є важливим жанром, що протистоїть буденності та принесенням свята у життя глядачів.

Творча спільність директора театру Д. Островського та режисера І. Гріншпуна відіграла величезну роль у розвитку Одеської оперети. Їхня акторська інтуїція дозволяла їм зібрати в театрі видатних артистів, які стали яскравими представниками сцени.

Маргарита Дьоміна, яку скоротили в театрі до Мари, стала однією з таких видатних артистів. Її виступ у ролі Пепітти в "Вільному вітрі" був приголомшливим успіхом. Її образ "дияволки" ідеально відповідав їй за характером. Маргарита Дьоміна та Михайло Водяний втілили у своїх виступах велику харизму.

Наступною важливою роллю для М. Дьоміної була Деніза в "Мадемуазель Нітуш", Яринка в "Весіллі в Малинівці" і Поленька у "Хлопцях". Вона завоювала велику популярність завдяки цим ролям.

Михайло Водяний теж розвивався успішно і швидко. Сім'я Дьоміної та Водяного стала найяскравішою парою театру.

Щодо Євгенії Дембської, її доля була складною, але вона зуміла вижити і розвиватися як артистка. Зустріч з Михайлом Водяним перетворилася на початок неймовірної кар'єри в Одеській опереті. Її чесність, пристрасть та талант допомагали їй вкладати частину себе в кожен роль, і це завжди вразило глядачів.

Її ролі включали Стеллу в "Вільному вітрі", Ларису в "Білій акції" та Віру Холодну в "На світанку". Однак навіть у ролі Проньки в "За двома зайцями" їй вдалося зіграти яскраво та з жвавим сміхом, оточивши себе їдким гумором.

Таким чином, театр Одеської оперети пригощав глядачів видатними артистами, які віддавали себе мистецтву та завжди приносили задоволення своїм виступом на сцені.

29 квітня 1981 року відбулося урочисте відкриття нової будівлі Одеського Театру музичної комедії, приурочене до свята Першотравня. Однак, радість від нового театрального приміщення швидко затмила проблеми. Однією з найбільш серйозних проблем стала погана акустика в новому будинку, яка змусила встановити мікрофони над сценою та змінити підхід до звукового виконання. Крім того, розміри сцени вимагали перегляду репертуару.

Фінансовий аспект також став значущим викликом для адміністрації театру. Новий великий будинок потребував значних витрат, і хоча частину витрат покривала держава, театр повинен був самостійно забезпечити фінансову стабільність, розраховуючи на збільшення кількості глядачів завдяки новому приміщенню.

Протягом десятиліття під керівництвом Михайла Водяного в театрі було поставлено 38 нових вистав, режисерами яких стали 20 різних майстрів. Хоча серед них були великі режисери, все більше постановок належали категорії "міцний середняк". Багато з молодих режисерів працювали над класичними творами, але багато з цих спектаклів залишилися лише в історії театру.

На відміну від цього, дві постановки Сергія Штейна, "Летюча миша" та "Моя прекрасна леді", і після 30 років продовжують зберігати своє місце в репертуарі театру.

Критики та театрознавці обговорювали режисерські інтерпретації, але глядачі більше цікавилися акторами. Втім, старі постановки амортизувалися, і після п'ятирічної паузи Михайло Водяний повернувся на сцену в ролі, яка зробила його відомим після однойменного фільму.

У 1987 році відбулася важлива подія - Михайло Водяний вийшов на сцену в головній ролі мюзиклу "Скрипаль на даху", який став великим успіхом і відновив реноме театру та його провідного актора.

Таким чином, Одеський академічний театр музичної комедії ім. Михайла Водяного є видатним культурним явищем України, і його історичний шлях

становлення свідчить про багато важливих етапів та досягнень. Поет та композитор Михайло Водяний, ім'ям якого названий театр, вніс великий вклад у розвиток музичного театру в Україні. Його творчість стала символом ідей та цінностей, що сповідує театр. З часом театр став платформою для об'єднання талановитих музикантів, режисерів, акторів та хореографів. Він здобув популярність завдяки високому рівню виконавства та репертуару. Одеський театр музичної комедії досягав успіху завдяки збереженню традицій жанру, а також адаптації до сучасних культурних та технологічних змін.

У підсумку, історія Одеського академічного театру музичної комедії ім. Михайла Водяного є яскравим прикладом впливового музичного театру в Україні. Він не лише ділиться мистецьким надбанням, а й є важливою складовою культурної спадщини міста Одеси та всієї країни.

Колектив театру сьогодні успішно очолюють: директор-художній керівник — заслужений працівник культури України Олена Редько, головний режисер — заслужений діяч мистецтв Володимир Подгородинський, головний диригент — заслужений діяч мистецтв України Вадим Перевозніков, головний балетмейстер — лауреат Міжнародного конкурсу артистів оперети Віталій Кузнецов, головний хормейстер — Сергій Савенко, головний художник — заслужений художник України Станіслав Зайцев.

Одеський академічний театр музичної комедії імені Михайла Водяного сповнений творчих сил, ставить перед собою нові завдання, зростає, експериментує, прагне передати свою любов, оптимізм і життєву енергію глядачам.

Репертуар театру у 2023 році дуже різноманітний, вистави для дітей та батьків, містичний трагіфарс, ліричні комедії, рок-опера, мюзикли. Вистави поєднують українську, англійську, російську мову з обов'язковими українськими субтитрами. У період воєнного стану під час повітряної тривоги за сигналом помічника режисера вистава зупиняється, а всі присутні звільняють приміщення театру. Якщо повітряна тривога лунає менше 1 години — після

відбою глядачі у супроводі адміністратора та білетерів проходять у глядацький зал. Якщо повітряна тривога лунає більше 1 години — вистава скасовується. При цьому, якщо на момент включення сигналу тривоги було показано 2/3 заявленої тривалості вистави — захід вважається таким, що відбувся. Якщо на момент включення сигналу тривоги було показано менш ніж 2/3 заявленої тривалості вистави — захід переноситься на іншу дату.

Щодо Харківського академічного театру музичної комедії, то Артем Кочергін у своїй магістерській роботі «Харківський академічний театр музичної комедії: історія і сучасність» стверджує, 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» поповнило творчій склад нової трупі. 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 склали 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".

