

Міністерство культури та інформаційної політики України
Харківський національний університет мистецтв
імені І. П. Котляревського

Юлія Щукіна

**ТВОРЧА ДІЯЛЬНІСТЬ ТЕАТРІВ ОПЕРЕТИ
І МУЗИЧНОЇ КОМЕДІЇ УКРАЇНИ
II половини XX – початку XXI ст.:
ЖАНРОВИЙ АСПЕКТ**

Харків 2021
«Колегіум»

УДК 792.54 : 782](477)(091)”1955/20»
Щ95

Рекомендовано до друку Вченою радою
Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського
(протокол № 8 від 25.03.21).

Рецензенти:

Шаповалова Л. В. – доктор мистецтвознавства, професор (каф. інтерпретології та аналізу музики Харківського Національного університету мистецтв ім. І.П. Котляревського);

Фількевич Г. М. – кандидат мистецтвознавства, професор (каф. музичного виховання Київського Національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого)

Авторка висловлює щире подяку солістам ОАТМК ім. М. Водяного народним артистам України **Вікторії** і **Володимиру Фроловим** і солістам КНАТО народним артистам України **Валентині Донченко-Бутковській** і **Миколі Бутковському** за фундаментальну допомогу при створенні цієї книги.

УДК 792.54 : 782](477)(091)”1955/20»

Творча діяльність театрів оперети і музичної комедії України другої половини ХХ – початку ХХІ ст.: жанровий аспект : монографія / Юлія Щукіна ; Харків. національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського. – Харків : Колегіум, 2021. – 444 с. : іл., табл. – ISBN 978-966-8604-91-1

У цій книзі вперше розглядаються та аналізуються зміни жанрових пріоритетів у репертуарній політиці та пов'язаний з ними розвиток режисури одночасно в трьох театрах України: Харківському академічному театрі музичної комедії, Київському Національному театрі оперети і Одеському академічному театрі музичної комедії ім. М. Водяного – в період 1950–2000-х років. Також у фокусі погляду дослідниці – генерації провідних акторів, сценографів, балетмейстерів, диригентів трьох театрів. У дослідженні авторка спирається на понад 200 постановок оперет, музичних комедій, водевілів, мюзиклів, рок-, блюз- і зонг-опер профільних театрів України, а також їх зарубіжних аналогів.

Матеріалом для книги слугували нечисельні монографії, видані мемуари діячів театру, сотні розрізаних публікацій в періодичних виданнях, документи з архівів театрів, а також інтерв'ю із сучасними діячами сцени з особистого архіву авторки. Книгу розраховано як на фахівців у галузі сценічного мистецтва (театрознавців, музикознавців, мистецтвознавців, практиків сцени), так і на широке коло поціновувачів музичного театру.

ЗМІСТ

Вступ.....	4
Розділ 1. Театр музичної комедії та оперети України у дослідженнях попередників.....	7
Жанрові відмінності вистав театру музичної комедії та оперети.....	7
Історія театру музичної комедії та оперети України в джерелах.....	17
Розділ 2. Динаміка сценічних прочитань творів традиційних жанрів..	33
Режисерські інтерпретації класичної оперети.....	33
Музична комедія і водевіль.....	77
Розділ 3. Твори бродвейських жанрів на сценах театрів музичної комедії та оперети України.....	130
Вітчизняна транскрипція бродвейського мюзиклу, зонг-і блюз-опер.....	130
Різноманіття тематики та сценічних форм радянського і українського мюзиклів.....	169
Рок-опера і танц-рок-опера.....	218
Список використаних джерел і літератури.....	248
Додатки.....	272
Відомості про героїв інтерв'ю, посилання на які є в книзі.....	272
Репертуарні листи театрів музичної комедії та оперети України.....	274
Репертуарний список Харківського академічного театру музичної комедії (1929–2010).....	274
Репертуарний список Київського національного театру оперети (1934–2010).....	299
Репертуарний список Одеського академічного театру музичної комедії ім. М. Г. Водяного (1947–2010).....	316
Поширення жанрів театру оперети України.....	333
Іменний покажчик.....	334

ВСТУП

Серед державних театрів України на рівні із драматичними, опери і балету, музично-драматичними і театрами ляльок від кінця 1920-х років також веде відлік власним сценічним традиціям театр музичної комедії та оперети. Першою серед цих театрів стала Державна Українська Музична комедія (ДУМК), заснована 1929 року в столичному Харкові. У 1934 році, у зв'язку із перенесенням столиці до Києва, театр отримав назву Харківський театр музичної комедії, а від 2006 носить статус академічного (надалі в книзі ми будемо користуватися аббревіатурою ХАТМК). Наступним, у 1934 році, було засновано Київський державний театр музичної комедії УРСР (надалі в тексті – КТМК). У 1966 його було перейменовано на Київський театр оперети (КТО). У 2009 цей колектив набув статусу Національного академічного театру оперети (відповідно, у тексті – КНАТО). Останнім, у 1947 році, утворився Львівський театр музичної комедії (ЛТМК). У 1954 році його було перебазовано до Одеси (ОТМК). У 1995 році цьому театру було надано ім'я видатного майстра жанру Михайла Водяного, а в 2006 театр отримав статус академічного (ОАТМК).

У 1970 році у видавництві «Музична Україна» вийшла в світ книга Юрія Станішевського «Барви української оперети». Ця праця стала єдиною за півстоліття монографією, в якій було комплексно розглянуто практику трьох державних театрів музичної комедії України. Ю. Станішевським було проаналізовано здебільшого історію та сучасні тенденції розвитку харківського і київського театрів, адже ці колективи вже вступили у пору «зрілості», їм виповнилося – відповідно – сорок і тридцять п'ять років. Втім, і наймолодшому одеському театру (якому на момент виходу книги виповнилося двадцять три роки) вже вдалося переконати глядачів і Ю. Станішевського у яскравому потенціалі трупи.

Запропонована нині до вашої уваги монографія заповнює прогалини в історії цього виду театру від 1950-х до 2000-х включно, тобто хронологічно вона бере свій старт (з невеликою ретроспективною частиною) в тому періоді, де завершив виклад матеріалу Ю. Станішевський. На рівні загальних тенденцій, аналізуючи розвиток театру музичної комедії України від 1929 до початку 1950-х, у своєму дослідженні я частково спиралася на напрацювання Ю. Станішевського. Втім, під кутом сучасного театрознавства мною було переглянуто застарілі оцінки театрального процесу та уточнено,

доповнено картину театру 1930–1950-х новими фактами та свідченнями (нечисельні видані мемуари, книги, присвячені окремим театрам чи постатям, статті в періодиці, понад двадцять інтерв'ю з провідними діячами театру музичної комедії України та Росії з власного архіву).

Крім зазначеного вибір для дослідження саме такого періоду історії театру музичної комедії обумовлено тим, що лише у середині 1950-х років в Україні відбулася організаційна стабілізація театрів означеного профілю. Тоді ж розпочався новий період в історії театру СРСР. Тож, оновлення сценічної лексики театру музичної комедії (ТМК) у 1960–2000-і я розглядаю в контексті цих загально театральних і внутрішньовидових тенденцій. Доба «відлиги» стимулювала розвиток театру музичної комедії України. Прикметами інтенсивних змін в житті театрів музичної комедії стали: якісно активізована протягом 1960–1970-х робота режисерів із авторами; розширення жанрових меж театру (наприкінці 1950-х театр почав опанування європейського мюзиклу, в 1960-і – на початку 1970-х вперше звернувся до бродвейських мюзиклів, а в 1970-і розгорнулася масштабна практика постановок мюзиклів радянських авторів). Колективи вперше поповнилися професійними акторами театру оперети, вихованими в студії при Київському театрі музичної комедії (пізніше – оперети) та на курсі, набраному для одеського театру в Одеському театральному училищі.

Черговим поштовхом для інтенсивних змін лексики українського театру оперети стали «перебудова» і набуття Україною статусу незалежної держави. Наприкінці 1980–1990-х перед театрами відкрилися можливості якісно нового синтезу сценічних компонентів при втіленні бродвейських та європейських мюзиклів, а також залучення до репертуару рок- і блюз-опер. Протягом 1960–2000-х одним з наслідків процесів «драматизації» репертуару театру музичної комедії стало спростування його комедійно-мелодраматичної жанрової домінанти, що виявило застарілість такого популярного «терміну» як театр «легкого жанру».

Аналіз динаміки художньо-естетичних змін у театрі музичної комедії та оперети України другої половини ХХ – початку ХХІ століття дозволив у цій книзі вперше у театрознавстві: виявити повний жанровий спектр наявних у репертуарі театрів музичної комедії та оперети України творів; дібрати компоненти аналізу вистав

ТМК і оперети; виявити основні репертуарні пріоритети та підходи до постановок творів у театрах кінця 1920 – початку 1950-х, проаналізувати репертуарну політику театрів протягом 1955–2000-х років; здійснити аналіз основних вистав ТМК та оперети України 1945–2000 років; окреслити три чіткі генерації митців ТМК та оперети України (другої половини 1950-х – початку 1970-х, середини 1970-х – середини 1980-х, другої половини 1980-х – 2000-х рр.); доповнити, деталізувати зроблений попередниками аналіз інтерпретацій класичної оперети, музичної комедії та водевілю у ТМК і оперети України; з'ясувати особливості втілення зарубіжного, радянського і українського мюзиклу, зонг-, блюз-, рок-опери в ТМК України; прослідкувати тенденції українізації та русифікації репертуару ТМК; виявити зв'язок поміж підходами до втілень оперети і музичної комедії в трьох театрах України досліджуваного періоду з естетичними принципами театру «Березіль», а також з'ясувати своєрідність взаємовпливу жанрів у практиці досліджуваних театрів.

