

УДК 792.5.026.01(477)

## **ПРОБЛЕМИ ВІТЧИЗНЯНОЇ РЕЖИСУРИ ТЕАТРУ МУЗИЧНОЇ КОМЕДІЇ В КОНТЕКСТІ ІМПОРТОВАНОЇ РЕЖИСУРИ**

**Юлія КОВАЛЕНКО**

*Кафедра театрознавства,  
Харківський національний університет мистецтв імені Івана Котляревського,  
пл. Конституції, 11/13, Харків, Україна, 61003,  
тел.: (+8057) 70-03-640; e-mail: kovalenko\_1983@rambler.ru*

Розглянуто проблеми недостатньої компетентності вітчизняних режисерів у сучасній постановочній естетиці оперет та мюзиклів у контексті експансії імпортованої режисури на прикладі постановок Київського національного театру оперети, Одеського та Харківського академічних театрів музичної комедії. Роботи вітчизняних режисерів порівняно з постановками фахівців зі Санкт-Петербурга, Москви, Будапешту.

*Ключові слова:* режисура, театр музичної комедії, оперета, мюзикл.

Відомим є факт, що класична оперета для вітчизняного театру – жанр запозичений, екзотичний. Водночас з тим, український театр історично тяжіє до пісенності, музичності. Тож, є всі підстави вважати, що театр музичної комедії потенційно має набути в Україні високого мистецького рівня.

У минулому ХХ сторіччі, коли радянська влада так ретельно “піклувалася” про чистоту не тільки кадрових лав, але й сценічних жанрів, з легкої руки цієї ж таки влади фактично відбулася, навпаки, вавилонська мішанина. Турбуючись про те, щоб ані частка “буржуазної” культури не просочилася до радянського мистецтва, “мистецтвознавці у штатському” сфальсифікували історію і теорію жанру, поставивши у центр жанрового родоводу театру музичної комедії твори радянських композиторів. “Залізна завіса” на багато десятиліть відтяла українську сцену від світового театрального процесу. Музичними комедіями стали називати не тільки твори К. Стеценка та О. Рябова, але й оперети Ф. Легара, І. Кальмана, Й. Штрауса. Пріоритет постановники віддавали творам на сучасну тему (радянським музичним комедіям Т. Хреннікова, І. Дунаєвського, Ю. Мілютіна), стосовно ж європейської оперети та національної гілки жанру, то їх особливості втілення парадоксально знівельовалися, відбулася їх адаптація під канон радянської музичної комедії. Відомі курйозні варіанти лібрето, як, наприклад, такий, де чесна співачка вар’єте Сільва брала до себе в якості акомпаніатора коханого Едвіна, перевиховуючи князівського сина працетерапією в дусі комсомольської ідеології свого часу. В іншому радянському лібрето – до штраусівської оперети “Циганський барон”, головними героями, що раптом озброїлися класовою свідомістю запеклих комсомольців, стали слуги Арсена та Отокар. Тоді як ліричний герой барон Барінкай та його кохана Саффі відсунулися на другий план.

Коли ж радянську ідеологію було повалено, театри “великих” жанрів і суспільство загалом зазнали такого колосального струсу “перебудови”, що проблеми необхідності драматургічної та режисерської актуалізації “легкого” жанру просто не помітили. Між тим, об’єктивно провінційний рівень нинішньої української режисури театрів оперети та музичної комедії, свідчить про те, що ситуація з жанром набула статусу хронічної невиліковної хвороби.