Харківський театр музичної комедії був заснований 1 листопада 1929 року і став першим в Україні, який спеціалізувався на жанрі оперети, вносячи новизну та веселість у театральне мистецтво країни. Керівництво театру склали учні Леся Курбаса - видатного режисера і інноватора: Борис Балабан, Богдан Крижанівський та Януарій Бортник. Розміщений у приміщенні колишнього театру "Міссурі", збудованому ще у 1911 році, цей театр відкрив нову сторінку в історії українського театального мистецтва.

Театр музичної комедії, який знаходився в будівлі театру-цирку "Мусурі" з великим залом на 1055 місць та малим на 352 місця, з квітня 1987 року переїхав до Будинку Культури "Харчовик". Перший сезон театру стартував 1 листопада 1929 року з прем'єри оновленої оперети Жака Оффенбаха "Орфей у пеклі", ставши важливою подією в контексті українізації культури.

Лідерами театрального колективу були учні відомого українського режисера Леся Курбаса: Борис Балабан, Януарій Бортник, Богдан Крижанівський, письменник Остап Вишня та композитор Олексій Рябов. Вони відкрили у театрі "творчу лабораторію української музичної комедії" для розвитку нового сучасного репертуару, включаючи понад 60 вистав, як-от "Весілля в Малинівці" та "Сорочинський ярмарок".

Театр прославився не лише класичними постановками, але й експериментальними роботами, зокрема, в рамках школи Курбаса. Під час Другої світової війни виступи театру відбувалися в різних регіонах СРСР, де вони продовжували творчі експерименти, в тому числі створивши музичну комедію "Ходжа Насреддін" на основі узбецького фольклору.

Повернення театру до Харкова після війни відзначалося успіхом вистав в різних регіонах СРСР. Театр здобув популярність завдяки таким творам, як "Дочка фельдмаршала" та "Сватання на Гончарівці". Важливим моментом стала постановка музичної комедії "Клоп" Володимира Маяковського.

У 1970-1980 роках театр звернувся до світової класики, а на початку 1980-х режисер Олександр Барсеґян поставив мюзикл "Сестра Керрі" Раймонда Паулса. У 1986 році театр здивував рок-оперою "Юнона і Авось", а в 1993 році — рок-оперою Ендрю Ллойда Веббера "Ісус Христос — суперзірка".

У XXI столітті театр продовжував пошук нових інтерпретацій класики.

Артем Кочергін у своїй магістерській роботі «Харківський академічний театр музичної комедії: історія і сучасність» стверджує: «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».

На базі ХАТМК створено Оперну студію Харківського національного університету мистецтв ім. І.П. Котляревського та дитячу театральну студію «Аристо». Візитівкою колективу ХАТМК, який продовжує кращі світові і національні традиції музичного театру, є творча й культурно-просвітницька місія, духовний розвиток населення.

Київський національний академічний театр оперети — оперетковий театр у Києві. Організовано у 1934 році як Державний театр музичної комедії УРСР, з 1966 року театр іменувався як Київський державний театр оперети, з 2004 року академічний, у 2009 році театру надано статус національного.

Саме в приміщенні Троїцького народного дому М. К. Садовський у 1907 році заснував перший стаціонарний театр в Україні. На сцені теперішньої оперети працювали корифеї українського театру початку ХХ ст. — його тодішньою прямою була М. К. Заньковецька, свою акторську діяльність у 1916 році розпочав Лесь Курбас.

Першою виставою Театру музичної комедії стала оперета «Продавець птахів» К. Целлера (прем'єра — 1 грудня 1935 року). Поряд з нею, в репертуарі театру були оперети «Кажан» Й. Штрауса, «Циганська любов» Ф. Легара, «Синя борода» Ж. Оффенбаха. 1938 року на сцені театру була вперше поставлена українська оперета — «Весілля в Малинівці» О. Рябова.

У роки Другої світової війни театр було евакуйовано до Казахстану. Протягом багатьох років існування театру в ньому працювали такі актори як В.

Новинська, Г. Лойко, М. Блашук, Л. Пресман, Д. Пономаренко, К. Мамикіна, Д. Шевцов та багато інших. Серед перших режисерів театру — С. Каргальський, Б. Балабан, О. Барсегян. Довгий час головним диригентом театру був композитор та диригент Олексій Рябов — автор відомих українських оперет «Весілля в Малинівці» (1938 рік), «Сорочинський ярмарок» (1943 рік), «Червона калина» (1954 рік).

В сучасності театр поряд з традиційними популярними оперетами здійснює також постановки мюзиклів, музичних вистав, музично-пластичних дійств, шоу-програм.

Майже кожного сезону колектив Київської оперети готує прем'єрну виставу (або й декілька прем'єр). 2008—2009 років (74-й театральний сезон) такими були оперета Імре Кальмана «Містер Ікс» та мюзикл «Лампа Аладдіна».

Головним принципом творчого життя колективу обрано шанобу до надбань класичної опереткової спадщини. Ці засади й надалі визначали сміливі мистецькі пошуки фундаторів столичного колективу.

Період 1970—1990-х років позначений новими яскравими подіями у творчому житті Київської оперети. Із ними пов'язані імена видатних режисерів, диригентів, драматургів та композиторів другої половини ХХ сторіччя: В. Бегми, В. Шулакова, С. Сміяна, Д. Шевцова, Б. Шарварка, Ю. Рибчинського, В. Лукашова, та багатьох інших. Репертуар театру наповнювали найрізноманітніші за жанрами та тематикою вистави: «Три мушкетери» М. Дунаєвського, «Товариш любов» В.Льїна, «Фіалка Монмартру», «Принцеса цирку», «Сільва», «Баядера» Імре Кальмана, «Севастопольський вальс» К. Лістова, «Кадриль» В. Гроховського, «Зоряний час», «Сто перша дружина султана» А.Філіпенка.

У 90-х роках скарбом і гордістю труп театру оперети є поважні майстри сцени, народні артисти України — Т. Тимошко-Горюшко, Л. Маковецька, С. Павлінов, В. Чемена, В. Альошина-Костюкова, О. Трофимчук, О. Кравченко, В. Богомаз, режисер С. Сміян, головний балетмейстер О. Сегаль. За спиною цих

метрів – неймовірно цікавий, наповнений різнобарвними кольорами сценічний досвід.