РОЗДІЛ 1

ТЕАТР МУЗИЧНОЇ КОМЕДІЇ ТА ОПЕРЕТИ УКРАЇНИ У ДОСЛІДЖЕННЯХ ПОПЕРЕДНИКІВ

ЖАНРОВІ ВІДМІННОСТІ ВИСТАВ ТЕАТРУ МУЗИЧНОЇ КОМЕДІЇ ТА ОПЕРЕТИ

Впродовж ХХ – початку ХХІ ст. у практиці ТМК були наявні наступні жанри: оперета, музична комедія, водевіль, мюзикл, зонг-, блюз- і рок-опера. Знання специфіки кожного з них надає можливість дотримуватися в аналізі вистав чіткої жанрової дефініції.

Класифікація і видові риси класичної оперети є добре дослідженими музикознавцями. Впродовж двох сторіч класичній опереті притаманні такі риси: тричастинна структура, панівна роль музичної драматургії, наявність персонажів, відповідних до амплуа «героїв», «простака», «субретки», «комічних старих». Автор популярних радянських оперет Ісаак Дунаєвський дотримувався думки, що оперета – жанр найближчий до опери: «З оперети музику неможливо прибрати, бо вона визначає п'єсу, на ній будується весь розвиток сюжету, а в музичних номерах визначаються характери та їх рух у сюжеті» [221, с. 22]. Автор статті у «Театральній енциклопедії» наголошує на специфіці оперети як жанру, якому є близькою категорія комічного і танцювальність [241, с. 182].

Сучасні українські музикознавці уточнили і доповнили визначення оперети. Зауважуючи на «переважно комедійному характері» оперети, Галина Фількевич зробила наголос на істотній відмінності музичної характеристики героїв оперет та опер: в опері драматургія дає підстави для створення психологічних характерів, в опереті ж, більшою мірою, типів. Також Г. Фількевич зазначила: «Мелодії ж масово-побутових жанрів, що становлять основу оперети, містять у собі більше узагальнень, типізації» [327, с. 25]. Важливим є твердження Ірини Сікорської щодо типології оперети: «...розрізняють пародійні, сатиричні, лірико-комедійні» [287, с. 464]. Дослідниця наголосила на змінах, що відбулися в оцінках цього жанру протягом двох століть, зауваживши на тому, що в сучасному розумінні театр оперети – «один із різновидів театру музичного, переважно розважального» [287, с. 464]. Стосовно сценічної специфіки оперети музикознавиця вважає: «Синтез <...> потребував спеціально підготовленого актора

оперети, який для створення цілісного образу мав однаково добре володіти співом, танцем, сценічною мовою» [287, с. 464]. Від початку ХХ століття постановники оперет зверталися до засобів виразності ревію; наприкінці століття театр оперети затребував ще й естетику шоу, помітним виявився вплив на нього драми, дедалі частіше режисери при постановках оперет вдаються до засобів гротеску, фарсу, тощо.

На відміну від оперети, жанр музичної комедії не здобув чіткого обґрунтування. Плутанина з визначенням своєрідності вітчизняного жанру музичної комедії відносно історично більш раннього, сталого європейського жанру оперети виникла в СРСР у 1940-1960-х, коли навіть оперети І. Кальмана чи Ф. Легара «цотливо» визначали як музичні комедії. Початок кампанії, яка сплутала критерії чистоти жанру, поклала ідеологічна постанова ЦК КП (б) 1946 року «Про репертуар драматичних та оперних театрів України». Як зазначала дослідниця драматичного театру Валентина Заболотна, в цій постанові критиці підлягали «Харківський, Ворошиловоградський (Луганськ) та інші театри за те, що вони начебто відроджували пережитки капіталізму та буржуазної моралі, виставляючи низькопробні п'єси зарубіжних авторів...» [110, с. 539]. Зрозуміло, що ТМК, яких на той час було в республіці два, мали першими «переоцінити» під кутом директиви свій буржуазний репертуар, в якому діяли безпартійні князі та графи, барони і принцеси. Радянські автори, природно, маскували в своїх творах риси жанру, від якого вони походили. Цією тенденцією було зумовлено, що від кінця 1940-х (рубіж, яскраво представлений «Вільним вітром» І. Дунаєвського) до початку 1960-х (репрезентований «Севастопольським вальсом» Костянтина Лістова) твори, що за формальними ознаками (розгорнуті хори, кульмінації-апофеози, арії та дуети) були типовими оперетами, у партитурах та репертуарах театрів визначалися здебільшого як «музична комедія». Красномовним є той факт, що в академічному виданні «Театральная энциклопедия» за редакції Павла Маркова (Москва, 1967) наявність у репертуарі ТМК радянських творів розписана по роках, в той час як постановки європейських оперет засвідчено лише «глухим» переліком їх авторів. Індикатором цієї радше ідеологічної, ніж жанрової плутанини є відсутність визначення музичної комедії.

Закономірним є, що й перший в Україні дослідник цього виду театру Юрій Станішевський в праці «Барви української оперети»

(1970) лише побіжно приділяв увагу постановкам класичних оперет, в той час, як явище «радянської музичної комедії» стало безпосереднім об'єктом його роботи. Росіянка Лідія Жукова наприкінці 1960-х визначала твори Олексія Рябова і Оскара Сандлера як «національні оперети» [107, с. 105]. «Театральная энциклопедия» тлумачила музичну комедію як «термін, що застосовують до оперети, інколи до інших видів музично-сценічних творів комедійного плану» [225]. У 2000-х роках український театрознавець Олександр Клековкін визначив жанр «комедії музичної» як «синонім до оперети» [136, с. 289], а його колеги, музикознавиці І. Сікорська і Г. Фількевич принципово ігнорували радянську модифікацію існуючого в усьому світі жанру оперети, уникаючи словосполучення «музична комедія». В їх розумінні конгломерат творів, написаних І. Дунаєвським, К. Лістовим, Юієм Мілютіним, Тихоном Хренніковим, це – «оперета на сучасні теми» [287] або «радянська оперета» [327, с. 38-40]. Якщо в американській традиції, виходячи з досліджень Леонарда Бернстайна [369, с. 38], специфіку жанру музичної комедії зумовило опертя на демократичну музику – джаз, спірічуелси, то в СРСР лексика музичної комедії більшою мірою тяжіла до пісенності.

Перші автори музичних комедій (1930-і), відштовхуючись від сюжетних та композиційних прийомів оперети, прагнули наситити традиційну форму сучасною проблематикою, адаптували нового соціального героя до старих опереткових схем. Відповідно до роду сюжетів, місця і часу дії в оперетах (Європа XIX століття або доби модерну) та музичних комедіях (сьогодення або недалека вітчизняна історія), від постановників у першому випадку вимагалось знання етикету, культури носити історичне вбрання, користуватися аксесуарами, а в другому – правдивість характерів в сучасних запропонованих обставинах. У 1970-х з'явилися музичні комедії за класикою (як у мюзиклі). Останній різновид характеризує номерна драматургія. Характерною стає більш вільна структура музичного матеріалу, може бути взагалі відсутнім хор як оперетковий «рудимент», а вокальна самохарактеристика персонажа нести менше інформації, ніж текст.

Ще один з традиційно представлених в афіші ТМК жанр – це водевіль. Для нього характерними є відмінні від великих музично-драматичних жанрів функціональність куплетів і танців та жанр комедії положень. Специфіку акторського виконання конкретизовано у стат-

ті «БСЭ»: «Гра акторів у кращих взірцях водевілю відрізнялась природністю, безпосередністю, імпровізаційною легкістю діалогу, почуттям гумору; вона вимагала від виконавця музичності, вміння співати і танцювати. Актори водевілю володіли мистецтвом зовнішнього перевтілення, трансформації, граючи по декілька ролей в одній невеликій п'єсі» [48]. За О. Клековкіним, водевіль – «малий комедійний жанр, комедія ситуацій із куплетами і танцями, у якій діалог і дія побудовані на анекдотичній, зазвичай любовній інтризі з плутаниною, переодяганнями і несподіваною розв'язкою» [136, с. 144].

У 1960–1980-і фахова література з теми жанрової своєрідності мюзиклу перевершила корпус робіт, присвячених опереті. Адже завдяки впливу мюзиклу на драматичний театр, до теоретизувань музикознавців долучилися також театрознавці і практики жанру.

Американський композитор Л. Бернстайн простежував еволюцію жанру мюзиклу від кабаре, спірічуелсів, естраваганци та реву [370]. Російські мистецтвознавці наголосили на якісній драматургії як жанрово визначальному факторі мюзиклу. Л. Жукова писала: «Поняття мюзиклу пов'язано для нас, передусім, з високою драматургією...» [107, с. 108]. Тамара Кудінова у книзі «От водевиля до мюзикла» зазначала, що мюзикл різниться з оперетою змістом та характером героїв, передбачає відносно оперети укрупнення жанрово-стильових категорій. Також дослідниця виокремила як характерну прикмету мюзиклу конструктивну роль хору [181, с. 2]. Автор статті в «Музыкальной энциклопедии» визначив мюзикл як «музично-сценічний жанр, що використовує виразні засоби музики, драматичного, хореографічного та оперного мистецтв. Їх сполучення і взаємозв'язок надали мюзиклу особливої динамічності» [228, с. 854].