Аналізуючи ці проблеми, не варто штучно обмежувати їх національними межами – розсуємо їх до спільного творчого контексту з театрами найближчого зарубіжжя – зокрема, Росії. У відсталості театру оперети від західноєвропейських аналогів нам вбачається спільна проблема всіх театрів пострадянського простору. Між тим, альтернативним є унікальний досвід Санкт-Петербурзького театру музичної комедії, у якому впродовж останнього десятиріччя ставили спектаклі режисери з Аргентини (Д. де Амо – “Мрії про танго”, 2006), Угорщини (М. Сінетар – “Весела вдова”, 2006; А. Береш – “Баронеса Лілі”, М. Керень – “Баядера”, 2007 та ін.), Бельгії (С. Мангетт – “Герцогиня з Чикаго”, 2007), Австрії (Р. Херцл – “Весняний парад”, 2008), Хорватії (Д. Руждьяк Подольскі – “Чикаго”, 2007). Всі ці постановки якісно відрізняються від місцевих аналогів, що свідчить про кризу вітчизняної режисури в контексті постановочного імпорту. Якщо ж розглянути доробок вітчизняної режисури у Санкт-Петербурзькому театрі музичної комедії, то його головний режисер О. Ісаков не відрізняється креативним баченням сучасного театру оперети. Його постановка “Цілуй мене, Кет!” (2009 року) заслабка як з боку драматичної дії, так і з боку специфічно мюзиклового: компоненти дії розпадаються, справляють враження не обов’язкових, вокальні партії інтерпретуються в класичній, а не мюзиклової манері. Навіть безпрограшна візитівка жанру “Сільва” у постановці режисера краснодарського театру В. Цюпи (2007) перетворилася на дедраматизоване ревю, мюзик-холл.

Водночас практика Одеського академічного театру музичної комедії ім. М. Водяного вже багато років полягає у співпраці з винятково російськими режисерами: В. Подгородинським, Г. Ковтуном, Д. Беловим. Протягом останнього десятиріччя в Одесі місцеві режисери не затребувані, а якщо роблять окремі постановки, то залишають по собі травматичний слід у пам’яті колективу і глядачів. Так, ходувльна вистава О. Лісовця “В амура краще не поцілювати” (1999 року) пройшла лічені рази. Постановки сумчанина В. Савінова, головного режисера театру в 2005–2007 роках, не витримували ніякої професійної критики. Запрошений з Києва режисер Вахтанг Чхайдзе підготував сумнівної якості актуалізацію “Летючої миші” – постановку, в якій легка музика Й. Штрауса не корелювалася з похмуро-тьмяною естетикою сценічного прочитання; князя Орловського грала і співала актриса Аурика Ахметова, а костюми та сценографія справляли враження естетики нічного клубу. Наприклад, такі театри, як Харківський академічний театр музичної комедії та Київський національний театр оперети взагалі не вдаються до допомоги постановників з-за кордону України. Останні прецеденти співпраці з іноземцями для Києва відбулися у 1980-х, коли поляк Я. Шилан зробив постановку “Рай на землі” (1987), а для Харкова – в тому ж десятиріччі, зі залученням на постановки москвича народного артиста СРСР В. Канделакі. Нині відсутність мистецької “революції” на цих сценах є очевидною. Попри гідні формотворчі та ідейні експерименти-трансформації жанру у 1990–2000-ні (О. Коломійцев і О. Драчов у Харкові, В. Шулаков у Києві; окремо варто наголосити на відкритті театрами музичної комедії жанрів: рок-опери – Ю. Старченком у Харкові, блюз-опери

П. Льченком у Києві), по-справжньому естетика театру музичної комедії застигла тут у тих формах, у яких театри захопив розпад СРСР.

Задля ширшого контексту порівняємо ці тенденції з шляхом розвитку режисури на батьківщині жанру “неовіденської” оперети. В наш час для угорських та австрійських постановників оперети традиційним є прагнення відтворити, перш за все, візуальну розкіш, емоційно вразити глядачів костюмами, декораціями і сучасними спецефектами. Вже понад п’ятдесят років щорічні постановки Мьорбіш Фестивалю в Австрії доводять це якнайкраще: тут виставу щоразу вписують у природний ландшафт острова, задіюючи в якості “сценографії” небо та воду; тут часто-густо вдаються до технічної трансформації сцени; на велетенських екранах перед глядачем постають ефектні діви-героїні, які просто зараз виїждять на гігантську сцену в авто, або навіть у справжньому потягу; чисельний хор-масовка виконує детально розроблені мізансцени та завдання; а образи героїв оперет розроблені сучасно, індивідуально, але не пориваючи з традиційною логікою характеру за драматургією; на додаток показу фестивальної вистави в нічному небі спалахують вогняні кулі феєрверків. Тож ми бачимо, що театр оперети на Заході стрімко переобладнується з реюк репертуарного театру на колії шоу або перфомансу як частини дозвілля на природі. Це потребує грандіозних затрат на новітні технології, що ними оснащені вистави за класиками оперети. За свідченням рецензента А. Гусєва, театр для фестивалю розташований просто неба на острові, що є символічним кордоном між Австрією та Угорщиною. Трибуни на 6 200 глядачів відокремлено від сцени водою – затока відмежовує глядачів від сцени, як зазвичай у театрі оркестрова яма. Оркестр грає у підземному бункері на острові. Хор співає під фонограму, і цей спів транслюється через величезні динаміки. Солісти співають “на живу” через радіомікрофони [2, с. 4].