З 2003 р. Київський театр оперети очолив художній керівник і директор з д. м. України Б. Струтинський. На долю режисера випало відкрити нову сторінку в історії творчого колективу. За короткий час під орудою молодого керівника київська оперета набула кардинальних змін. В першу чергу це пов'язано з оновленням творчого складу та успішними класичними та сучасними постановками. Новий художній керівник відкрив нову сторінку в історії творчого колективу. Попри інерцію стереотипів режисер сміливо запровадив неординарні заходи, запросив молодь та створив сприятливі умови для творчої самореалізації. Останні театральні сезони ознаменувалися для театру оперети значними змінами і позитивними зрушеннями у творчому житті.

На сцені оперети почали з'являтися музичні вистави для дітей – «Карнавал казок в Україні», «Білосніжка та семеро гномів» В. Домшинського (режисер Б. Струтинський), «Дюймовочка» Г. Кудінової (режисер О. Андрієнко). У дитячих виставах задіяні кращі актори театру, енергія та щирість яких створює особливо ніжну та чарівну атмосферу, що так необхідна дітям. 2003 року було поновлено одну з кращих світових оперет «Летючу мишу» Й. Штрауса (режисер Т. Тимошко-Горюшко).

Великим досягненням театру є відкриття камерної сцени — «Театр у фойє» напередодні 70-річного ювілею театру. У жовтні 2004 р. з ініціативи та у постановці Богдана Дмитровича виставою «Звана вечеря з італійцями» Ж. Оффенбаха в театрі оперети було відкрито камерну сцену. Ця подія розпочинає серію творчих експериментів, адже «Театр у фойє» було задумано як пошукову майстерню для творчої самореалізації акторів і режисерів. У 2006 р. на сцені «Театру у фойє» відбулася прем'єра «Кавової кантати» Й. С. Баха, «жартівлива» музика якого стала відкриттям як для театралів, так і для меломанів. У 2009 році цю тріаду на малій сцені Б.Струтинський увінчав прем'єрою комічної опери Ж. Оффенбаха «Ключ на бруківці або пригоди весільної ночі».

У 2005 р. відбулася прем'єра мюзиклу «Моя чарівна леді» Ф. Лоу, яка засвідчила, що цей жанр має потужний потенціал і залишається одним із найулюбленіших у глядачів. А коли в театрі поруч зі старшим поколінням досвідчених акторів працює молода талановита команда: І. Беспалова-Примак, Г. Грегорчак, Г. Довбня, Г. Коваль, Н. Красовська, В. Одринський, Л. Сагат, А. Середа-Голдун, Г. Тітова, О. Ткачова, О. Чувпило — кожна вистава сприймається, як справжнє свято.

2007 р. відбулася прем'єра вистави «Містер Ікс» у постановці Богдана Струтинського. Вперше на території пострадянського простору герої знаменитої оперети заговорили та заспівали українською мовою. Виконавцями головних ролей – Містера Ікс і Теодори – стали солісти театру, лауреати міжнародних конкурсів з. а. України Сергій Авдєєв, з. а. України Олена Ширяєва та з. а. України Єлизавета Гаврилюк.

2008р. — у постановці народного артиста України, лауреата Національної премії ім. Тараса Шевченка відбулась прем'єра оперети І. Кальмана «Фіалка Монмартру», а художній керівник театру Б. Струтинський та хореограф Максим Булгаков з успіхом представили на суд публіки експериментальну постановку — танцювально-пластичне шоу «Танго життя».

Визначною подією в житті театру стала прем'єра української оперети «Сорочинський ярмарок» О. Рябова, (режисер-постановник — Б. Струтинський), яка отримала театральну премію «Київська Пектораль» «за кращу музичну виставу».

Сьогодні театр оперети позиціонує себе як театр широкого профілю. На сцені Київської оперети з успіхом іде класична оперета, сучасні й класичні мюзикли, широко представлені різноманітні концертні програми (шоу-програми, концерти симфонічного оркестру, оперні та балетні концерти), сміливо втілюються різноманітні творчі експерименти.

Київська оперета планує й надалі розвивати свій творчий потенціал та дивувати свого глядача новими різножанровими постановками, неординарними

рішеннями та обов'язково – виставами найвищого ґатунку! 76-й театральний сезон подарував шанувальникам оперети нові зустрічі з чарівним світом мистецтва. Кожна творча робота Б.Д. Струтинського як режисера представляє собою самодостатній художній простір, організований за власними законами буття. Яскравий приклад того — оперета П.Абрахама «Бал у Савойї», прем'єра якої з величезним успіхом відбулась 22 жовтня 2010р., та сучасний романтичний мюзикл «Welcome to Ukraine або Подорож у кохання» за власним лібрето Б. Струтинського на музику українських композиторів, прем'єру якого із захватом зустріли глядачі 25 березня 2011 року.

Водночас Київська Національна оперета веде активну гастрольну діяльність по Україні та за її межами — кращим виставам колективу аплодували глядачі у Чернівцях, Львові, Івано-Франковську, Черкасах, Чернігові, Донецьку. Неодноразово театр ставав учасником театральних фестивалів у Румунії, Сербії та Литві.

У жовтні 2010 року на VI регіональному фестивалі комедії “Золоті оплески Буковини” у Чернівцях Київський національний академічний театр оперети отримав одразу дві головні почесні нагороди — «За кращу музичну виставу» та «За краще виконання жіночої партії (Г.Грегорчак)» за одноактну оперету Жака Оффенбаха «Звана вечеря з італійцями».

Восени 2011 року в рамках святкування 20-річчя встановлення дипломатичних стосунків між Україною та Литовською Республікою відбувся масштабний міжнародний проект — два спільних Гала-концерти за участю провідних солістів, хорів, балету та оркестрів Каунаського державного музичного театру та Київського національного академічного театру оперети — 22 жовтня у Каунасі (Литва) та 2 грудня у Києві, які стали феєричним святом музики і танцю. Глядачі побачили молодих і напрочуд талановитих солістів двох театрів, які вразили публіку сильними голосами та високою вокальною культурою.

19 листопада 2011 р. у Бухаресті (Румунія) в рамках ІV Міжнародного фестивалю музичних виконавчих мистецтв «Viata e frumoasa» («Життя прекрасне!») Київський національний академічний театр оперети представив іноземним глядачам оперету П. Абрахама «Бал у Савойї», яку одноставно було названо кращою виставою за всю історію фестивалю, і на яку глядачі скуповували навіть стоячі місця, щоб побачити цей спектакль. Також вперше було запрошено стати співрежисером грандіозного Гала-концерту, присвяченого відкриттю фестивалю, українського постановника — художнього керівника Київського національного академічного театру оперети з.д.м. України Б.Струтинського.

