

**Тymofeieva K. Interpretology at the system of modern musicology.** At the article suggested the comparative analysis of scientific conceptions of interpretology by different generation scientists.

**Key words:** interpretology, comparative analysis, methodology, musical interpretation.

УДК 78.03:792.562(477)

*Любов Крижановська*

## **ЗМІНА ВИКОНАВСЬКОГО СТИЛЮ В ТЕАТРІ ОПЕРЕТИ УКРАЇНИ (КІЇВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ ТЕАТР ОПЕРЕТИ)**

**Метою** статті є з'ясування видозмінення стилю акторської гри та виконання вокальних партій у вітчизняному театрі оперети на прикладі провідного столичного театру оперети за останню третину ХХ ст.

Зміна тенденцій у виконавстві стала продовженням зміни вектору в режисурі та створенні нових творів для сцени композиторами та лібретистами. Якщо у 1950-і роки в театрі оперети виставлялися лише класичні оперети та музичні комедії, то починаючи з 1960-х на вітчизняну сцену прийшов мюзикл, що не могло не зумовити зміни виконавського стилю. У 1980–90-і ж київська сцена зазнала на собі впливу таких новітніх жанрів як мюзикл-опера («Есмеральда» В. Ільїна, Ю. Рибчинського) та блюз-опера «Поргі та Бесс» (Дж. Гершвіна).

Режисери О. Барсегян, В. Бегма, С. Сміян, О. Негреску, П. Ільченко, В. Шулаков та Б. Струтинський саме в цей час прагнули розширити межі стереотипного сприйняття театру оперети. Їх діяльність сприяла перегляду самих засад виконавського стилю акторів київського театру оперети.

Одним з перших вітчизняних мюзиклів на сцені київського театру оперети стала вистава «Три мушкетери» (1977). Щоправда, першопрочитання матеріалу Ю. Ряшенцева, М. Розовського та М. Дунаєвського відбулося у московському ТЮГу. Проте важливо, що саме для постановки режисера В. Бегми (для музичного театру) композитор дописав вісім музичних номерів.

Вистава була новаторською з погляду на роль усіх її компонентів – від манери співу виконавців до партитури світла. Пластичний образ вистави починав складатися вже з тієї миті, коли відкривалася завіса. Рецензент Л. Байнська зазначала, що хореографічний вступ у вигляді витончених стилізованих салонних гавоту та мазурки передавав в чуттєво-конкретній формі дух роману Дюма [2]. Хореографія позбулася традиційної дивертисментності – танок, пластика «виростали» з кульмінації сцени, ставали її образно-змістовною кодою. Таким був, зокрема, вальс Кардинала (В. Павленко) і гвардійців, що поставав уособленням зла; таким був і галантний іспанський танок королеви Анни (Л. Крижановська), що пластично унаочнював хитросплетення помсти. Інтонація мовлення, співу була змінена з традиційної для театру оперети академічної на естрадну, чому, зокрема, у московській постановці чимало сприяли мікрофони.

Починаючи з «Трьох мушкетерів», В. Бегма планомірно борюся з засиллям у свідомості артистів рутинного розподілу на амплу. Ставний оперетковий красень Г. Горюшко був немало спантеличений власним призначенням на характерну роль де Тревіля. В ролі королеви Анни Л. Запорожцева і Л. Крижановська, які здебільшого грали героїнь у салонних оперетах, походжали на справжнісіньких пуантах (додаткове ускладнення для них створювала необхідність ступати по дерев'яних діжках – вагомій частині декораційного простору, немов по сходинках). Ця режисерська знахідка образно і вишукано позначала обмежуючий свободу королеви етикет, у який, немов у панцир була закута героїня. Реквізит у виставі працював на розкриття образів, а не захарашував простір ілюзією відповідності добі. Наприклад, крісло Кардинала одночасно з тим було гільйотиною. Постановку В. Бегми від сценографії до акторського ансамблю просякала інтонація гри, пародійності (що, до речі, унеможливило будь-яке намагання актора збитися на мелодраматичний штамп). І, разом з тим, «бавлячись», граючи «у мушкетерів», В. Бегма виходив у фіналі на незамулену високу ноту – чистого гуманізму та романтики, яких так потребувала сцена театру оперети. В сцені прощання д'Артаньяна з коханою вокально-хореографічними засобами було передано його трагічно розгублений стан: герой зривав капори з черниць, шукаючи серед них, зосереджено-благоговійних, свою, померлу вже Констанцію.