Щоб побачити, як відгукується на ці процеси вітчизняний театр музичної комедії та проаналізувати, чи прагне він взагалі інтегрувати власний творчий процес до європейського контексту, звернемося до по-різному показових вистав українських театрів.

У пропозовній головним режисером Київського національного театру оперети Б. Струтинським постановці “Містер Ікс” (2007 року) актори творять свої сценічні образи, спираючись на багатодесятирічну практику ампуа в радянському українському театрі оперети (наче не було на цій сцені сміливих і осмислених безхепієндових інтерпретацій “Сільви” та “Містера Ікс” В. Бегми!). Проте боязкий відхід від шаблону спостерігається у сучасного режисера, принаймні, в елементах сценічної образності – зокрема, у використанні тіньового театру в сценах дуетів героїв. Однак, на відміну від вистав за оперетковою класикою В. Бегми у 1970- роках, ця постановка для театру – лише чергова, та аж ніяк не етапна. Віхою на шляху театру в ньому самому вважають нещодавно постановку оперети “Циганський барон”, де Б. Струтинський ризикнув вдатися до оперних новацій минулого сторіччя – подібно Ф. Дзефіреллі в його постановці “Аїди”, київський режисер вирішив вразити глядачів справжніми кіньми на сцені. При цьому головне завдання театру – виховання актора і глядача на якісних, не вторинних, дійсно актуальних постановках, режисер оминув увагою.

Одночасно (в театральному сезоні 2008–2009 років) два театри музичної комедії – Харкова та Одеси – звернулися до матеріалу музичної комедії М. Самойлова “Таємниця Дон Жуана” за п’єсою С. Альошина, головною інтригою якої було те, що Дон Жуан виявився жінкою Памелою. Матеріал цей не новий, уперше пройшов

сценами легкого жанру в другій половині 1980-х, коли від Краснодару та Одеси до Ленінграда постановку цієї музичної комедії монополізував Б. Бруштейн.

Тож, взявши музичну комедію до постановки у XXI сторіччі, режисери неминуче мали зіштовхнутися з його передусім музично-лексичною архаїчністю і якось адаптувати твір до сьогодення. Вже в тому, наскільки режисери взагалі усвідомлювали наявність такої проблеми, відбивається рівень їхньої режисерської кваліфікації.