Наприкінці року 17 грудня відбулась прем'єра оперети В. Їльїна та В. Лукашова «За двома зайцями» за одноіменною комедією М.Старицького (сценічна редакція і постановка Б. Струтинського), яка має шалений успіх у публіки і відрізняється оригінальністю постановки та яскравістю сценічного та режисерського рішення.

Вже у листопаді цього ж року саме оперетою «Циганський барон» Київський національний академічний театр оперети з успіхом представив Україну на V-му Міжнародному музичному фестивалі виконавчих мистецтв «Viata e frumoasa!», який традиційно проводиться у Бухарестському національному театрі оперети «Іон Дачіан».

А 30 листопада 2012 року з нагоди Національного Дня Румунії на сцені Київського національного академічного театру оперети відбувся другий в Україні спільний з Бухарестським національним театром оперети «Іон Дачіан» Гала-концерт.

17 травня 2013 р. Київський національний академічний театр оперети яскравою та запальною оперою-буф Ж. Оффенбаха «Звана вечеря з італійцями» відкрив ІХ Міжнародний театральний фестиваль «Класика сьогодні» (Дніпродзержинськ). Міжнародне журі, до складу якого увійшли провідні театрознавці, режисери та актори, високо оцінило майстерність гри артистів. Як

доказ тому – солістка-вокалістка Київського національного театру оперети Галина Грегорчак-Одринська перемогла у номінації «Краща жіноча роль».

Прем'єри останніх сезонів були визначними подіями у театральному житті Києва. І глядачі, і театральні критики зрозуміли, що театр оперети пропонує нові форми музичного театру. Знавці театру, театральні критики констатували ускладнення режисерських задач, зростання професійного рівня артистів, і найважливіше — злагодженість, чіткість постановок, створених оркестровою музикою, хором і вокальним співом, хореографією і драматургічними сюжетами. Загалом театр оперети завоював прихильність тим, що любить і вміє дивувати всіх.

78-й театральний сезон у Київському національному академічному театрі оперети завершився грандіозним заключним Гала-концертом, але, за словами художнього керівника театру, розслаблятися часу нема ніколи. І вже в липні творча трупа театру на чолі з художнім керівником Богданом Струтинським представила країну на міжнародному фестивалі оперети «Zilele Monteorului», що проходив у місті Сарата Монтеру (Румунія), у рамках якого відбувся «Традиційний український вечір», що викликав значне захоплення у публіки. Національна оперета стала єдиною закордонною делегацією, яку особисто запросив один із співorganizаторів фестивалю, давній друг і партнер – Національний театр оперети «Іон Дачіан» (Бухарест, Румунія). Програма святкової культурної події, що тривала два дні, передбачала різноманітні мистецькі події – від парадів до гала-концертів.

Неабияку увагу оперета приділяє й вихованню естетичного смаку юного глядача. В репертуарі театру музичні казки для дітей: «Білосніжка та семеро гномів» та «Чіполліно» В. Домшинського, «Лампа Аладдіна» С. Бедусенка, «Пригоди бременських музикантів» Г. Гладкова. Останньою прем'єрою для дітей став мюзикл «Острів скарбів» В. Бистрякова, лібрето до якого за мотивами відомого мультфільму спеціально для Національної оперети написали Давид Черкаський та Аркадій Гарцман.

Сьогодні Національна оперета позиціонує себе як театр широкого профілю, де з успіхом іде класична оперета, сучасні й класичні мюзикли, широко представлені різноманітні концертні програми сміливо втілюються різноманітні творчі експерименти. Це повноцінний, поліфункціональний музичний театр з чітко визначеною стратегією розвитку, який постійно розширює світогляд своєї трупі і її глядачів, засвоюючи найрізноманітніші стилі і напрямки, запрошує артистів з інших театрів і країн, знаходиться у постійному пошуку нових творчих ідей. Адже сучасний конкурентоздатний театр повинен випереджати смаки публіки, сприяти формуванню нових естетичних пріоритетів, знайомлячи глядача із кращими здобутками світового музичного театру. І сьогодні це дозволяє театру презентувати себе на міжнародному рівні, їздити на закордонні гастролі і фестивалі, відчувати себе в європейському контексті.

3.3 Роль театрального мистецтва у часі війни

Театральне мистецтво часто вважають художньою інтерпретацією реального життя. Відповідно, воно покликане відображати те, що із нами відбувається у збірних мистецьких образах, акцентуючи увагу на основному. Втім, сучасне театральне мистецтво не лише репрезентує дійсність з грального майданчика, а й прагне свідомо впливати на неї.

Говорячи про вплив війни на театральне мистецтво і навпаки, ми, головним чином, звертатимемось до періоду опісля 24 лютого 2022 року – дати повномасштабного воєнного вторгнення Російської Федерації в Україну.

Перші години у східних та південних регіонах нашої країни, які одразу зазнали чи не найпотужнішого ракетного удару, характеризуються фазою «неприйняття» – невіри у те, що на нас могли напасти, що розпочалась повномасштабна війна.

Далі практично всі українські театри на довготривалій час припинили традиційну мистецьку діяльність, ставши волонтерськими осередками, активно беручи участь у захисті нашої Держави в межах своїх можливостей. Багато театральних діячів стали членами територіальної оборони, а також відправились до лав ЗСУ.

Українське театральне мистецтво з 24 лютого 2022 року в доволі короткий термін відчуло зміни, що стосуються ціннісних засад, та невдовзі відродилося у новому актуальному світлі, – в умовах військового стану, в умовах війни тут і тепер.

«2023 рік за кількістю театральних прем'єр – це в два рази менше 2019, проте на 52% більше від попереднього, 2022-го.

Це, напевно, не остаточне число, оскільки завжди щось доуточнюється наступними періодами. Проте навіть із зафіксованим постає обнадійлива картина зміцнення театральних позицій, запуск постановок там, де така можливість існує, урізноманітнення форм, де безпекова ситуація сприяє мистецтву.