Хореограф вистави І. Вітебський у співдружності з В. Попеловою, майстром з трюків та сценічних боїв, зробили виставу тотально динамічною, багатою на карколомні ефекти. В. Бегма разом з художником В. Ареф'євим вигадали так звані «живі» сідла, що кріпилися на підвішених металевих каркасах, які карикатурно уподібнювалися до кривих коней; гарматні ядра, які «літали» на підвісах. Власне, оформлення у його ілюстративному розумінні не було. Відповідаючи на запитання стосовно природи своєї творчості в театрі, В. Ареф'єв говорив: «Музика є приводом для народження відчуттів, які формують певні фактурні та просторові бачення, у яких можуть відбутися події п'єси» [1, с. 49]. До моделювання сценічного простору вперше у київському театрі додалася така складова, як концептуальне світло. Фахівець з цього питання художник В. Литвинов зміг досягти по-рембрантівському світло-тіньового ефекту, коли, ніби з імли, «впливали» на глядача, ритмічно гойдаючись у сідлах, вершники мушкетери.

Задля того, щоб мобілізувати акторів опереткової традиції у виставі-мюзиклі, В. Бегма запросив з драматичного театру актора Євгена Нестерчука (у іншому складі – Ігор Афанасьєв), які привнесли необхідний публіцистичний нерв у постановку. І в той же час І. Афанасьєв у ролі д'Артаньяна підкорював ліризмом, якого, на наш погляд, бракувало М. Боярському в кіно екранізації Г. Юнгвальда-Хількевича. Отже, новий жанр, нова естетика постановки В. Бегми призвели до зміни вокального стилю, принципово нової хореографічної складової образу, розмиванню амплуа у виконанні ролей артистами оперети. Слідом за адаптацією у жанрі мюзиклу твору О. Дюма, в київському театрі оперети відбулося ще декілька «костюмних» постановок у цьому жанрі.

За основу лібрето В. Валового та Ю. Дінова до мюзиклу «Пристрасті святого Міхаеля» (музика М. Самойлова) було покладено сюжет не звукової стрічки Я. Протазанова «Свято святого Йоргена». Після першопрочитання одеситів виставу здійснили кияни. Режисером виступила О. Негреску. Принципово сучасна музична лексика мюзиклу, сценічні новації 80-х спонукали постановника до використання у цій виставі мікрофонів. Втім, ансамблю з виконавців не утворилося, саме через неможливість гри у сучасній постановці за кліше опереткових амплуа. Тож, як зазначала рецензент І. Драч, лише жанрово син-

тетичний, органічний, з притаманною йому нотою сучасності в інтерпретації ролі комедіанта Марчелло В. Павленко відтягнув на себе домінують глядацької уваги [3, с. 50]. В цілому ж, виставу «Пристрас-ті святого Мікаеля» відзначала стильова посередність – музичний супровід йшов у фонограмі, а вокалісти не дуже впоралися зі складною електронною фактурою мюзиклу.

Шляхом адаптації до жанру мюзиклу світової класики вітчизняними композиторами пішов і В.Льїн, створивши за мотивами роману В. Гюго партитуру «Нотр-Дам дю Парі», зі складним жанровим новоутворенням: мюзикл-опера. Поєднавши класичні музичні жанри: симфонію та оперу, з популярною музичною лексикою, композитор написав твір, котрий за своєю згущеною драматичною проблематикою нагадував скоріше рок-оперу. Філософське лібрето Ю. Рогози розповідало про фатальне кохання, що закінчувалося загибеллю трьох головних героїв.