Паралельно в СРСР з'явилися праці, у яких мюзикл характеризувався як форма вистави. У виданому брошурою тексті лекції з цієї теми Лариса Данько зупинилася на музикознавчому аспекті проблеми [86]. В той час як Анатолій Орелович аналізував цю сценічну форму в контексті історії театру: «Мюзикл “захопив” наш театр у час переоцінки цінностей, засвоєння нової театральної образності, підвищеного прагнення театральності, гострої зовнішньої форми, умовності» [221, с. 51]. У спільній праці Л. Міхеєва та А. Орелович наголошували на конструктивних особливостях вистави-мюзиклу: «Мюзикл здебільшого уособлює театральну форму, в якій музика є одним із засобів музично-сценічного монтажу поруч

з хореографією, пластикою, постановочними ефектами та іншим» [221, с. 12].

У книзі «О мюзикле» естонець Евальд Кампус уточнював нову природу синтезу компонентів спектаклю: «Для мюзиклів властива насиченість дією. Цьому підпорядковується все: кожна репліка і музичний номер, танцювальне па, комічна реприза. Вокальні і танцювальні сцени повинні безпосередньо виростати з дії та розвивати її. Вони повинні бути необхідними, тобто внутрішньо вмотивованими» [131, с. 3]. «Балетні епізоди, стають частиною дії, – продовжує Е. Кампус нижче, – музичні номери, як правило, вирішуються також і пластично. Характери персонажів розкриваються як у співі, так і в танці» [131, с. 4]. Подібної точки зору на жанр дотримувалася й А. Орелович: «Поступаючись європейській опереті в інтенсивності використання вокалу, мюзикл, разом з тим, набагато більше уваги приділяє пластичним засобам виразності» [221, с. 30]. Серед особливостей мюзиклу Е. Кампус визначав наявність певного типу виконавця: «Актор мюзиклу має володіти великою внутрішньою музикальністю, відчуттям ритму, усвідомлювати музику як продовження мовлення <...>. Те ж саме можна сказати і про пластику...» [131, с. 8]. Щоправда, сьогодні гра актора в опереті теж має відповідати критерію пластики і співу як продовження мовлення. Росіянка А. Владимирська наголосила на тому, що поява мюзиклу в театрах СРСР навіть виплекала новий тип підготовки у вищих навчальних закладах акторів музичного театру, здатних співати «на танці». На думку театрознавиці, пластика в артистів оперети чітко регламентована каноном порядку елементів: діалог, спів, танок. В мюзиклі ж використання танцю довільне [45, с. 133].

Музикознавці доповнили розробку специфіки мюзиклу: Галина Чорна визначила таку особливість мюзиклу як «поліфонічність»: «Провідний голос у мюзиклі, зазвичай, належить драматургії мовній. <...> Музика ж і хореографія скоріше грають роль підголосків, <...>, функція яких – давати свій коментар до подій п'єси та характерів героїв, підкреслювати кульмінації та надавати завдяки строка-тим асоціаціям більший сценічний об'єм ідеї та образам твору» [334, с. 93]. Мюзикл використовує ефект «напливу» однієї сюжетної лінії на іншу, висвітлюючи головні образи з різних точок зору. М. Грінберг та М. Тараканов наголосили на такій рисі мюзиклу як іронічність, на противагу комедійно-мелодраматичній опереті [77, с. 263]. Самоіронією просякнуто арію Хігінса «Я так звик до її обличчя»,

сарказмом – арію-ескападу Елізи: «Постривай, Генрі Хіггінсе, постривай» («Моя чарівна леді» Фредеріка Лоу). Мелодійний і ритмічний малюнок фінальної арії Феджена надає персонажеві блюзнірськи-крутійську характеристику («Олівер!» Лайонела Барта). К. Рудницький визначав таку характерну рису жанру мюзиклу, як «ексцентричність» [273, с. 98].

Теоретики мюзиклу ХХІ ст. доповнили визначення попередників міркуванням щодо «видовищності (шоу)». У передмові до популярної енциклопедії «Видатні мюзикли світу» Ірина Ємельянова подала типологію цього жанру і надала йому визначення: «Мюзикл – це шоу (тобто спектакль або фільм), у якому роль музики як виражального засобу переважає і сполучається з яскравою та цікавою драматургією» [39, с. 2]. В «Історії театру» Оскара Броккета і Франкліна Г. Гілді (2008, укр. видання 2014 р.) є згадка про визначну роль мюзиклу в театрі США. Перекладачка Ганна Лелів зберегла термінологію американських театрознавців. Тому бродвейські мюзикли «Вестсайдська історія», «Хелло, Доллі!» та ін. Г. Лелів називає «музичними комедіями» [34, с. 523]. Дослідники так характеризують засоби втілення виставцього жанру: «Це були грандіозні спектаклі з розкішними декораціями й танцями (часто атлетичними), мелодійними піснями та зрозумілими сюжетами» [34, с. 523]. Про те, що в США не використовують класифікацію жанрів музичного театру, свідчить і те, що Раймонд Кнапп у книзі *The American musical and the Performance of Personal Identity* [372] на рівні з мюзиклами (автор вживає цей термін) «Цілуй мене, Кет!», «Евіта», «Чикаго» аналізує оперету «Весела вдова».

У сучасних наукових виданнях продовжується полеміка музикознавців і театрознавців щодо того, жанром чи формою вистави є мюзикл, при чому мюзикл і рок-опера нерідко вважаються тотожними жанрами. Так, Анатолій Баканурський у «Театрально-драматичному словнику ХХ століття» дав наступне визначення мюзиклу: «Мюзикл – синтетичний сценічний жанр, який поєднує в одному дійстві драматичне мистецтво, музику, вокал, хореографію, пластичну виразність» [18, с. 160]. Той самий дослідник зараховує до мюзиклів і програмний для жанру рок-опери твір «Ісус Христос – суперзірка», виходячи з таких притаманних цьому творові спільних із мюзиклом рис: «Специфіка мюзиклу полягає в особливому «неоперному» вокалі і «небалетній» хореографії, які, проте, за виконавською технікою знаходяться на найвищому професійному рівні. Крім того, жанровою

ознакою мюзиклу є бездоганне технічне забезпечення спектаклю [18, с. 160].

Розшифрування вжитого А. Баканурським словосполучення «"хореографія"» знаходимо у сучасній українській дослідниці танцю Ольги Верховенко, якою доведено: «В мюзиклі застосовуються майже всі різновиди сценічного та побутового (соціального) танцю: класичний, характерний, народно-сценічний, бальний, класичний танець народів Сходу, джаз-танець, сучасний <...>, соціальний (диско, хіп-хоп, брейк-данс тощо) <...> джазовий танець відіграв вирішальну роль в історії розвитку мюзиклу як сценічного жанру, значно вплинув на європейську художню культуру» [40, с. 5].

У центрі уваги А. Баканурського був мюзикл як театральний жанр: «Ріднить мюзикл із драматичним театром підпорядкованість вокалу, танцю, пластики, яскравого гриму і костюмів завданню створення цілісного сценічного образу» [18, с. 160]. На відміну від зарубіжних колег український театрознавець не згадував про роль музичної драматургії у мюзиклі. Натомість І. Сікорська дає мюзиклу визначення, відштовхуючись саме від його музичної специфіки, як: «музично-сценічне дійство, одна з форм музичного театру; жанр, де синтезовано різні засоби виразності побутової та естрадної музики (зокрема, джаз, шансон, кантрі, поп- і рок-музика тощо), а також елементи хореографії, драми, цирку (акробатика) та оперного (арії, ансамблі, оркестрові епізоди) мистецтв [284, с. 318]. На думку І. Сікорської сценічно жанр вирізняє посеред інших «наскрізна пластична драматургія», а також «монтаж різнорідних компонентів», що «набувають нового характеру» [284, с. 319]. Дискусійним є такий висновок І. Ємельянової: «Нині поняття мюзиклу включає в себе і комедію з підтанцюваннями та піснями, і виставу, першоосновою якої є хореографічне рішення, і зонг-оперу, і навіть рок-оперу, і, зрештою, мюзикл у його бродвейському варіанті. В основі лібрето може бути локальний епізод стосунків кількох героїв, а може – грандіозна епічна картина життя суспільства» [39, с. 5].

О. Клековкін наполягає на визначенні мюзиклу як «однієї з форм музично-драматичного театру, що існує поряд з драмою, оперою і балетом» [136, 363]. Специфічними рисами мюзиклу він вважає: «метафоричність», «розважально-ігрове начало», «дієвість музики, заснованої на популярних мелодіях», «зовнішню театральність сценічної хореографії» [136, с. 363].

Жанр рок-опери має незначну сценічну традицію в Україні. Добре дослідженим є один з його попередників – зонг-опера, розробка якої пов'язана з реформами драматурга і режисера Бертольда Брехта. Автор «Тригрошової опери» (1928) заклав до жанру такі риси, як: загострена суспільно-політична концепція, чергування драматичних епізодів дії із зонгами, призначення яких, на відміну від естрадних творів, полягало в сконденсованому виголошенні радикальних позицій героїв драми. Б. Брехт вимагав від актора опертя на принципи «епічного театру». Іншим попередником рок-опери стала блюз-опера «Поргі і Бесс» Джорджа Гершвіна (1935). Л. Данько визначала цей жанр як різновид опери з акцентом на демократизм, народність сюжету та музичної лексики [86].