Від повномасштабного вторгнення з боку РФ постраждали театри Харкова. Знищувати заклади української культури, що є показовим прикладом геноциду. Під час авіаційного та ракетного обстрілів по центру міста було пошкоджено Харківський державний театр опери та балету ім. Миколи Лисенка, приміщення філармонії (так званий старий оперний театр), головний корпус Харківського університету мистецтв, розтрощено вщент музей Г.С. Сковороди, приміщення Будинку культури Південної залізниці, в якому базувалися декілька самодіяльних театрів.

Також постраждав театр «Прекрасні квіти» Артема Вусика. До 24 лютого 2022 року Артем був відомий як режисер двох незалежних харківських театрів – «Прекрасні квіти» та «Нафта», який ще донедавна носив назву «Нефть», але офіційно змінив її, адже визнав, що будь-які русизми у назві театру є неприпустимими.

На початку повномасштабної війни Артемові разом із його нареченою та театральною колегою Ніною Хижною довелося покинути рідний Харків і, відповідно, зупинити роботу у театрах «Прекрасні квіти» і «Нафта». Втім, переїхавши до Львова, невдовзі Артем став засновником і очільником нового театру «Варта», який виник під час війни і створює вистави лише про воєнну реальність. Протягом близько року повномасштабної війни у театрі створили 7 вистав і усі вони про війну.

Театр «Варта» можна вважати окремим та надзвичайно важливим феноменом в історії українського театрального мистецтва, адже цей театр зумовлений війною і про війну.

Війна є ключовою темою вистав у театрі, усі художні рефлексії відбуваються навколо неї. Зі слів Артема Вусика, театр «Варта» часто називають «реактивним театром», адже він неймовірно швидко реагує на воєнні, політичні та соціокультурні зміни і створює свої театральні продукти відповідно до них.

До репертуару театру станом на березень 2023 року входять вистави «Перший день війни», «Херсон незламний», «Леся і Андрій зустрічаються у Львові», «Лютий» (режисерка Ніна Хижна), «Вона Війна» (у співпраці із харківським театром «Публіцист»), аудіально-перформативний концерт «Як я познайомився з війною і майже вбив путіна», перформативно-містична вистава «Всередині моєї кімнати». Кожна із постановок розкриває окремий аспект війни, вступаючи у діалог із глядачем, створюючи можливість бути почутим та налагоджуючи взаєморозуміння.

На додаток, у жовтні 2022 року Артем Вусик прочитав авторську лекцію у Львівському муніципальному мистецькому центрі на тему «Незалежний театр до

та після війни». Там режисер щиро поділився особистою історією заснування двох незалежних театрів у Харкові, а також тим, як саме виник театр «Варта» у Львові під час війни. Колеги Артема жартома кажуть, що якщо його закрити на одну добу в одній кімнаті, то він неодмінно створить у ній театр.

Окрім цього, Артем поділився, що за першої ж можливості планує повернутися до Харкова та продовжувати творчу діяльність у театрах «Нафта» і «Прекрасні квіти». Втім, він не збирається припиняти працювати у театрі «Варта», вбачаючи можливість поєднувати свою мистецьку працю у двох містах України.

На думку режисера, Львів потребує розвитку культури незалежних театрів, адже серед відомих їх тут близько трьох, а у Харкові більше п'ятдесяти.

Серед майбутніх творчих планів, про які Артем розповів у межах лекції, – заснування у Львові «МОХ» – мистецького об'єднання харків'ян.

Одеса

Одеське театральне середовище теж однозначно відреагувало на початок повномасштабної війни. Спершу Одеська опера припинила свою діяльність, однак уже 12 березня 2022 року виступила із мистецькою акцією «Вільне Небо/Free Sky», яка мала на меті підтримати всеукраїнський рух щодо закриття неба над Україною від ворожих сил. У межах акції під керівництвом диригента театру Ігоря Чернецького, у виконанні симфонічного оркестру та хору Одеської Опери, прозвучав «Державний гімн України», хор з опери Дж. Верді «Набукко», духовний Гімн України «Молитва за Україну», композиція Д. Крижанівського «Реве та стогне Дніпр широкий». Наприкінці мистецької акції відбувся брифінг за участі генеральної директорки-художньої керівниці театру Надії Бабіч та артистів Одеської Опери. Крім цього, Одеська опера та «Зелений театр» узяли участь у низці заходів та проєктів політичного, соціокультурного та мистецького спрямування – усі вони відображають активну позицію та дії одеської театральної спільноти, задля перемоги України.

Незважаючи на усі складнощі у період війни в Україні театри музичної комедії не перестають дивувати глядачів новими виставами. Київський національний академічний театр оперети представляє 88-й театральний сезон такими виставами як: «За двома зайцями», режисер-постановник – н. а. України Богдан Струтинський, диригент-постановник – Дмитро Морозов, балетмейстер-постановник – з.а. України Вадим Прокопенко, хормейстер-постановник – з.д.м. України Ігор Ярошенко, художник-постановник – Світлана Павліченко, художник з костюмів – Ірина Давиденко, диригент – з.д.м. України Сергій Дідок, асистент режисера – н. а. України Микола Бутковський, асистент балетмейстера – Наталія Скуба, світлове оформлення – Руслан Долинич, звукорежисери – Дмитро Лозін, Олександр Строкач.

Це сучасний мюзикл на відомому п'єсу М. Старицького «За двома зайцями». Сюжет комедії залишився тим самим: невгамовний Голохвостов намагається одружитися і з багатою, але дурною Пронею, і з доброю, гарною, але бідною Галею. Але сама постановка здивує навіть найвибагливішого глядача. У виставі 15 музичних аранжувань, гопак з балету «Гаяне» на музику Хачатуряна, «Політ джмеля» Римського-Корсакова та додайте до всього цього ще й «внутрішній голос Голохвостого».

«Кармен-сюїта». Прекрасне і феєричне видовище чекає поціновувачів театального мистецтва на сцені Національного театру оперети. Все в цьому спектаклі підібрано так, щоб познайомити глядача з міццю і неймовірною красою світового балету. Декорації та костюми, звукові ефекти і кращі артисти танцювальної сцени втілять для вас жарку атмосферу Іспанії.

«Баядера» - нова постановка оперети видатного композитора Імре Кальмана. У центрі сюжету драматичне та зворушливе кохання індійського принца Раджамі та танцівниці вар'єте Одет Дарімонд. Париж, початок ХХ століття. Здається, що між закоханими прірва — соціальний статус, різниця у традиціях, менталітеті та вихованні. Різні країни, різні погляди, різні цінності. А головне — принц має успадкувати трон, а отже не може одружитися з іноземкою.