В одеській виставі “Перше кохання Дон Жуана” В. Подгородинський (тоді ще багаторічний головний режисер Санкт-Петербурзького театру “Рок-Опера”), скориставшись двома наявними, окрім режисерської, музичними освітами, переоркестрував партитуру М. Самойлова. Аранжування надало мелодіям сучасного звучання, концептуальної сталевої узгодженості. Вистава одеситів набула помітного нахилу у рок, що дало змогу переконливо і пристрасно драматично інтерпретувати лінію стосунків удаваного Дон Жуана і Командора. Вистава в одеситів йде під радіомікрофони, що позбавляє акторів необхідності форсувати голос у розмовних сценах на мелодрамах. Ефекту органічності почуттів своїх героїв провідні актори трупи народні артисти України О. Оганезова та В. Фролов досягають завдяки повній амплітуді інтонування діалогів та монологів, у разі потреби переходячи від експресивного форте до найтоншого піаніссімо та навіть шепотіння. Технічна оснащеність вистави дає змогу емоційно збалансувати потужну оркестрову фактуру (диригент-постановник В. Дикий) з переконливою акторською грою та чітко артикульованими до глядача вокальними номерами. Ми вже резюмувалося у рецензії на виставу, що: “Енергетика акторів не скута нагромадженням режисерських завдань. Постановник лише створює атмосферу і темпоритм, в яких герої обживають простір сцени” [3, с. 15]. Важливим став рок-фактор аранжування для підсилення “мужньої” характеристики образу Памели-Дон Жуана, адже в оригінальному варіанті М. Самойлова усі номери для солістки-вокалістки були виписані прозоро інструментально і мелодійно. Але саме це створювало проблему при акторській роботі над цим подвійним образом. Слухаючи польотне сопрано Дон Жуана, неможливо було бодай жартома повірити у те, що всі герої вистави не помічають, що Дон Жуан є жінкою. Відбувалася типова опереткова фальш. Отже, за рахунок сучасного аранжування В. Подгородинський підсилив детективну інтригу вистави та дав можливість актрисі, володарці трагедійного темпераменту та драматичного сопрано, Ользі Оганезовій, створити дійсно життєво відповідний та сповнений психологічних протиріч образ людини, яка виявилася “свою серед чужих, чужою серед своїх” [5]. Отже, бачимо, як унаслідок вдумливої та фахової музичної режисури В. Подгородинського традиційні для оперетки бутафорські “іспанські пристрасні” твору поступилися інтелектуально-психологічному прочитанню ансамблю талановитих професіоналів із сучасним уявленням про можливість жанру. Концептуальній пародії на умовності жанру і відсторонено-іронічному режисерському погляду піддалися навіть найпровокативніші сцени залицянь гарячих сеньйор та сеньйорит до Дон Жуана-жінки. Зрештою, навіть той факт, що сам композитор проявив ініціативу при новій постановці свого твору на одеській сцені – через тридцять років після першопрочитань музичної комедії він додав до партитури вистави “Перше кохання Дон Жуана” арію Командора – свідчить про новаторський підхід всієї постановочної команди. Напрочуд

обдарованому драматично і вихованому на кращих ролях світового репертуару Володимиру Фролову було затісно в межах драматургії образу Командора. І тоді перенесена з іншої партитури М. Самойлова (“Пристрасті святого Мікаеля”) проникливо-пристрасна арія – ода жінці – не тільки допомогла відбутися у виставі кульмінації образу Командора, але й значно зміцнила конфлікт ідей (широкого та штучного почуттів) у постановці. Про те ж, що таке було не дивертисментним, а конструктивним, ми вже свідчили раніше: “...тема арії Командора стала лейтмотивом всієї вистави” [3, с. 15]. Найяскравіше наскрізність музичної драматургії (вже добудованої режисером до складності музичної драматургії у мюзиклі!) проявилася у фінальному епізоді, коли на постаменті хрестоматійної статуї Памела зайняла своє вічне місце в обіймах живого Командора, й обидва вони застигли в сьайві зоряного неба під тією ж емою арії Командора.

У цій постановці В. Подгородинського притаманна стильова єдність, дотримання контрастного образу вистави – на тлі похмурого міста-кріпосного муру яскраво спалахують неприборкані ніякою інквізицією почуття. Гігантські парадні портрети, стилізовані під відомі роботи іспанських портретистів коронованих осіб, служать єдиними декораціями у виставі (С. Зайцев). Костюми яскраво вписують фігури солістів та хористів, а також артистів балету до специфічно умовного сценічного середовища. Сценічне вбрання виконавців неголовних ролей – червоно-білого кольору створює карнавальну-святкову настрій. Головну пару концептуально виділено: таємничий Дон Жуан у чорному, а закоханий Командор по-лицарському в білому (художник-костюмер О. Леснікова). Хореографія О. Ігнат'єва (м. Санкт-Петербург) у розгорнутих стримано-стильних сюїтах створила наче дзеркальне відбиття лінії стосунків Командора та Памели.