Теоретичні положення рок-опери, жанру, що увійшов до практики театрів Заходу у 1970-і рр., передусім, з постановками творів Ендрю Ллойд-Веббера, в СРСР – з творами Олексія Рибникова і Олександра Журбіна), а в Україні 1990-2000-х – з постановками за Г. Татарченком і Є. Лапейком, і сьогодні знаходяться на стадії розробки. Авторка дисертації, присвяченої творчості Е. Ллойд-Веббера, росіянка Олена Андрущенко відзначила «складно вловиму» для теоретиків специфіку його творчості [6, с. 4]. В Україні самостійним по відношенню до мюзиклу жанром рок-оперу вважають О. Клековкін [136, с. 363] і Г. Фількевич, яка дала наступне визначення цьому жанру: «Музично-драматичний жанр, стилістичною основою якого є рок-музика, що сформувалась наприкінці 50-х – початку 60-х ХХ-го століття у Великобританії та США» [327, с. 21]. У дисертації «Жанрове утворення у рок-мистецтві: міжвидові та внутрішньовидові взаємодії» культурологиня Ірина Палкіна диференціювала поняття рок-вистава і рок-опера, наполягаючи на тому, що рок-виставі притаманне опертя на драматичну дію, в той час, як в рок-опері домінує музичний компонент. Нею ж дано наступне визначення рок-опері: «<...> полістилістичний музично-театральний твір, жанрову основу якого складає опера, а стильову – рок-музика» [248, с. 8]. Як і сучасна російська дослідниця жанру Марія Боброва, яка вважає, що визначальним для рок-опери є використання «міфу – емоційного еквіваленту рокової дії – і трагедії» [29, с. 15], Г. Фількевич наголосила на її драматургічній особливості: «Великої популярності набули осучаснені міфологічні та біблійні сюжети» [327, с. 21].

Авторка єдиної на сьогодні захищеної в Україні (за спеціальністю «музичне мистецтво») дисертації з теми української рок-опери

Анастасія Комлікова також наполягає на ідентифікації приналежності твору до жанру рок-опери через «специфіку лібрето, а не музичної драматургії (тобто структурні музично-концептуальні відмінності рок-опери від мюзиклу в деяких творах відсутні)» [168, с. 13]. Як і її вище згадувані колеги, музикознавиця вважає, що: «Жанр виховує важливу соціальну і культурну функцію – порушує значущі філософські питання, висвітлюючи їх засобами, наближеними до масового слухача» [168, с. 13]. А. Комліковою встановлено, що музиканти, які творять в жанрі рок-опери у Західній Європі, тяжіють до концертної форми виконання і фіксації творів у студійних записах, в той час, як в Україні рок-опера виплекала особливий тип вистави [168, с. 13]. На думку науковиці: «Визначальним фактором у розвитку жанру в Україні є творчість професійних композиторів так званого “третього напрямку”, які, на відміну від російських авторів рок-опер не мають авангардної спрямованості ранньої академічної творчості, а поєднують концертну естрадну практику з вищою музичною освітою» [168, с. 15].

Аналогічно із мюзиклом кін. XX – поч. XXI ст. художня специфіка рок-опери тісно переплетена із сценічно-технічними засобами її прочитання. Г. Фількевич транспонує характеристики рок музики на театральний жанр: опора на блюзові композиції, структури і звукоряди, застосування електричного та електронного перетворення і посилення звуку, підвищена експресія вокального та інструментального інтонування, змішаний склад оркестру, де симфонічний оркестр межує із рок-ансамблем, застосуванням синтезаторів і електрогітар [327, с. 21].

Задля об'єктивного розуміння театральної специфіки інтерпретації цього жанру пошлемося на головного режисера петербурзького Театру «Рок-опера» (від 2014 року ще й головного режисера ОАТМК) Володимира Подгородинського. Від 1980-х режисер здійснює постановки відповідного жанру, тісно контактує з авторами рок-опер, викладав майстерність актора мюзиклу та рок-опери в «СПБГАТИ». «Рок-опера, – вважає режисер, – потребує цілковито відмінної від оперети та мюзиклу стилістики. Головний виражальний засіб тут – співочий голос, який має бути дуже виразним, чистим інтонаційно, створювати вокально-музичний образ. Голосом актор повинен «думати», він має проспівати партію-роль таким чином, щоб, почувши це, ми в уяві вже бачили певну сценічну дію. Рок-опера потребує дотриман-

ня стилю. Це не мюзикл, що припускає еkleктику. Співаючи «Jesus Crist – superstar», без свінгу – не обійтись. Для О. Рибникова ж, навпаки, принциповим є аутентичний православний хорал. Тобто, актора жанру рок-опери повинна відрізняти жанрова гнучкість – від канону до регтайму. Рок-опера тяжіє не до танцю, а до пластики, що допоможе створити вокально-сценічний образ. Працюючи з послідовником Анатолія Васильєва і Піни Бауш Генадієм Абрамовим, ми дотримуємося лаконічного, проте змістовного руху. Адже в нашому театрі не має декорацій, а є лише порожній простір за Пітером Бруком – багатозначна порожнеча, космос, який мають обживати актори» [253, с. 7]. Тлумачення рок-опери В. Подгородинським багато в чому зумовлене контактами його театру з російськими та українськими авторами.

Тож, за очевидної спорідненості музично-драматичних жанрів, поміж ними є відмінності, пов'язані з природою синтезу компонентів вистави.

У розробленій німецьким театрознавцем Крістофером Бальме структурі аналізу тексту вистави музичного театру (до нього дослідник відносить і мюзикл та оперету [19, с. 140]), основними пунктами є наступні: ідея вистави; ідентифікація жанру; прикмети доби, відображені автором твору; лідерство лібретиста або композитора; аналіз музичної драматургії і режисерського сценарію; форма втілення; роль музичних номерів у загальній структурі тексту вистави; тип комунікації вистави із глядачем [19, с. 140-144]. Важливим доповненням є введена польським театрознавцем Тадеушем Ковзаном категорія: «тон, що оперує висотою звуків та їхнім забарвленням, створює завдяки різним модуляціям велике розмаїття знаків <...> кожен мовний знак має унормовану форму (слово як таке) і низку варіантів (інтонація), що надає широке поле свободи» [157, с. 134]. В неперекладеній в Україні праці німецької театрознавці Еріки Фішер-Ліхте (цит. за виданням «Teatriteatologia. Podstawowe pytania») подано наступні елементи аналізу вистави: «звуки, музика, знаки вербальні, паралінгвістичні, мімічні...» [371, с. 75]. На нашу думку, компонентами аналізу вистави у ТМК також є узгодженість вокальної партії із образом, функція хорового ансамблю і хореографії.

Таким чином, проаналізувавши жанрові компоненти аналізу вистави у ТМК, ми обрали інструментами подальшого дослідження наступні критерії. Європейська оперета у царині музичної драматургії, вокальних та хореографічних традицій, виконавських «амплуа»

спирається на традицію оперного та балетного мистецтва (лексично демократизованих). Музична комедія в СРСР 1930-х років стала ідеологічною антитезою «буржуазному» жанру, проте, за винятком соціального середовища героїв, запозичила в оперети жанрові ознаки. У 1940–1950-і набув поширення і жанр водевілю – малий комедійний жанр, виконання якого наближувалося до специфіки драматичного театру. Від 1960-х ТМК починає художньо-естетично трансформуватися, завдяки новим для нього жанрам мюзиклу і зонг-опери. Спочатку формальною ознакою жанру мюзиклу на вітчизняній сцені стали класичні літературні сюжети в основі лібрето, які вимагали від акторів театру оперети принципово нової специфіки гри. Надалі мюзикл висунув перед практиками проблему відмінної від оперети і водевілю сценічної форми: синтезу усіх компонентів, виявлення іронічності, парадоксальності характерів та ситуацій, умовності сценографії та мізансцен. У другій половині 1980-х подальшій трансформації театру сприяли жанри рок- і блюз-опери, сценічна специфіка яких напряду пов'язана трагедійною сюжетикою, із відповідними вокальними стилями і новою оркестровою фактурою.

Крім жанрових компонентів аналізу вистави, важливими є структурні: стиль вистави, ступінь відступу постановників від авторського задуму, сценографічний образ вистави, спосіб творення ансамблю, знаки паралінгвістичні, мімічні, інтонація як знак, характер виконання партій, змістовно-художня роль хореографії та хорового ансамблю, а також тип комунікації вистави із глядачами.

ІСТОРІЯ ТЕАТРУ МУЗИЧНОЇ КОМЕДІЇ ТА ОПЕРЕТИ УКРАЇНИ В ДЖЕРЕЛАХ

Теоретично та по персоналіях жанр оперети першими почали досліджувати театрознавці Європи (Юліус Бістрон, Ганц Вагнер, Георгі Шандор Гал, Стефан Джагер, Норберт Ілі, Луї Остер, Франц Хадамовскі) та США (Л. Бернстайн, Джон Брігс, Леман Енджел, Девід Івен). На частину з цих неперекладених праць посилалися у власних дослідженнях зі специфіки та історії ТМК вчені радянського часу, щоправда, базові положення західних колег зазнали викривлення, згідно з доктриною «соцреалізму».