«Сорочинський ярмарок»: приклад класичної української оперети. Даний спектакль - знаковий не лише в українській культурі, а й у світовій теж. Сорочинський ярмарок має кілька міжнародних нагород, що піднесли її автора О. Рябова на вершини театральної слави. Крім того, цей спектакль сповнений української мови, фантастичного, тільки нашій країні властивого, гумору, сатири і комедії.

«Кавова кантата»: Один з найвідоміших композиторів, авторів класичної музики, Йоганн Себастьян Бах одного разу написав твір, назву якому дав Кавова кантата. Зробив він це через шалене кохання до кави - невідомо, але на сьогоднішній день його музика лягла в основу яскравого і цікавого спектаклю. Його суть незмінно зводиться до одного - до задоволення і прагнення отримувати кожен його краплю щодня. «Кавову кантату» можна назвати свого роду легкої сатирою на тему того, до чого найбільше прив'язана людина. Кавоманів повно навіть сьогодні, а в той час, коли було написано твір, світ відчув справжнісінький бум і гарячку, породжену любителями цього напою.

Одеський академічний театр музичної комедії представляє 77-й театральний сезон. «Золоте теля» - містичний трагіфарс на 2 дії за І. Ільфом та Є. Петровим. Лібрето — заслужений діяч мистецтв В. Подгородинський, вірші — О. Вратарьов. Прем'єра 3 лютого 2023 року.

«Золоте теля» — продовження легендарного роману «Дванадцять стільців», в якому за волею авторів «воскрес» їх улюблений герой — чарівний і винахідливий аферист Остап Бендер. Режисер-постановник Володимир Подгородинський, диригент-постановник і аранжувальник Юрій Літовко, диригент Сергій Савенко, художник-постановник Станіслав Зайцев, художник з костюмів Олена Леснікова, балетмейстер-постановник Віталій Кузнецов.

Andrew Lloyd Webber

«Ісус Христос — superstar» - рок-опера на 2 дії. Слова — Tim Rice. Прем'єра – 10 лютого 2024 року.

Вперше на українській сцені — одна з найвідоміших рок-опер у світі з досить тривалою історією, яка стала шедевром і легендою світової музики — «Ісус Христос — суперзірка». Рок-опера Ендрю Ллойда Веббера та Тіма Райса, прем'єра якої відбулася на Бродвеї у 1971 році, здобула величезний глядацький успіх і була поставлена на сценах 17 країн світу.

Через напад РФ на Україну з кінця лютого починається ціла низка змін у назвах театрів, 27 лютого НСТДУ звернулася до театральної спільноти з закликом про важливість української мови в подальшій роботі театрів. Це звернення та патріотична позиція театральних діячів спричинили поштовх до вилучення з репертуарів театрів російськомовних вистав, вистав російських драматургів та початок перекладу російськомовних текстів вітчизняних драматургів українською.

Спроба РФ створити культурний геноцид через масове знищення культурних та мистецьких закладів, вбивство та геноцид Українського народу, Українське мистецтво змогло не тільки вистояти, а й відновити свою діяльність. За короткий час митці пройшли шлях від розпачу та жаху війни до патріотичної волонтерської діяльності, та згодом – відновили й діяльність за фахом. Велика кількість прем'єр, відновлення гастрольної діяльності як за кордоном, так й містами України не тільки підкреслюють зацікавленість глядачів до українського театру, але й дають надію на те, що театральне мистецтво розвиватиметься незважаючи на трагедію в Україні.

Отже, війна дає поштовх досі невідомим нам наративам у мистецтві. В мистецтві ми завжди знаходимо відображення та переосмислення реальності часу, коли воно народилось. Наше мистецтво, що народилось протягом війни, буде говорити за нас довше, ніж ми живемо. Тому наше завдання сьогодні фіксувати все, збирати в одному місці і передавати далі світу.

Українську культуру послідовно знищували протягом століть. Заборони друку українською мовою, репресії митців, Розстріляне відродження. Кількість вжитих заходів, спрямованих на те, щоб перекреслити мистецькі надбання

України, є неймовірно великою. Українці встояли тоді, українці гідно тримаються зараз. Кожен на своєму фронті обертає свою справу на стилет.

Мистецтво завжди було зброєю, тим паче під час війни. Тому пензлем, словом, музичним інструментом озброїлись українські митці, щоб не тільки зберегти, але й поширити українську культуру. Нині творчі люди України тримають український мистецький фронт.

Зараз основна задача митців зробити так, щоб українці не забули всього, що нам зробила Росія, щоби кожна людина пам'ятала про життя, які Росія забрала. Закарбувати це в нашій пам'яті й пам'яті нащадків. Мистецтво, культура та театр формують майбутні сенси життя.

Підводячи підсумки, поміж важливих процесів, які стали невід'ємною частиною трансформації українського театрального мистецтва, після 24 лютого 2022 року, ще раз наголосимо на дерусифікації. Від прикметника «російський» позбулись театри Києва, Миколаєва, Харкова, Одеси та інших міст. Водночас, постає питання про заміщення репертуару у театрах, які раніше вільно ставили вистави російською мовою. Критики висловлюють свої побоювання щодо якості заміщеного репертуару, змоги передавати сутність через мистецьку форму без наслідків попередньої русифікації театрів. Втім, ми відзначаємо дерусифікацію українських театрів як однозначно позитивне явище і віримо, що аспекти, які стосуються ментальних та ідейних відмінностей, будуть опрацьованими у проукраїнському руслі, адже зараз кожен із нас наново і свідомо переглядає питання власної національної, етнічної та особистісної ідентичності.

Російській Федерації внаслідок бомбардувань, окупації українських територій вдалося припинити традиційну роботу українських театрів на деякий час, однак, не припинити їхню роботу назавжди і не знищити українське театральне мистецтво як таке. З точністю до навпаки: театри зайняли однозначну, активну громадянську, національну, соціальну і мистецьку позицію. Крім того, постали волонтерськими осередками і бомбосховищами, а члени колективу стали учасниками ЗСУ та ТрО.

Різко відбулась дерусифікація, яка вплинула на власні назви театрів, мову виконання і сенсові наповнення вистав.

Потужного розвитку набувають сучасна українська драматургія і експериментальні постановки, що акцентують теми війни та національної ідентичності.