Сучасна драматична концепція вистави В. Шулакова (1989) потягла за собою і нетрадиційні постановочні прийоми. У якості балетмейстера було запрошено А. Сігалову з московського театру «Сатирикон», яка створила складну, незвично експресивну пластику вистави. Боротьба зі звичними амплу виявилася в розподілі ролей. Т. Тимошко зіграла роль божевільної старої; звичний у ролях героїв Г. Горюшко постав у ролі Фроло; молоді герої С. Павлінов та В. Чорний кожен по-своєму створили образ потворного Квазімодо. Зворушливі, ліричні образи Есмеральди створили Л. Маковецька і Л. Фесенко.

На хвилі відродження національних ідей в Україні порубіжжя 1990-х років у київському театрі відбулася постановка національного мюзиклу «Блажений острів» (музика В. Філіпенка, лібрето Д. Шевцова) за мотивами комедії М. Куліша «Отак загинув Гуска». Сатиричний мюзикл киян вже у музичній драматургії ніс неабиякий запал новаторства. За твердженням Т. Швачко, музика В. Філіпенка виступала не тільки в якості характеристики того чи іншого персонажа (наявні хори, дуети, арії, як в класичній опереті), але й несла певну субстанціональну фарбу: «... почуття страху, що все більше охоплює родину Гуски» [7, с. 10]. Така об'єднуюча властивість музичної драматургії допомагала режисеру у проведенні відмінної від традиційної опереткової – не ліричної, а соціальної – концепції. Сценографія П. Межи-

ровського допомагала викриттю теми міщанства – узагальнююче окресливши простір дії, вона несла в собі символічні позначки побуту.

Ансамбль утворився з Г. Горюшка, що грав переляканого Гуску «в іронічно імпровізаційній манері, знаходячи численні характерні деталі»; Т. Тимошко-Секлети, якій вдалося органічно, ніде не переходячи меж доброго смаку, сполучити одвічні іпостасі української жінки – сварливість та ліричність. Національний характер в ролі Івді відтворила Т. Гагаріна. Проте на більш індивідуальне портретування заслугоували доньки Гуски, які постали у виставі не достатньо індивідуалізованими. До недоліків вистави Т. Швачко віднесла зайву динаміку-метушню, плакатне рішення фіналу [7, с. 10]. Отже, «Блажений острів» виявився (як в музиці, так і в режисурі) симптоматичною спробою побороти (шляхом незвичного в опереті драматургічного першоджерела) стереотипи «легкого жанру», яка не піднялася до рівня «чистого» мюзиклу.

У контексті нової хвилі зацікавленості українською сценою шлягерами бродвейського прокату відбулася постановка «Поргі та Бесс» Дж. Гершвіна (україномовне лібрето Б. Гнидя). У рецензії на виставу Т. Швачко зауважувала на непослідовності та недотриманні єдності стилю у виставі, самий жанр якої чомусь був визначений театром як «мюзикл-опера». Відчуваючи об'єктивний бар'єр між виконавською стихією київського колективу та експресивністю просякнутої американськими блюзами та регтаймами опери, балетмейстер Алла Рубіна прагнула не тільки створити відповідну хореографію у виставі, але й надати їй в цілому єдиного умовного пластичного коду: «зробила рухи персонажів природними, наспівно-м'якими, що відтворюють примхливі негритянські рухи партитури» [6, с. 15]. В якості безумовної заслуги режисера П. Ільченка відзначалася і самотність, індивідуальність образів, створених артистами хору. І все ж, режисер Петро Ільченко та сценограф Андрій Олександрович-Дачевський з ансамблем виконавців скоріше наблизили блюз-оперу до звичного для столичного колективу втілення оперет, що виявилось як у композиції вистави та застосуванні ілюзорно-перспективної декорації, так й у психологічно-драматичних трактовках головних дійових осіб, котрі скоріше відповідали традиційному оперетковому трикутнику

«герой – його антагоніст – героїня», ніж свідчили про оригінальність філософської режисерської концепції ідеї блюз-опери Дж. Гершвіна. Проте навіть у запропонованих київськими постановниками стильових рамках беззаперечним акторським успіхом, за Т. Швачко, були позначені пластично проакцентована роль Крауна (С. Павлінов), та образ Бесс, нюансовано відтворений О. Камінською у вокалі, психології та пластиці.