При аналізі практики українських театрів радянського періоду, було опрацьовано базові праці російських мистецтвознавців, присвячені репертуару та сценічній практиці ТМК. Характерним в плані

риторики кінця 1930-х стало класове протиставлення радянської музичної комедії салонній опереті у першій в СРСР монографії про ТМК музикознавця Михайла Янковського («Оперетта. Возникновение и развитие жанра...», 1937) [366]; і доповненому виданні «Искусство оперетты» (1982) [365]. Тими ж рисами позначені і видання 1950-1960-х: Якова Грінберга, який звернувся до історії та аналізу репертуару провідного в СРСР театру («Московский театр оперетты») [78], і Григорія Ярона («О любимом жанре») [367]. Погляди Г. Ярона на специфіку театру оперети важливі вже тому, що в 1936 році він був відряджений на постановку музичної комедії «Як її звуть» московських авторів до щойно створеного КТМКі, де репертуар саме небезпечно заряснів оперетами. Театрознавиця Алла Владимірська продовжила вивчення історії провідних колективів країни. У її книзі «Звездные часы оперетты» [45] є глава, присвячена особливостям роботи Ленінградського ТМК під час блокади.

Перша в СРСР праця «Про мюзикл» Е. Кампуса (1983) [131] презентувала історію жанру в нарисах про композиторів – авторів мюзиклів. Додатком до розвідки Е. Кампуса слугувала стаття А. Ореловича, який зосередився на аналізі музичної драматургії вітчизняних мюзиклів. Практику постановок мюзиклів у РСФСР з точки зору еволюції режисерського методу і акторського стилю було висвітлено у виданні на допомогу самодіяльності «Играем мюзикл» Римми Межибовської [211].

Протягом 1970–1980-х у Державному інституті театрального мистецтва в Москві були захищені дисертаційні дослідження, проблематика яких окреслила наукові теми в контексті інтенсивного розвитку музично-драматичних жанрів: на теорії акторської майстерності зосередилася Олена Фалькович («Проблемы жанра в искусстве актера советской оперетты» [318]); вистави змішаних жанрів досліджували Г. Чорна («Смешанные жанры в советском музыкальном театре 1960-1970-х гг.» [335]) і Розетта Немчинська («Музыкально-драматический спектакль на современной советской сцене» [231]).

Про те, що погляди німецьких теоретиків та практиків музичної сцени набули у 1980-і відчутного авторитету, свідчать такі перекладені в СРСР праці: книга кінознавця Міхаеля Ханіша «О песнях под дождем» [329], в якій за авторською типологією проаналізовано екранізації мюзиклів, та виклад досвіду режисера-реформатора Вальтера Фільзенштейна «О музыкальном театре» [322]. Від кінця

1980-х в СРСР, а згодом – у пострадянському просторі, фахівці почали аналізувати рок-оперу. Допомогли розумінню виконавської традиції вебберівських творів на Заході перша в СРСР стаття про мюзикл «Кішки» у книзі «Жак Оффенбах и другие» Леоніда Трауберга [313] і нарис про рок-оперу «Ісус Христос – суперзірка» у виданні «Великие мюзиклы мира» [39], а також випуск журналу «Театральная жизнь» до ювілею О. Журбіна [306]. Оскільки в українській науці досі нема монографії про рок-оперу, ми посилаємося на тексти дисертацій українських культурологині І. Палкіної («Жанроутворення у рок-мистецтві: міжвидові та внутрішньовидові взаємодії») [248], музикознавці А. Комлікової («Українська рок-опера: тенденції та аспекти розвитку») [168] і російських музикознавиць О. Андрущенко («Мюзиклы Э. Ллойд-Уэббера К. 1960-1980-х гг...») [6] і М. Бобрової («Отечественный мюзикл и рок-опера в контексте жанровых взаимодействий в музыке...») [29].

Висвітлення творчості значущих діячів ТМК започаткувала у 1970-і О. Фалькович монографією про солістку Московського театру оперети «Татьяна Шмыга» [319]. У цій праці було вперше співставлено художні образи перших в СРСР (відповідно – в Одесі, а потім у Москві) постановок «Моя чарівна леді». А вже у 1980-і вийшли книги постановників оперети і мюзиклу в радянському театрі «Режиссер в музыкальном театре» Георгія Ансімова [7], «Семь глав о театре» Лева Михайлова [219], «Режиссерские тетради» Андрія Гончарова [71], «Театр – моя работа» Карела Ірда [124]. У 2000-і до їх переліку додалися мемуари Олександра Белінського «Рукописи не горят» [25].

До стильової проблеми режисури у постановках оперет і мюзиклів у драматичному театрі зверталися мистецтвознавці Олена Уварова (у праці «Эстрадный театр: миниатюры, обозрения, мюзик-холлы (1917 – 1945)» [315] і Костянтин Рудницький (в статті «Можливості мюзиклу») [273].

Хореографію у виставах-мюзиклах розглядали у статтях: теоретики та практики російської сцени: Валерій Звездочкін [114], Дмитро Авров [1], а також автор навчального посібнику про танок в театрі оперети Юрій Ястребов [368]. Перший номер періодичного видання «Автограф» було присвячено режисеру і хореографу мюзиклів та рок-опер Георгію Ковтуну [2].

Від розрізнених «реплік» 1960-1970-х – статей Л. Жукової [101], Олександра Галіна [57], Г. Чорної [334] у фахових часописах і збірках авторитетні фахівці перейшли до спільних дискусій. Протягом 1980-х у виданні «Театр» друкувалися проблемні статті журналістів та інтерв'ю з практиками опереткової сцени під рубрикою «Что случилось с опереттой?» [122, 271, 338]. Тоді власне розуміння змін у театрі 1970-1980-х виклав керівник ОТМК Михайло Водяной і українські автори лібрето до оперет Леонід Сущенко, Георгій Голубенко і Валерій Хаїт. Так само висловили «кредо» росіяни: режисери Володимир Воробйов, Юлій Гріншпун, Володимир Курочкін і композитор О. Рибников. У неспеціалізованій періодиці були надруковані програмні статті В. Воробйова [52–54].

Дискусія стала найголовнішим підсумком процесів оновлення лібрето, музичної лексики та принципів режисури в театрі оперети кінця радянської доби. Саме в цей час «своїми» стали на сцені ТМК «класики» і «сучасники» світової та вітчизняної літератури. Жанрове розмаїття репертуару театру оперети – до відомих вже жанрів додалися мюзикл, лірична поема, поеторія, зонг-опера та рок-опера, – призвело до утворення своєрідних «таборів» практиків та теоретиків жанру. Перші бачили майбутнє оперети, природно, очищеним від штампів. Для других воно було за опануванням мюзиклу. Треті вбачали перспективу жанру в розвитку нової музичної комедії, вільної від європейської традиції та створеній на основі п'єс радянських драматургів. Матеріали дискусії були використані нами як ідейно-естетичний контекст для розгляду боротьби у театрі новаторських тенденцій із рутинними.

З метою з'ясування особливостей інтерпретацій ТМК України водевілів, мюзиклів та рок-опер були проаналізовані рецензії на вистави в драматичних театрах СРСР [85, 115, 255, 272]. Рецензії В. Зака [112], Михайла Бяліка [36-37], Олександра Свободіна [278], Діани Годер [65] на російські постановки надали інформацію для з'ясування специфіки їх українських аналогів.

Відлік хронології даного дослідження – середина 1950-х. Втім, задля об'єктивного розгляду історії театру другої половини століття, необхідно було скласти уявлення щодо тяглості традицій (режисерські школи, виконавські стилі, напрацьовані підходи до постановок оперет), започаткованих у 1930-і. З'ясувати особливості режисури ДУМК допомогла видана у радянський час монографія Леся Танюка

«Марьян Крушельницький» [305], у якій аналізувалося прочитання «Запорожця за Дунаєм» (1932). Оскільки до труп державних театрів уходили кадри з приватних антреприз, необхідно було скласти уявлення про український театр оперети 1910–1920-х. Отже постала необхідність знайомства із мемуарами Георгія Крижицького «Дороги театральные» [179], Ігоря Ніжного «Былое перед глазами» [230], а також Ольги Грекової-Дашковської «Старые мастера оперетты» [76].

Театрознавці та культурологи України продовжили досліджувати джерела ТМК. Опосередковано була корисною стаття М. Рибаківа про дореволюційний театр оперети в Києві [269], у якій автор ввів до обігу (проте не коментував) передісторію постійного театру оперети, репертуар, склад українських, російських, польських, єврейських опереткових колективів.

Переважна частина сучасних праць стосується теми авангардної режисури кінця 1920-х – 1930-х. Цікавість дослідників до цієї теми була зумовлена зняттям цензурних обмежень з історичної науки. Ґрунтовною театрознавчою методологією позначено статтю Наталії Єрмакової, що стала важливою для усвідомлення «березільської» жанрово-стильової генези українського ТМК [100]. У монографії «Березільська культура: історія, досвід» [101] авторкою було вперше системно досліджено становлення генерації режисерів-учнів Леся Курбаса, серед яких – засновники ТМК України: Борис Балабан, Януарій Бортник, Володимир Скляренко. Втім, слід наголосити, що безпосередньо режисура «березільців» у ТМК України є поза науковими інтересами театрознавиці. Серед дотичних до теми витоків авангарду української оперети матеріалів, зокрема, уточнює аспект формування у театрі «Веселий пролетар» першого покоління артистів ДУМК монографія культурологині Оксани Галонської «Театри малих форм у культурному контексті Харкова першої третини ХХ ст.» [59]. Осягненню діяльності Я. Бортника посприяло дисертаційне дослідження Ганни Веселовської «Новаторські мистецькі напрямки і течії в театральних процесах України першої третини ХХ ст.» [42]. Бібліограф Тетяна Гончаренко ввела до наукового обігу спогади артистки харківської трупи Лідії Романенко про учнів Л. Курбаса і Я. Бортника, які стали ядром трупи ДУМК; а також доповнила їх дослідженнями практики театру «Веселий пролетар» [70]. Практиці ДУМК присвячено статті О. Галонської про режисуру Я. Бортника в цьому театрі [58] (є першою комплексною роботою з теми, проте не достатньо аналітич-

ною в плані реконструкції вистав) і статті Михайла Волкова [49–50], де автор розглянув постановки В. Склярєнка і М. Крушельницького в контексті традицій театру «Березіль». Об'єктом дисертації М. Волкова за напрямком «культурологія» є дослідження режисури В. Склярєнка «березільського» періоду [51].