Водночас, немов би непоміченими промайнули останні два десятиліття театрального процесу для харків'ян. Режисер І. Ривіна вже одного разу робила постановку на сцені театру музичної комедії (“Роз-Марі” у 1995 році). Її професійна специфіка – вистави оперної студії. Тож, і звернення до матеріалу багатопігурної музичної комедії повело режисера давно прокладеними стежками. Тим дивніше, що музична партитура вистави такого фахівця у класиці, виявилася кричущо неоднорідною: тут і романс Розіти на кшталт радянських естрадних пісень, і французький канкан, і іспанські сарсуели. Всі вони так і були “дослівно” проінтерпретовані оркестром під керівництвом Я. Сорочука. Стильовій смугастості в музиці “відповідає” і принципова неузгодженість окремих сегментів сценографії. Інтермедійна завіса художника Н. Швець відсилає нас до модерних мотивів О. Бердслея, тоді як за нею відкриваються міські мури квазіпівденного міста Севільї в типово ілюстративному зображенні художника Т. Шигімагі. В костюмах акторів – така сама еkleктика. Еkleктика, що, на думку театрознавця Є. Русаброва, могла б бути свідомо доведена до принципу естетики балагану, але і цього не склалося [7, с. 234]. Стилізована під іспанську моду, втім, сучасна за кроєм та оформленням сукня Донни Лаури, ніяк не римувався з фасоном сукні героїні п'єси О. Островського в костюмі Розіти і тим паче – з тендітним костюмчиком пажа, в який було одягнуто Дон Жуана. Всі сценічні ситуації у виставі “Таємниця Дон Жуана” І. Ривіної були передбачуваними, а виконання ролей акторами – густо пересипане штампами. Якщо з'являється слуга Флорестіно, то він, авжеж, копіює гримаси жевжика-простолюдина у виконанні К. Райкіна з фільму В. Воробйова “Труффальдіно з Бергамо”. Оскільки за лібрето Донна Лаура – це перестаріла залицяльниця Дон Жуана, то виконавиці цієї ролі режисер дозволила “інтермедію”

на кшталт чхання при вищипуванні волосся з носа. Замість заявленої в партитурі М. Самойлова музичної комедії лірико-комедійної природи режисерові з трупою здебільшого вдалася відверта буфонада. У фіналі ж, без усілякого виправдання у заданому жанровому курсі вистави раптом лунав дует закоханих Памели і Командора на тлі напнутого вітрила – в кращих традиціях соцреалістичних штампів мистецтва минулого сторіччя. Загалом, у виставі І. Ривіної все виглядало так, як у постановках півсторічної давнини: комічні старі награють, герої лише співають, залишаючись при цьому бездіяльними та анемічними, хор тупцюється на своєму місті, позначаючи собою міський натовп, а розвиток дії видається низкою дивертисментів, не пов'язаних наскрізною ідеєю. Ансамблю виконавців у постановці не сталося. На жаль, у меншості виявилися актори, які володіють культурою психологічної гри в межах специфіки жанру: В. Подорлова – Донья Анна, “загальна культура і легка іронія по відношенню до того, що відбувається, інтонаційні нюанси “піаніссімо” і невід’ємна музикальність актриси в дуеті і ансамблі” [4] якої зробили її одним із центрів вистави, та заслужений артист України В. Робертгов – Дон Оттавіо, який “пролунав у своїй улюбленій “м’якій” комедійно-психологічній манері” [4].