Зміна акторської манери виконання в класичній опереті у період з 1980 по 2000 роки яскраво виявилася у постановках С. Сміяна та В. Шулакова.

Однією з фарб у репертуарній палітрі київського театру оперети 90-х років був мюзикл на сучасну проблематику. Поставивши камерний (без хору та балету) мюзикл М. Самойлова «Американська комедія» за мотивами п'єси Д. Патріка «Дорогоцінна Памела», С. Сміян прагнув створити переконливий ансамбль. На відміну від традиції мюзиклу, у цій постановці ніякі зовнішні ефекти не відволікали від драматичної теми: гуманізму, людяності, що бриніла у самому неквапливому ритмі дії, в переважно узгодженій «не гучній» інтонації ансамблю, у «теплій» світловій партитурі.

Втім, «Американська комедія» виявилася крихкою, вистава хибить на розпадання драматичної та музичної складових. За всіма ознаками це скоріше драматична вистава з невеликою долею та, на жаль, не дуже кваліфікованим, виконанням вокальних номерів. Насамперед, характерною проблемою для українських театрів музичної комедії є принцип виконання творів будь-яких жанрів в академічній манері. Акторам не даються свінг, джаз-рок, диско, на що неодноразово посилались такі критики, як І. Драч [3, с. 52] та Н. Мазур [4, с. 16]. Традиційним зауваженням критиків до українських театрів музичної комедії протягом усієї історії постановок мюзиклів західного зразку залишається недотримання у музично-вокальній стихії специфічного стилю інтерпретації цих творів (суміш симфоджазу, рок-н-ролу, блюзу та ін.). В той час, як, на Заході виконавців мюзиклу вирізняє від співаків класичної оперної школи жанрово-стильова голосова універсальність. У «Американській комедії» лише М. Бутковський (який працює в київському театрі оперети з 1995 р.) у ролі Бреда Вінера виявився стилістично адекватним постановочному задуму. Це помітно і

у влучно винайденій та різнобарвній вокальній інтонації і у відмінній від салонно-фрачної «буденній» пластиці образу, і в надзвичайно природній драматичній манері виконання ролі, замість канонічного амплуа у виставах-оперетах. Шахрай Бред – М. Бутковський захоплював непідробністю переживання, відмовою від «легкості буття» своїх чарівних опереткових персонажів, протиставивши ним трагедійну наповненість, публіцистичну манеру спілкування з глядачем, експресію думок та почуттів у монологах-зонгах.

Поставивши «Баядеру» І. Кальмана, С. Сміян вирішив її в стилі джаз-ревю, з неодмінними підтанцюваннями на кожен з номерів каскадної пари (Марієтти та Наполеона сен Клоша), відповідно піддавши переосмисленню саме аранжування клавіру І. Кальмана. При цьому, виконавці ролей – особливо героїв Раджамі та Одетти та артисти хору виявилися відданими традиційній класичній оперетковій манері співу, а от Марієтта (І. Лапіна, В. Донченко-Бутковська) та Наполеон (М. Бутковський) продемонстрували у постановці стильову гнучкість співочого діапазону: від класики до джазу, здатність відтворювати хореографічний малюнок програми шоу-ревю.