Серед енциклопедично-довідникової літератури післявоєнного часу, у якій систематизовано відомості про спеціалізовані на виконанні музичної комедії театри України – академічне видання СРСР «Театральная енциклопедия». Стислі нариси з історії Харківського та Київського ТМК дозволяють скласти уявлення про художнє керівництво, кадровий склад та радянський репертуар театрів від утворення до 1960-х [301], [132]. Особливо у довідках наголошується на сегменті репертуару за радянськими творами.

Також у 1960-і вийшла перша монографія, у якій вже частково реконструювалися вистави українського театру музичної комедії, «В мире оперетты» [106], авторства театрознавиці Л. Жукової. На рівні з теоретичними міркуваннями щодо відмінностей жанрів авторкою було проаналізовано деякі постановки музичних комедій та бродвейських мюзиклів в Одесі. У перевиданні книги 1976 року [107] Л. Жукова доповнила аналіз постановок Матвія Ошерівського на одеській сцені, зробивши також вибірку і фрагментарну реконструкцію акторських робіт.

В Україні системне дослідження ТМК розпочалося у добу «відлиги». Знаковою для доби реабілітації політичних в'язнів стала спроможність першого дослідника жанру Ю. Станішевського ввести до контексту театрознавства опрацьований ним матеріал етапу розвитку оперети в ДУМК в контексті художніх принципів театру Л. Курбаса. Проте, засоціологізована театрознавча методологія та жанровий пріоритет на радянській музичній комедії позначилися на несвободі Ю. Станішевського при аналізі цього сегменту театрального процесу. Впродовж чотирьох десятиліть залишаючись єдиним в Україні дослідником ТМК, Ю. Станішевський видав низку монографій, серед яких: «Обрії музичного театру» (1968) [296] та «Режисура в сучасному українському музичному театрі» (1982) [298], на сторінках яких охарактеризовано риси режисури Володимира Бегми, Юрія Лекова, В. Склярєнка, Дмитра Смолича на оперній сцені. Принципово важливою для вивчення теми нашого дослідження є книга «Барви української оперети» (1970) [294]. Театрознавець ввів до наукового обі-

гу часткову реконструкцію побачених на власні очі вистав театрів України 1950-1960-х та класифікував за жанрами і проаналізував на яскравих прикладах історію ТМК 1920-1940-х. Завданням театрознавця став аналіз нової якості репертуару, громадянського пафосу музичних комедій. При аналізі сучасних творів автором було з'ясовано відмінності їх фабули, типу конфлікту і характерів персонажів від віденської оперети. Ю. Станішевським було детально проаналізовано текст вистав у цьому жанрі (роботу диригента, сценографічну і мізансценічну образність, хореографію, ансамбль). В той самий час постановки за класичними оперетами ним проаналізовано вибірково.

Музикознавиця Тетяна Швачко продовжила тему в статті «Етапы развития украинской оперетты» (зб. «Музыкальная культура украинской ССР», Москва, 1979) [345]. Посилаючись на наробики Ю. Станішевського, у розділі «Музично-театральне життя» з «Історії української музики» (1992) музикознавиця М. Беляєва характеризувала динаміку жанрових змін та форму прочитання творів у ТМК довоєнного часу [26]. Також у 1990 році було видано монографію «Театральная Одесса» [66], у відповідному розділі якої театрознавцем Володимиром Голотою було лаконічно висвітлено розвиток ОТМК у 1950-1980-і роки.

Серед літератури довідниково-енциклопедичного характеру України, є наступні: статті театрознавців А. Баканурського, О. Клековкіна і музикознавиці І. Сікорської, присвячені окремим жанрам вистав ТМК, у виданнях «Театральнo-драматичний словник ХХ століття» [18], «THEATRICA: Лексикон» [136], «Українська музична енциклопедія» [284, 287]; «Історія української музики» [285]; довідки на провідних майстрів ТМК у виданні «Українська музична енциклопедія» [316]; навчальний посібник «Музичний театр» музикознавиці Г. Фількевич [327] і сегмент видання «Історія театру» американських театрознавців О. Броккета і Ф. Гілді, у якому викладено бродвейську специфіку мюзиклу [34]. Блок джерел складають монографії та статті про авторів музичних комедій України. В радянський період вийшла друком книга В. Михайлова і Є. Яворського «Оскар Сандлер» [220]. Сталим науковим інтересом до музично-театральної творчості композиторів позначені праці І. Сікорської 1990-2000-х. Музикознавицею проаналізовані твори Лева Колодуба з репертуару Київського театру оперети [283] і популярна у 1930–1950-і оперета «Вій» Михайла Вериківського [282].

Наприкінці 1990-х Ю. Станішевський видав книгу «Корифей української оперети» [295] – творчу біографію О. Рябова у популярних нарисах, де припустився значної переоцінки жанрово-стильової природи творів О. Рябова (зокрема, навів твердження композитора, що той вчився на творах І. Кальмана) та, на жаль, побіжно і не системно торкнувся сценічних прочитань творів композитора в період 1960-1980-х. У виданні наявні фактологічні помилки. У 3 томі академічного видання «Історія української музики» вміщено інформацію музикознавців Анатолія Мухи та І. Сікорської щодо композиційних, стильових і жанрових рис оперет «Сватання на Гончарівці» Кирила Стеценка та «Весілля в Малинівці» О. Рябова (із згадкою про першу постановку твору в Харкові) [226]. Також 4 том видання містить нарис «Оперета», у якому як за першоджерелами, такі з посиланнями на ранню працю Ю. Станішевського І. Сікорською було розглянуто твори «Сорочинський ярмарок» Сергія Дрімцова та О. Рябова, «Весілля в Малинівці» О. Рябова і «Вій» М. Вериківського на сценах 1930-х рр.) [285]. У 5 томі того ж видання музикознавиця проаналізувала розвиток українського театру оперети 1945 – 1954 років (переважно простежуючи вплив українських музичних традицій та викликів часу, зокрема, нового витку регламентації мистецтва, у нових творах К. Данькевича, Ю. Мілютіна, В. Рождественського, О. Рябова та ін.) [286]. І. Сікорською також проаналізовано основні трансформації музичної лексики і драматургії творів на сценах трьох театрів України (у 1930-1980-і) в статті «Оперета» з «Української музичної енциклопедії» [287].

Джерелом вивчення репертуарних афіш, постановочних груп і виставських складів вистав театрів з 1950 по 1992 рр. стали регіональні видання: «Театральний Київ» (від 1970-х – «Театральний концертний Київ»), «Театральний Харків» (з 1987 – «Театральний концертний Харків»), «Театральна Одеса». Інформаційно-аналітичний матеріал надали вступні статті до буклетів ХТМК до 60-річчя від заснування та Першого всесоюзного фестивалю театрів музичної комедії, оперети та мюзиклу, авторства Олександра Чепалова [332] і Л. Куксо [182].

На відміну від провідних драматичних театрів України, український ТМК не презентував ґрунтовних видань щодо шляху окремого колективу. До 80-річчя харківського театру було видано його репертуарний список (упорядковувачка Валентина Петрова) [260]. До 80-річчя Національного театру оперети було випущено буклет (2014), у

якому, зокрема, вміщено фотоматеріали з архіву театру 1930-2000-х років, а також публіцистичну вступну статтю Яни Іваницької [133]. Ходом ілюстрованого видання про театр ім. М. Водяного «Вольный ветер» (2012) [32] журналіст Роман Бродавко зробив комбінування довідок на провідних діячів театру із аналізом характерних для свого часу спектаклів.

Втім, вже у 1970-і з'явилися перша монографія про видатного українського актора ТМК «Михайло Водяной» Зінаїди Д'яконової та Л. Новоселицької [96]; було надруковано у часописах «Советская музыка», «Театр», «Театральная жизнь», а також в українському виданні «Музыка» статті-творчі портрети, присвячені провідним майстрам театру музичної комедії М. Водяному [81, 240, 279] і Семену Крупнику [10]. Ці праці не лише висвітлили метод акторів-репрезентантів естетики театру, але й визначили, контекст репертуару та режисури, який їх формував. У 2000-і вийшли друком видання, присвячені майстрам ОТМК: укладені Валентином Максименком книги спогадів «Имя: Михаил Водяной» [121] і «Юрий Дынов: Я просто раньше Вас родился» [363]; «Михаил Водяной. Очерк жизни и творчества» О. Грабовського [75]. Ці довідково-популярні видання доповнюють картину втілень оперет, музичних комедій, мюзиклів у 1950-1980-і роки.