Прикладом сучасного, послідовного за викладенням ідеї та за формою, підходу до втілення костюмованої багатофігурної оперети може слугувати вистава петербурзького театру музичної комедії “Паризьке життя” Ж. Оффенбаха (2009) у постановці головного режисера Будапештського театру оперети Аттілі Береша. Ролей, створених згідно з амплуа, в постановці немає. Герої та героїні театру – О. Байрон, С. Лугова, В. Васильєва, О. Коровін (останній був запрошений з Московського театру оперети) грають з відчутним присмаком характерності. Це створює органічні умови задля їх ансамблю з акторами комедійного амплуа – В. Кособуцькою, С. Виборновим, Ю. Скороходовим. Сценограф Ержебет Турі запропонував поглянути на образ Парижа не крізь заявлений штамп – Ейфелеву башту (саме так, до речі, презентували місце третьої дії вистави “Атташе амбасади” у харківській постановці А. Клейна художники Н. Швець та С. Чепуров), а крізь призму Парижа мистецького, Парижа богеми. Тому, наприклад, перевдягнена служниця Поліна (К. Попова), зваблюючи провінціала барона фон Гондремарка (О. Байрон), відверто апелює до тілесності. Співаючи арію спокуси, К. Попова лається до голого-голісінького Давіда – збільшеної копії статуї Мікеланджело. Професор Санкт-Петербурзької консерваторії кандидат мистецтвознавства Н. Потапова, переглянувши сучасні постановки Будапештського театру оперети, зробила висновки щодо особливостей втілення оперети “Паризьке життя” на цій сцені: “...тут і вульгарністю вміють грати як стилістичним прийомом. “Паризьке життя” назване еротичною комедією” [6, с. 11]. У петербурзькій виставі “Паризьке життя” сцени гувльвіс-парижан вирішені у фривольній манері. Ось, лежачи, догори ногами, немов немає природнішої пози для співу, оголивши панчохи та білизну під шовковими спідницями, грайливо співає хором квінтет жінок-парижанок. Костюми Анни Фюцер усіляко підкреслюють провокаційні властивості як одягненого, так і напівроздягненого тіла: перед глядачами у виставі проходять викапані парижани-бонівани і парижанки-куртизанки чи танцюристки кафешантану, немовби вони тільки зійшли з картин Огюста Ренуара або Тулуз Лотрека. Найбільшого ажіотажу публіки постановники, беззаперечно, досягають у сцені “Мулен Руж”, в якій солістка-вокалістка О. Лозова (Метела), танцює партію шансонетки, на рівні з балетом, роблячи технічно складні “підтримки”, “колесо” та інші вражаючі

дива-атракціони. Балетмейстер Йоне Лоусей та художник зі світла Ласло Надь залучають до видовища, окрім хореографії та ілюмінації, навіть ефект тіньового театру. Оптично збільшені тіні інфернально-веселого канкану танцюють на заднику сцени, немовби по-офенбахівському глузуючи, відбивають, подвоюють канкан артистів балету на чолі з солісткою.

За одностайним визначенням критики, хорватська постановка “Чикаго” Дж. Кандера стала новим етапом естетики російського театру музичної комедії. Поставлена у 2007 році на сцені петербурзького театру музичної комедії режисером Дорою Руждьяк Подольскі, вистава засвідчила цілковите оволодіння російськими акторами естетикою американського мюзиклу. Джаз і свінг у стильно відтвореній оркестровій партитурі маестро Ю. Крилова потребували відповідних вокальних навичок і від артистів, і від хору. Показово, що, для створення на базі театру постановки все ж проводили частковий добір кадрів шляхом кастингу. Зокрема, Н. Дієвська, запрошена на роль Велми Келлі, до цього не виступала в Петербурзі, а була відома як зірка московських мюзиклів.

За визначенням Б. Сінкіна, своєрідна революція петербурзького театру музичної комедії полягала в тотальній динамічності постановки: “ментальність фірмового мюзиклу в домінанті відеоряду” [8]. Водночас, ефектні сценографія та театральне світло і вишколений масовий рух хору, балету і солістів не могли приховати певної невідповідності завдань хорватського режисера до вимог вітчизняного театру. Ментальність американського мюзиклу вступила у суперечність з ментальністю російського театру. “Чикаго” – мюзикл без позитивного героя та ідеалу. “Гіперболізація дієво-рухомої складової дії як ще одна театральна умовність, – зазначив той же автор, – продовження характеру, як зовнішня складова людської підсвідомості” [8]. Однак розбиратися у складностях підсвідомості хибних героїв вітчизняному глядачеві, здавалося б, не до снаги.

На наш погляд, найбільша заслуга постановників у тому, що вони змогли зорієнтувати всю групу акторів на умови “гри в гру”. До цього відсилає і поведінка блискучого шоумена Біллі Фліна (О. Байрон), який поводить не як герой у середині дійства і не як відсторонений коментатор, а як перформер. Кожен виступ Фліна режисер подає на своєрідному подіумі та несе велике забарвлення небуденної театральності. Зокрема, запам’ятовується танок рук (прихильників та adeptів суперзірки-Біллі) у білих рукавичках, серед величезних страусиних віял, у яких потопає їхній кумир, співаючи власне кредо: “Подаруйте мені кохання!” В одній зі сцен вистави підсудна Роксі Хард у буквальному сенсі уподібнюється до маріонетки в руках Фліна, а він, смікаючи за нитки, озвучує її промову в залі суду своїм буфонно зміненим голосом. Про новаторство театру в розробленні нового типу образу Б. Сінкін писав: “Роксі Лозової – сатир у спідниці. Архетип біблійної повії перегукується в її образі з сучасною стервою, що вміє несподівано перетворитися на наївну дурепу, на найхитрічішу сволоту, і крізь ці перетворення проглядає холодний, пронизливий і математичний розум, що допомагає їй пробитися до найзавітнішої мети – стати шоу-зіркою” [8].