Ще далі по лінії переакцентування, осучаснення виконавського стилю в класичній опереті пішов режисер В. Шулаков. Прем'єра «Орфей у пеклі» Ж. Оффенбаха відбулася на київській сцені у 2000 р. На думку Н. Корнієнко, постановка стала проривом у найконсервативнішому з жанрів: «Одна з тенденцій розвитку світового театру – це адаптація давніх сюжетів до сучасних проблем <...> Сам Оффенбах заклав дозвіл, спровокував на актуалізацію міфу. Віктор Шулаков використав оцю оффенбахівську підказку. <...> У виставі відомий міф трансформувався в історію про те, що кохання стоїть перед вибором: стати на шлях прагматизму чи залишитися в просторі світлих і високих почуттів» [8].

Вистава вийшла поза простір, де діють усталені стереотипи оперети. Для неї не був актуальним розподіл ролей за амплуа. У виставі В. Шулакова, для якої він сам переробив лібрето, головну роль – режисера, який ставить у театрі оперети «Орфей у пеклі», і на якого проєкціюється уся історія Орфея за Оффенбахом, виконував Микола Бутковський, актор, обдарування якого свого часу у харківських постановках переросло межі амплуа класичної оперети. Запропоно-

вані йому режисером сценічні завдання скоріше нагадували вимоги до актора в драматичному театрі.

У виставі «Орфей у пеклі» вплив естетики мюзиклу не вичерпується поверховим шаром. Вистава В. Шулакова об'єднала багато прийомів, властивих різним сценічним жанрам.

Серед оригінальних персонажів вистави В. Шулакова з'явилися нові, що підкреслювали її полемічну спрямованість до сучасності. Це, наприклад, такі персонажі, як Громадська думка та представники міністерства культури, які на самому початку вистави проходили зі сцени в глядацький зал, а потім брали активну участь в розгромі постановки. Цей прийом – перенесення на сценічний кін відлуння справжніх режисерських баталій з репертуарними комісіями не був новим для В. Шулакова. До нього епатуюча інтерактивність не була властива постановкам оперети в Україні. Вона, беззаперечно, є прийомом, випробуваним в драмі, яким В. Шулаков «озброїв» оперету, керуючись прагненням її актуалізації.

Естетику мюзиклу В. Шулаков використав як одну з барв у поліхромній палітрі засобів виразності, наявних в «Орфеї у пеклі». Режисер скористався цією фарбою з певним оціночним підтекстом – як цитатою з масової культури нинішнього суспільства. В сцені «Олімп» замість класичної музики Ж. Оффенбаха звучали класичні твори в сучасних ритмізованих аранжировках, шлягери сучасних авторів і рефреном – «Марсельеза». Така естрадна полегшеність музичного супроводу в цій сцені служила підкресленню дистанції між реальною драмою і життєвими турботами героя та фарсовим відображенням цих проблем в постановці, яку сам герой здійснює. Героїв, які населяють Олімп, В. Шулаков максимально наблизив до сучасного шоу-бізнесу. У другому акті вистави В. Шулакова від Оффенбаха залишилася тільки схематична фабула: Орфей, тобто герой-режисер, спускався до царства Плутона задля того, щоб повернути Еврідіку (О. Ширяєва), дружину та актрису свого театру. Пекло, переосмислене режисером як нічний клуб, стало місцем дії другої частини вистави, естетика якої візуально уподібнилася естетиці шоу нічних барів. Специфічне освітлення, некласична хореографія номерів, зрештою, естрадний репертуар, який виконувала колишня актриса оперети, а нині – співачка нічного клубу, все це дозволило побачити опанування режисером і



трупною кийвського театру оперети стилістичними прийомами та засобами виразності шоу-програм або мюзиклу. Проте, важливо наголосити на тому, що така докорінна зміна естетики першоджерела була продиктована сюжетно-ситуаційними змінами в лібрето В. Шулакова відносно оперети Ж. Оффенбаха. Отже, і використання нової стилістики стало цитатою з добре знаного глядачем зрізу життя суспільства, а не суцільною даниною невибагливим смакам.