В умовах повномасштабної війни відбувається не лише відродження українського актуального театрального мистецтва, але й народження нових театрів і проєктів, яскравим прикладом чого є театр, створений у Львові митцями із Харкова, – «Варта».

А це значить, що сучасний український театр впливає на війну не менш потужно, ніж вона на нього, – практично та ідеологічно, відстоюючи власні кордони та допомагаючи їх відстоювати співвітчизникам, роблячи вибір тут і тепер, спрямований на досягнення свободи, розповідаючи про війну за межами нашої країни. Окрім того, важливим також є терапевтичний вплив театрального мистецтва на соціокультурне середовище в умовах війни.

Висновки до розділу 3

Сутнісні змісти тенденцій українізації та дерусифікації в театрі

Українізація театру музичної комедії:

1. Використання української мови: Відзначається перехід до використання української мови в постановках і репертуарі театрів музичної комедії. Це дозволило поглибити зв'язок з українською культурою та привернути більше глядачів.

2. Національні мотиви: Збільшення кількості вистав, які мають національні мотиви та теми. Театри включали в репертуар твори, які висвітлюють українську історію, традиції та обряди.

3. Співпраця з українськими композиторами та авторами: Розширення співпраці з українськими талановитими композиторами, сценаристами та режисерами, які працювали над створенням українських музичних комедій.

Русифікація театру музичної комедії:

1. Російськомовний репертуар: Збереження російськомовних вистав та адаптація російських музичних комедій для української аудиторії.

2. Вплив російської культури: Завдяки медіа та інших культурних впливів з Росії, в театрі музичної комедії іноді зберігалася російська культурна естетика та стилістика.

3. Гібридні постановки: Поява гібридних постановок, які поєднували елементи російської та української культурних традицій.

ВИСНОВКИ

Дослідження вітчизняного театру музичної комедії на межі ХХ–ХХІ століть з фокусом на тенденціях українізації та дерусифікації розкрило численні важливі аспекти в розвитку цієї форми мистецтва в Україні. Авторкою надано узагальнення отриманих результатів, що вказують на ключові тенденції та впливові фактори розвитку вітчизняного театру музичної комедії.

1. На межі ХХ–ХХІ століть український театр музичної комедії стояв перед важливим завданням збереження своєї національної ідентичності в умовах глобалізації та культурних впливів. Українізація та дерусифікація були не просто протистоянням минулому й надиханням для творчого експерименту та збагачення репертуару. Динаміка цих процесів безупинно продовжує впливати на сучасний український театр музичної комедії, роблячи його різноманітним та відкритим для нових ідей і вражень.

2. Театр музичної комедії як важлива складова культурної спадщини.

Результати дослідження вказують на значущість театру музичної комедії як важливої складової національної культурної спадщини України. Він відображає історичний контекст, політичні зміни та суспільні цінності, що притаманні даному періоду.

3. Тенденції українізації.

Дослідження підтверджує наявність тенденцій українізації в театрі музичної комедії. Вони відображаються у використанні української мови, національних мотивах у репертуарі та сприяють зміцненню національної ідентичності.

4. Тенденції дерусифікації.

Разом із тенденціями українізації, спостерігаються також принципові фактори дерусифікації, зумовлені протиборством впливу російської культурної

сфери та медіа, що ставить під питання збереження національної специфіки та мовної ідентичності.

5. Вплив соціокультурних змін.

Важливим фактором у розвитку театру музичної комедії є соціокультурні зміни в суспільстві. Вони відображаються у вимогах аудиторії, сучасних технологіях та культурних тенденціях, які формують сучасну театральну сцену.

6. Збереження національного культурного надбання.

Важливим висновком є необхідність збереження та підтримки національного культурного надбання через активну роботу українських театрів музичної комедії у напрямку українізації та збереження мовної та культурної ідентичності.

7. У руслі тенденцій дерусифікації та українізації протягом останніх років театральні проєкти як дійсно дієві складові сучасного культурно-мистецького простору сприяють зміцненню української культурної, національної, громадянської ідентичності. Українці довели, що можуть вийти за рамки пострадянських схем культурного менеджменту і знайти моделі співпраці між митцями, громадянським суспільством і державою, які базуються на західних зразках, і творчо їх розвивають.

8. На тлі тенденцій українізації та дерусифікації активізується репертуарна переорієнтація у вітчизняному театрі музичної комедії на українську тематику в частині висвітлення національних культурних традицій і обрядовості, як одних з найважливіших елементів нематеріальної культурної спадщини українського народу.

9. Дослідження театру музичної комедії на межі ХХ–ХХІ століть підтверджує складність та розмаїття процесів українізації та дерусифікації в українському культурному просторі, результати яких служать внеском у затвердження взаємозв'язків між культурною ідентичністю, політикою та мистецтвом нашої країни. Ці тенденції «працюють» як у вимірах збереження та

розвитку українського театру музичної комедії, так і національного культурного надбання в цілому.

10. Театр, як складова духовної культури української нації, в усі часи має потужне значення в розвитку суспільства. Постійно перебуваючи у вирі соціальних подій і відбиваючи тенденції дерусифікації та українізації, театр намагається віддзеркалювати засобами мистецтва актуальні грані громадсько-культурного життя. Тенденції дерусифікації та українізації, що потужно останнім часом проявлені в досліджуваному театрі музичної комедії, сприяють зміцненню української державності, затвердженню національної ідеї.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Андрєєва О. Театральні традиції: з минулого — в майбутнє / О. Андрєєва // Український театр. 2009. № 1. С. 16–18
2. Баканурський А. Театрально-драматичний словник ХХ століття / А. Баканурський. Київ, 2009. 319 с.
3. Безгін І.Д. Мистецтво і ринок: Нариси. Київ: ВВП «Компас», 2005. 544 с.
4. Безгін І., Семашко О., Ковтуненко В. Театр і глядач в сучасній соціокультурній реальності. Частина I. Соціально-художні виміри українського театру: ретроспектива, стан, тенденції. Київ, 2002.
5. Вергеліс О. Пострадянський театральний простір. Український і російський контексти // Український театр. 2013. № 6. С. 14–17.
6. Волицька І. Український театр у Галичині першої третини ХХ століття // Український театр ХХ століття : монографія/ редкол.: Н. Корнієнко [та ін.]. Київ: ЛДЛ, 2003. С. 168–198.
7. Галяс А. Ошеровський Матвій: «Цей театр для мене чужий» // «Порто-франко». 1997. 30 травня.
8. Галяс А. В. «Сьогодні і назавжди». Одеса., 2017.
9. Гайдабура В. Сценічне мистецтво в Україні періоду німецькофашистської окупації (1941–1944 рр.) // Український театр ХХ століття: монографія / редкол.: Н. Корнієнко [та ін.]. Київ: ЛДЛ, 2003. С. 321– 341
10. Гайдабура В. М. Театральні автографи часу: (дослідження, рецензії, творчі портрети, інтерв'ю, «фото-сайти»). Київ: Факт, 2007. 290 с.
11. Гайдабура В. Театр між Гітлером і Сталіним: Україна. 1941–1944 рр. Доли митців. Київ: Факт, 2004.
12. Гайдабура В. М. «Театр, захований в архівах». К.: «Мистецтво», 1998.
13. Голота. В. В. Театральна Одеса. Київ: Мистецтво, 1990. С. 213
14. Гордійчук, Я. М. Становлення українського музичного театру і критика: (Київ, 20–30-ті рр.). Київ: Муз. Україна, 1990. 144 с.
15. Гріншпун. І. А. Про друзів моїх та вчителів. Київ: Мистецтво, 1986. С. 152