У 2000-і з'явилася низка наукових статей з питання виконавського стилю, авторства практиків сцени Любові Крижановської та Ольги Оганезової-Григоренко. Л. Крижановська розглянула зміни вокального стилю у в контексті режисури КТО 1970-2000-х рр. [177]. О. Оганезова-Григоренко у статтях зверталася, зокрема, до тем ритму як визначального чиннику мюзиклу [237], інтонаційної пластики артиста мюзиклу [236], художньо-естетичної специфіки жанру [239]. На практичних аспектах виконавської майстерності авторка побудувала монографію «Феноменологія творчого процесу артиста мюзиклу» [238] і докторську дисертацію «Автопоезис артиста мюзиклу як творчий феномен та предмет музикознавчого дискурсу» [234].

В Україні існує лише одне видання про режисера театру оперети – «Богдан Струтинський: режисер без вихідних» (2016) [125]. Музикознавиця Я. Іваницька розглянула становлення особистості та прослідкувала творчий шлях режисера у виданні художньо-біографічного характеру. Фрагментарно висвітлює опереткові та мюзиклові постановки режисера Віктора Шулакова монографія театрознавця Олександра Сакви «Знак дива» (2001) [276].

За умови відсутності системного підходу науковців радянської доби до трансформацій ТМК встановити «живі» деталі процесу допомогла мемуарна література. Спогади першого головного режисера Львівського ТМК Ізакіна Гріншпуна «О друзья моих и учителях» (1987) [79] надали фактажно-аналітичний матеріал щодо театру 1940-1950-х рр.. Корисні спостереження про деякі постановки на сцені КТО, а також реконструкцію акторського методу М. Водяного у власних виставах лишив на сторінках книги «Ми живемо, поки любимо» [214] та статті у виданні «Театр» [216] режисер Едуард Митницький. Прикметним є, що формат досліджень розкриває «майстерні» обох митців. Окреме місце в рубриці мемуарної літератури посідають книги солісток харківської сцени Марії Свірської «Моя жизнь – оперетта» [277], артистки хору київського і солістки одеського театрів Валентини Юзвенко [362], де аналізується співпраця із постановниками і партнерами. У белетристичній книзі театрал Володимира Лавренка «Доля зірок у жорнах епохи...» (вид. 2003 р., доп. перевидання 2008 р.) знаходимо не системно викладену інформацію про артистів і балетмейстерів КТО 1940-2000-х рр. [185-186]. В аналогічному виданні журналіста Олександра Галяса вміщені корисні фактажем та аналітикою естетичних змін в Одеському театрі музичної комедії інтерв'ю із М. Ошеровським, М. Івницьким та Ю. Диновим [61].

Паралельно із набуттям ТМК прикмет режисерського театру на шпальтах профільних і популярних видань пролунали думки практиків щодо його жанрових перспектив. Їх погляд на означений театр відрізняється від досліджень попередників саме пильною увагою до сценічних засобів виразності. Для визначення режисерських шкіл в театрі оперети України були проаналізовані статті та інтерв'ю режисерів: Ю. Гріншпуна [104], М. Ошеровського [208], Юрія Старченка [304]; а також статті, корисні осягненням революційного для ТМК значення режисури Ю. Гріншпуна [67, 171, 244]; публікації, у яких відбувся діалог В. Бегми [24] та І. Гріншпуна [80] щодо виховання артистів театру оперети. Цікавою рефлексіями М. Ошеровського є стаття, присвячена виставам В. Воробйова [245].

Серед неопублікованих матеріалів, що, втім, є документами генези режисури українського театру оперети, були опрацьовані матеріали з архівів В. Скляренка [288], Доміана Козачківського [158 – 159] і Геннадія Макарчука [206].

Також проаналізовано протоколи художніх рад ТМК Харкова, Одеси, Ленінграда у 1970–1990-і роки.

Деталізуючи специфіку компонентів вистав ТМК, мистецтвознавці та практики театру аналізували, зокрема, розвиток сценографії. Театрознавиця Оксана Палій у статті про Юрія Стефанчука згадує про початок його роботи у ТМК Донбасу (розформований наприкінці десятиліття), проте згадки і аналізу його постановок у Львівському ТМК оминає [247]. Часткову реконструкцію сценографічних образів Данила Лідера у виставах за оперетами і музкомедіями зробили автори монографій Георгій Коваленко («Художник театру Даниил Лидер» [139]) і Віктор Берьозкін («Даниил Лидер» [27]). Розкриває весь творчий шлях сценографа ОТМК монографія «Михаил Івницький», видана у Нью-Йорку Зоєю Івницькою [118]. Думку про новаторство почерку М. Івницького в театрі України 1960-х навів автор нарису «Украинский театр» Юрій Луцький [202, с. 216–217]. Висвітлення лабораторії художника доповнює низка статей [87, 119, 204, 361]. Особливостям роботи в музичному театрі було присвячено інтерв'ю А. Чевика із сценографом української та російської сцен Володимиром Ареф'євим [8].

Хореографія як окремих компонент вистави ТМК України має недостатню історіографію. Цю тему започаткувала стаття Ніни Аркіної та Л. Жукової, де аналізувалася, зокрема, новаторська пластика у постановках ОТМК [9]. До теми звернулася сучасний автор О. Верховенко у дисертації «Танцювальна складова мюзиклу 2 пол. ХХ – ХХІ ст.» [40] (містить висновки щодо функцій хореографії у виставах України, зокрема, ОТМК).

Якщо у 1970-і вийшли друком лише нотатки Т. Мовчан за матеріалами конференції «Оперета на сучасній українській сцені» [223], то у 1980-і – на початку 1990-х звернення авторитетних фахівців до теми оновлення театру набуло масового характеру завдяки публікаціям Валерія Айзенштадта [3], А. Баканурського [17], Ірини Драч [92], Лариси Клевцової [134–135], Ніни Мазур [205], а також тоді та пізніше Юрія Токарева [310–312]. Практику київського й одеського театрів 1990–2000-х аналізували Ю. Станішевський [297, 299, 302] і Т. Швачко [340–344].

У монографії театрознавця Віктора Каліша «Нескучный сад» [130] було вперше ґрунтовно і комплексно проаналізовано та порівняно із аналогами вистави у театрах Одеси та Києва (1960–1980-і). У ви-

данні автор простежив тенденції репертуару, режисури ТМК в усіх її компонентах, виокремив визначні персоналії. На жаль, в праці В. Каліша, яка також висвітлює творчий шлях колективів СРСР, наявна вибірковість погляду дослідника, а відтак і викривлення фактів спільної біографії ТМК радянської доби. Це стосується і применшення історичних завоювань української режисури в період 1970 – 1990-х. Спадщину одеського театру критик аналізує аж до робіт акторів, в той час як київська сцена представлена лише виставою «Товариш Любов», а робіт харківського колективу В. Каліш не аналізував.

Якщо у дослідженні В. Каліша виглядає необґрунтованим принцип добору якісно проаналізованих ним постановок українського театру, то у виданій на початку XXI століття популярній енциклопедії «Великие мюзиклы мира» за редакцією І. Ємельянової [39] взагалі наявні грубі фактологічні помилки стосовно ролі українського театру 1960-х в постановках мюзиклів на сцені СРСР.

Оскільки друкованого аналітичного матеріалу про постановки у ТМК 1980-2000-х вкрай мало, досягнути пласт сучасних вистав допомогли переглянуті вистави і відеозаписи постановок. Були взяті інтерв'ю у провідних діячів театру оперети і мистецтвознавців.

Театральний процес України, в рамках якого відбувався розвиток ТМК, представлений низкою колективних академічних праць. Репертуарну картину, панівну естетику драматичних і музично-драматичних театрів у період 1945 – 1950-х рр. простежив у нарисі з 2 т. праці «Український драматичний театр» (1959) Микола Дібровенко [317]. Згідно з концепцією видання, ТМК ним не досліджувався. Іван Піскун у праці «История советского драматического театра» (Москва, 1971) [251, с. 215] одним рядком вводить до обігу інформацію про театри оперети УРСР (характерною є неточність, адже наявні були два ТМК та один театр оперети).

Серед праць сучасного театрознавства корисними для усвідомлення обставин становлення ТМК в довоєнне десятиліття на тлі розвитку драматургії, режисури і акторських шкіл в драматичному театрі стали розділи колективної монографії «Історія українського театру» (2009) [128]. Вміщені в антології «Нариси з історії театрального мистецтва України ХХ століття» (2006) дослідження, зокрема, Ю. Станішевського щодо суспільно-політичних обставин та проблемно-естетичного спрямування української сцени повоєнного десятиліття [300]; В. Заболотної про режисуру театру повоєнної доби

[110]; Н. Єрмакової, присвячене пошукам стилю в українському театрі кінця 1980-х – 1990-х [102]; Анни Липківської щодо рис режисерського театру кінця ХХ століття [194]; Г. Фількевич про роль музики в українському театрі [326]; Вікторії Шпаковської із аналізом специфіки жанрів музично-драматичного театру [354] – утворили історично-методологічне підґрунтя для аналізу процесів у ТМК України.

Періодизацію історії театру, панораму режисерських і сценографічних пошуків, процес трансформацій образності вистав драматичного театру та пов'язані із просторовими новаціями зміни у способі акторської гри проаналізував Валерій Фіалко у монографії «Театр України другої половини ХХ ст.: образна лексика» [324]. Оновленню сценічної естетики 1950-1970-х рр. присвячені статті театрознавця [323; 325].