Частково моральну компенсацію вихованому на конфлікті доброго та поганого героїв вітчизняному глядачеві надав у “Чикаго” образ Еймоса Харта – Ю. Скороходова. Безсумнівно, саме цьому артистові вдалося в межах хорватської постановки в душі Бродвею, “проростити” тему, що є ментально вкоріненою в нашій культурі – недолугий порядний чоловік, ошуканий дружиною і принижений Біллі, у виконанні Ю. Скороходова набув виразно окреслених рис “маленької людини”.

Утім, на превеликий жаль, у новаторства хорватської команди постановників у Росії давно збіг строк придатності в світі. Адже їхня постановка “Чикаго” – вже чотирнадцяте за рахунком тиражування режисерського тексту вистави на світових підмурках.

Також не можна оминати увагою наявну в сучасній практиці проблему розбіжностей вітчизняної громадської та політичної думки і поглядів режисера-варяга. Прикладом невдалої, штучної “політизації” вистав театру музичної комедії, з єдиною метою – скандалізувати публіку або грубо, на рівні масового інстинкту, спровокувати глядача на солідарність з творцями вистави, є остання за часом прем’єра одеського театру музичної комедії (листопад 2014 року). Йдеться про мюзикл “Звичайне диво” (музика Г. Гладкова, лібрето Ю. Кіма) в постановці запрошеного з Москви режисера Дмитра Белова. На початку вистави такий шварцевський персонаж-підлабузник (у трактуванні режисера – одвертий гомосексуаліст), як Прем’єр-міністр, з якихось, тільки московській постановочній команді зрозумілих причин, дістає з міністерського портфеля пістолета та цілить собі у лоба. При цьому, з нерішучим, загурканим характером персонажа в Є. Шварца така поведінка взагалі ніяк не корелюється. Своєрідну відповідь на запитання щодо доцільності таких акторських жестів у дузі капуснику, знаходимо у статті М. Гудими, якій така “актуалізація” казки Є. Шварца, очевидно, дуже припала до душі: “Як реготали в залі, коли [...] прем’єр-міністр (заслужений артист України Юрій Невгамонний) з явним натяком на “кулювлоб” виймав з саквояжа пістолета та приставляв його до скроні з запитанням: “Може, мені піти?” [1]. Даючи оцінку такій брутальній маніпуляції масовою свідомістю глядачів московським режисером, залишається визнати, що велетенський сценічний “майданчик” та півторитисячна зала театру музичної комедії стає під час показу вистави “Звичайне диво” суцільним “антимайданом” – одним із інструментів інформаційної війни Росії в Україні. На нашу думку, подібні безпідставні аналогії у класичному творі неприпустимі.

Тож вітчизняним режисерам театру музичної комедії нині бракує свободи інтерпретації матеріалу з ретельним знанням законів жанру (оперети, мюзиклу, музичної комедії). Взагалі на заваді поступу естетики театру стає архаїка штампів виконавців та безпорадність режисерів, щоб упоратися з цим, часто-густо елементарно нефаховість. Хореографія в сучасних постановках носить вставний, номерний характер, часто стильово неоднорідна. Сценографія тяжіє до ілюстративності.

Театру музичної комедії нині потрібні кваліфіковані кадри (відчутною наразі є проблема відсутності профільної кафедри режисури та майстерності актора оперети та мюзиклу в Україні), необхідна інтелектуальна прищипа, що допоможе театрам цього профілю визначити своє концептуальне місце посеред театрів інших жанрів у XXI сторіччі.

Нові постановки вітчизняних режисерів розвивають театр лише інерційно. І на цьому тлі виграють добре обізнані у законах жанру, не обтяжені “травмами” та “синдромами” радянського театру музичної комедії, режисери з-за кордону.