**ВИСНОВКИ.** У театрі оперети за період з 1970 по 2000 роки відбувалися значні зміни в напрямку створення нових творів та їх сценічних постановок, що, природно, позначилося на виконавській стилістиці акторів цього театру. Тож їм довелося опанувати не тільки класичною манерою співу, але й блюзом, свінгом, рок-н-ролом, естрадною манерою співу, що чимало зумовлено мікрофонною оснащеностю деяких постановок; від акторів вимагалось, щоб вони не обмежувалися рамками якогось одного амплуа, що, звісно, зумовило поліжанровість виконавців цього покоління; очевидною стала зміна зовнішньої естетики актора в театрі оперети – менше уваги приділяється критерію фактури, що також пов'язано з розмиванням амплуа в нових лібрето та партитурах.

### **СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ**

1. Арефьев В. Роман с музыкальным театром [Текст] / Владимир Арефьев: бесіду вела А. Чевик // Театр. жизнь. – 2007. – № 4. – С. 49-50.
2. Байнська Л. Три мушкетери [Текст] / Л. Байнська // Молода гвардія. – 1977. – 25 трав. – С. 15.
3. Драч И. Киевская оперетта: время перемен [Текст] / И. Драч // Сов. музыка. – 1989. – № 10. – С. 49–54.
4. Мазур Н. Чи жива оперета в Одесі [Текст] // Український театр. – 1992. – № 2. – С. 14–16.
5. Москалец А. «Леди» исчезает [Текст] / А. Москалец // Зеркало недели. – 2005. – 3 груд. – С. 4.
6. Швачко Т. Грані столичної оперети [Текст] / Тетяна Швачко // Музика. – 1998. – № 5. – С. 14-15.
7. Швачко Т. Оновлення традицій [Текст] / Тетяна Швачко // Музика. – 1991. – № 3. – С. 9–11.
8. Шлапак Ю., Корнієнко Н. Думки з приводу «Орфей у пеклі» [Текст] / Ю. Шлапак, Н. Корнієнко // Кіно-театр. – 2000. – № 4 (30). – С. 20.

**Крижановська Л. Зміна виконавського стилю в театрі оперети України (Київський Національний театр оперети, 1970 – 2000).** Розглядається динаміка вокального стилю та стилю акторської гри у виставах вітчизняного театру оперети (на прикладі Київського Національного театру оперети).

**Ключові слова:** вокальний стиль, сучасна режисура, театр оперети, вистава.

**Крыжановская Л. Изменение исполнительского стиля в театре оперетты Украины (Киевский Национальный театр оперетты, 1970 – 2000).** Рассматривается динамика вокального стиля и стиля актерской игры в постановках отечественного театра оперетты (на примере Киевского Национального театра оперетты).

**Ключевые слова:** вокальный стиль, современная режиссура, театр оперетты, спектакль.

**Kriganovskaya Lubov. The vocal style's evolution on the Ukrainian operetta stage (Kiev National Operetta theatre, 1970-2000).** The article is devoted to the problem of actor's styles development on the native stage (an example of the Kiev state operetta theatre)

**Key words:** vocal style, modern direction, operetta theatre, stage production.

УДК 78.03:785 ( 477.54/.62)

*Людмила Снедкова*

## **ІСТОРИКО-СОЦІАЛЬНІ ПЕРЕДУМОВИ РОЗВИТКУ АНСАМБЛЕВО-ІНСТРУМЕНТАЛЬНОГО МУЗИКУВАННЯ НА СЛОБОЖАНЩИНІ**

В музичній культурі Слобожанщини баян існує майже 150 років. Це свідчить про його визнання народом. У зв'язку з тим, що баянне мистецтво є складовою музичної культури, а остання є підсистемою культури, важливе значення в контексті нашого дослідження мають праці вітчизняних вчених, в яких розглядаються проблеми ансамблево-інструментального музикування. Вивчення генези українського баянного мистецтва здійснюється у контексті сучасних теоретико-методологічних підходів, що сформувалися