16. Дияконова. З., Новоселицька. Л. Михайло Водяний. В кн.: Ім'я Михайло Водяний. Сб. статей; ред. склад. В. С. Максименко, Одеса, 1999. 243 с.
17. Завалков. С. Народження театру // Львівська правда, 1947. 3 квітня.
18. Іваницька Яна «Керманич» оперети // День. 2007. 14 лют. С. 6.
19. Ігнат'єва М. Про закони, кордони та їх порушників. На виставах Одеської музичної комедії // Радянська культура. 1967. 4 липня
20. Імена України: Біографічний енциклопедичний словник / Гол. ред. Ю. Храмов. Київ: Фенікс, 2007. 624 с.
21. Імя: Михаил Водяной: Сборник статей, Одесса: ОКФА, 1999. 323 с.
22. Касян Л. Г. Аудіовізуальні документи як джерело вивчення історії українського театру ХХ століття // Архіви України. 2014. № 3. С. 158–169.
23. Ковальская И. Стилистика первичного жанра как базовая структура музыкального текста оперетты: к постановке проблемы // Проблемы современности: культура, искусство, педагогика: [зб. наук. праць/ гол. ред. В. Л. Філіппов]. Луганськ: Вид-во ЛДІКМ, Вип. 11., 2008. С. 147–156.
24. Ковтуненко В.І., Театральний репертуар як форма відповіді на потреби публіки та регулятор театральної діяльності// Актуальні культурномистецькі проблеми: організаційний аспект. Зб. наук. пр. Київ: КДІМ: «Символ Т», 2001.
25. Клековкін О. Ю. Історіографія театру: Напрями. Школи. Методи. Постаті: Навчальний посібник / Київський національний університет театру, кіно і телебачення ім. І. К. Карпенка-Карого. Київ: «АртЕк», 2017. 336 с.
26. Корнієнко Н. М. Лесь Курбас: репетиція майбутнього. Київ: Факт, 1998.
27. Корнієнко Н. М. Театр як діагностична модель суспільства: деякі універсальні механізми самоорганізації художніх систем. Автореф. дис. ... Київ, 1993.
28. Корнієнко Н. М., Український театр у переддень третього тисячоліття: Пошук. Київ: Факт, 2000.
29. Кочергін Артем Харківський академічний театр музичної комедії: історія і сучасність: магістерська робота. Репозиторій ХДАК

30. Красильникова О. В., Історія українського театру ХХ ст. Київ: Либідь, 1999.
31. Курбас Л. Філософія театру ; упоряд. М. Лабінський, ред. М. Москаленко, Київ: Видавництво Соломії Павличко «Основи», 2001. 917 с.
32. Лягущенко А. Г. Театр і соціальне середовище: Україна.30-ті роки ХХ ст. // театральний менеджмент: Зб. навч.-метод. та наук. пр. / Київськ. держ. інст. театр. мистецтва ім. І. К. Карпенка-Карого, Київ: Компас, 1996. С. 344–353.
33. Манько С.Б. Мюзикли і рок-опери в українському соціокультурному просторі // Культура України: Зб. наук. праць за ред. В. М. Шейко / Харківська держ. акад. культури, Харків: Вип. 39. 2012. С. 268–276.
34. Маркова. Є. Короля чудово грає оточення. // Вечірня Одеса, 1993. 3-го лютого.
35. Мечков І. Соціально-культурні передумови створення театрів музичної комедії в Україні // Наукові записки з української історії / Переяслав-Хмельницький держ. пед. ун-т ім. Г. Сковороди, каф. історії та культури України, Переяслав-Хмельницький: [ПХДПУ], Вип. 17, 2005. С. 72–75
36. Митницький. Е. Ми живемо, поки ми любимо. В кн.: Ім'я: Михайло Водяний: сб. статей. ред. В. С. Максименко, Одеса. 1999. С. 45
37. Откидач В. Рок музика і світовий художній процес: моногр. / В. Откидач, Харьков: ХДАК, 2005. 294 с.
38. Паламарчук О. Музичні вистави львівських театрів (1776–2001) / Оксана Паламарчук, Львів: 2007. 448 с.
39. Патріс Паві Словник театру, перекл. з франц. / Довідкове видання. Львів: Видавничий центр ЛНУ імені І. Франка, 2006. 640 с.
40. Проценко. Т. Увійди в будинок Тев'є // Прапор комунізму, 1987. 2 червня.
41. Станішевський Ю. Історія українського музичного театру (опера, балет, оперета), 1979.
42. Станішевський Ю. О. Театр, народжений революцією: Нариси історії української радянської театральної культури: 1917–1987, Київ: Мистецтво, 1987.

43. Станішевський Ю. Нариси з історії театрального мистецтва України ХХ століття / Ін-т проблем сучасн. мистецтва Академії мистецтв України / редкол.: В. Сидоренко (голова) та ін., Київ: Інтертехнологія, 2006. С. 501–532
44. Станішевський Ю. Інтернаціональний пафос українського радянського музичного театру. Київ: Муз. Україна, 1979. 159 с.
45. Станішевський Ю. Барви української оперети. Київ: Муз. Україна, 1970. 139 с.