Оригінальний за задумом (хоча й недосконалий за формою втілення) експеримент у режисурі окреслили в Харкові спектаклі “Орфей @ Еввідіка” та “Фауст.Light” у концептуальних адаптаціях оперети Ж. Оффенбаха й опери Ш. Гуно головного режисера театру музичної комедії Олександра Драчова. Його виставам притаманна постмодерна оптика погляду на класичний сюжет; створення на основі міфу оригінального, гостро актуального режисерського тексту; смілива політична

алюзійність, прийом “театру в театрі” та кардинальна відмова від опереткових штампів, шляхом їх осмисленого висміювання.

Зрештою, сподівання на Харківський академічний театр музичної комедії як на дороговказ виходу з професійної режисерської кризи зумовлені історично, бо цей перший у країні театр означеного профілю на засадах методології Леся Курбаса створили 1929 року, його безпосередні учні, і єдиний серед усіх театрів музичної комедії був створений одразу як лабораторія молодих режисерів.

#### Список використаної літератури

1. *Гудыма М.* “Ах, как это мило, очень хорошо...”. В Одесской оперетте произошло “Обыкновенное чудо” [Электронный ресурс] / *М. Гудыма* // Таймер. – Режим доступа: [http://timer.od.ua/neformat/ah\\_kak\\_to\\_milo\\_ochen\\_horosho\\_v\\_odesskoj\\_operette\\_proizoshlo\\_obiknovennoe\\_chudo\\_911.html](http://timer.od.ua/neformat/ah_kak_to_milo_ochen_horosho_v_odesskoj_operette_proizoshlo_obiknovennoe_chudo_911.html)

2. *Гусев А.* Фестиваль оперетты в Мербише и его директор Харальд Серафин / *А. Гусев* // Оперетта Land. – 2007. – № 6. – С. 4–8.

3. *Коваленко Ю.* Незвичний Дон Жуан / *Ю. Коваленко* // Музика. – 2009. – № 2. – С. 14–15.

4. *Коваленко Ю.* “Тайна Дон Жуана” / *Ю. Коваленко* // Харьковские известия. – 2009. – 28 квітня.

5. *Оганезова О.В.*, народна артистка України. Інтерв’ю від 13. 07. 2014. Одеса. – Архів автора.

6. *Потапова Н.* Золотой листопад в Будапеште / *Н. Потапова* // Оперетта Land. – 2007. – № 6. – С. 9–11.

7. *Русабров Е.* Обсуждение спектакля Харьковского академического театра музыкальной комедии “Тайна Дон Жуана” (режисер И. Рывина) / *Е. Русабров* // Евгений Теодорович Русабров. Творческое наследие и воспоминания современников: сб. научных и критических статей, методические работы, пьесы, выступления, письма Е. Русаброва; воспоминания о Е. Русаброве / концепция, общ. ред., вступ. статья и статья воспоминаний *Ю. Коваленко*. – Х. : Коллегиум, 2013. – 672 с., илл. – С. 232–234.

8. *Синкин Б.* Санкт-Петербургский государственный театр музыкальной комедии. Мюзикл “Чикаго”. Комментарий [Электронный ресурс] / *Борис Синкин* // Академия Современной Оперы. – Режим доступа : <http://www.sinkin.ru/2-uncategorised/57-мюзикл-чикаго.html>

Стаття надійшла до редколегії 11.09.2014

Прийнята до друку 21.10.2014

**THE PROBLEM OF NATIVE PRODUCING AT THE MUSICAL  
COMEDY THEATRE IN CONTEXT OF IMPORT STAGE  
PRODUCTION**

**Yulia KOVALENKO**

*Department of theatre science,  
Kharkov National university of arts named by Ivan Kotliarevsky,  
Sq. of Constitution, 11/13, Kharkiv, Ukraine, 61003,  
tel.: (+38057) 70-03-640; e-mail: kovalenko\_1983@rambler.ru*

The article is devoted to the crisis of native production's at the musical comedy theatre in context of import stage production at the Ukrainian's stages (Kiev's National operetta theatre, Kharkov's and Odessa's academical musical comedy theatris) and Russian's and Hungary's presentations.

*Key words:* producing, musical comedy theatre, operetta, musical.