При дослідженні стилю режисури ТМК кінця 1980-х – початку 2000-х було враховано висновки у працях, присвячених драматичному театру: «Український театр у переддень третього тисячоліття» Неллі Корнієнко [170] і «Світ у дзеркалі драми» А. Липківської [196], а також у статтях А. Липківської [192; 194] і Ганни Липової [197].

Для порівняння постановок у ТМК із втіленнями мюзиклів, зонг-і рок-опер в провідних драматичних театрах було проаналізовано монографії Анатолія Горбенка «Харьковский театр им. Т. Шевченко» [72] і Михайла Захаревича «Національний академічний драматичний театр імені Івана Франка. Динаміка соціокультурних перетворень 1920–2001 років» [113].

Отже, розглянувши наявну літературу з проблеми даного дослідження, ми дійшли наступних висновків. Теорію та загальні тенденції історії театру музичної комедії України здебільшого висвітлено музикознавцями і театрознавцями у довідниково-енциклопедичних виданнях. Автори переважної більшості видань доби СРСР (у 1930–1960-і позначених штучною класовою риторикою, замість того, щоб містити об'єктивний аналіз жанрово-стильових рис творів) керувалися музикознавчим аспектом дослідження, а нечисельні театрознавчі розвідки обмежувалися специфікою прочитань творів на сценах російських театрів. Література 1960-2010-х переважно присвячена одеському та, частково, київському театрам. Якщо практику трьох театрів України в період 1929–1960-х рр. узагальнено Ю. Станішевським у монографії, то репертуарна політика, режисура, сценографія, хо-

реографія і акторська майстерність цього сегменту театрального процесу від 1970-х рр. комплексно не досліджені театрознавством. Заслужують на детальний перегляд з позицій сучасної науки і більш ранні періоди розвитку ТМК та їх попередників.

Тож, найбільш усталеним для практики ТМК є жанр оперети, для якого характерними є тричастинна форма і розгорнута музична драматургія, у той час як лібрето носить прикладний характер. Стиль оперети не є однорідним. У музично-розгорнутих фрагментах, ансамблево-хорових фіналах вона тяжіє до опери, а в комедійних сценах – до водевілю. Опереті притаманні дивертисментний характер танцю, а також поділ осіб згідно амплу: пар ліричних (лірико-драматичних) «героїв», комічних «простаків» і «старих». Жанрова стилістика оперети – комедійно-мелодраматична (оперети І. Кальмана) та сатирично-пародійна (оперети Ж. Оффенбаха). Зокрема, для оперет Йогана Штрауса визначальним в плані стилю є опертя на вальсовий ритм. Музично-вокальна лексика оперети передбачає мелодизм арій та дуетів, демократичність куплетів, а загалом – симфонічний та академічний стиль виконання. Об'єктивний аналіз природи жанру музичної комедії виявив його орієнтацію на сучасні, вітчизняні реалії у лібрето (винятком слугували лібрето за класичними творами) та номерну організацію пісенного музичного матеріалу. Також музична комедія може відрізнитися від оперети відсутністю акомпанементу хору (або спрощенням його функції), не чисельною кількістю діючих осіб. Музична комедія має такий історичний підвид, як героїчна. Водевіль – найкомпактніший зі сценічних музично-драматичних жанрів, що характеризується малою кількістю діючих осіб, комедійною природою сюжету, доступною куплетною формою вокальних номерів. Визначальну роль у водевілю відіграє не музична драматургія, а лібрето (часто за мотивами класичних творів), а відтак значнішою, ніж у виставі-опереті, стає рівень акторської майстерності. Танець у водевілю прив'язано до сюжету.

Мюзикл характеризується в науковій літературі і як жанр (саме так тлумачать його енциклопедичні видання та переважна більшість дослідників радянської доби, а також українські мистецтвознавці нових часів А. Баканурський і Г. Фількевич), і як сценічна форма (такий погляд започаткували ще в рамках радянського музикознавства росіяни Л. Данько, Л. Міхеєва і А. Орелович, і саме цією логікою по-

слуговуються українські мистецтвознавці О. Клековкін та, частково, І. Сікорська). Для бродвейського мюзиклу притаманними є видовищность шоу; гостра театральна форма; тотальна організація масової сценічної дії засобами хореографії; високий темпоритм; дієвість ансамблю хору; динамічність; парадоксальність та іронія в обмальованні персонажів та ситуацій. Роль арії тут принципово близька до монологу в драмі. З'ясовано, що попередниками рок-опери були зонг-опера (соціально-критично загострений сценічний твір, умовність форми якого передбачає «відчуження» актора від персонажу, чергування драматичних сцен із вокальними монологами-зонгами) і блюз-опера (з, відповідно, визначальною стильовою домінантою блюзу, а також опертям на народну тематику і великою роллю хору). Жанр рок-опери досліджували О. Андрущенко, М. Боброва, А. Комлікова, І. Палкіна, В. Подгородинський, Л. Трауберг, Г. Фількевич. Жанру притаманні такі риси: використання міфу в якості зерна сюжету; зменшена, відносно оперети і музичної комедії та водевілю, діалогова частина; пріоритет музично-вокальної виразності над акторською; запозичення сценічного стилю рок-концертів; експресивність виконання рок-вокалу. Мюзикл і рок-оперу буває не просто розрізнити через такі їх спільні риси, як романтико-драматична або навіть трагедійна жанрова природа драматургії і якісна літературна основа сюжету; а також синтез стилів рок, свінгу, рок-н-ролу і джазу.

Синтезуючи методику аналізу текстів вистав музичного театру, розроблену авторитетним європейським театрознавцем К. Бальме із компонентами аналізу, запропонованими його колегами Е. Фішер-Ліхте і Т. Ковзаном, нами дібрано наступні критерії аналізу: тема вистави; лідерство лібретиста або композитора в тандемі авторів; форма втілення твору (в тому числі спосіб гри актором ролі); інтонація, міміка, паралінгвістичний текст; з'ясування міри авторської оригінальності трактування клавіру та лібрето (п'єси) режисером, диригентом, балемейстером-постановниками; роль сценографії або декорації, сценічний костюм, світлова партитура; темпоритм; роль музичних номерів у загальній структурі тексту вистави; тип комунікування вистави із глядачем. В якості доповнення цих критеріїв зазначимо функцію хорового ансамблю та роль хореографії у постановці.

При розробці теоретичної частини цієї роботи важливи-ми були праці радянських дослідників: Е. Кампуса, Т. Кудинової, Р. Межибовської, К. Рудницького, М. Янковського, Г. Ярона, а також

зарубіжних практиків сцени Л. Бернстайна, В. Фільзенштейна та мистецтвознавців М. Ханіша, О. Броккета і Ф. Гілді. Від 1960-х до 2000-х театрознавець Ю. Станішевський плідно досліджував репертуарні засади і сценічну практику вистав трьох спеціалізованих театрів України. Втім сьогодні багаті на фактаж праці Ю. Станішевського теж потребують перегляду як з огляду на припущені в них фактологічні помилки та жанрову вибірковість (театрознавець здебільшого аналізував вистави у жанрі музичної комедії), так і з точки зору більш детального аналізу сценічного тексту вистав. Також у 1970-1980-і аналізували шляхи ТМК В. Голота (одеський театр) і О. Чепалов (харківський сегмент). На предмет періодизації історії та музикознавчого аналізу творів ТМК України досліджувався М. Беляєвою, В. Михайловим, А. Мухом, І. Сікорською, Г. Фількевич, Т. Швачко.

Український театр оперети також фрагментарно вивчали російські театрознавці Л. Жукова і В. Каліш. Здебільшого привертала увагу столичних аналітиків діяльність М. Ошеровського на чолі ОТМК, а також постановки В. Бегми в Києві. Дописувачі журналів «Театральная жизнь», «Театр» доповнили дослідження одеського та київського театрів.

В Україні аналітикою в контексті процесів розвитку драматичного театру відрізнялися публікації про театр музичної комедії наприкінці 1980-х – у 2000-і: В. Айзенштадта, А. Баканурського, І. Драч, Л. Клевцової, Н. Мазур, Ю. Станішевського, Ю. Токарева і Т. Швачко.

У нових суспільно-політичних умовах Незалежної України режисуру ДУМК аналізували культурологи М. Волков, О. Галонська.

Оскільки нині існує лише одна монографія, присвячена історії Одеського ТМК, а київський та харківський театри висвітлювали власну історію лише у вступних статтях до ювілейних буклетів, великим підґрунтям дослідження стали архіви ТМК, мемуари режисера І. Гріншпуна, актриси М. Свірської, театрала В. Лавренка; монографії та збірки спогадів про акторів М. Водяного, Ю. Динова, сценографа М. Івницького, режисерів Б. Струтинського і В. Шулакова; фрагментарний аналіз у мистецтвознавчих монографіях постановок Д. Лідера в ТМК; статті практиків театру; документи з особистих архівів діячів театру оперети сер. ХХ століття; інтерв'ю із провідними майстрами жанру і мистецтвознавцями (з архіву авторки).

РОЗДІЛ 2

ДИНАМІКА СЦЕНІЧНИХ ПРОЧИТАНЬ ТВОРІВ ТРАДИЦІЙНИХ ЖАНРІВ

РЕЖИСЕРСЬКІ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ КЛАСИЧНОЇ ОПЕРЕТИ

У Західній Європі оперета вийшла з комічної опери, зінгшпіля і продовжує виконуватися силами оперних театрів. В Україні лічені постановники у театрі музичної комедії мали освіту режисера музичного театру, а переважно працювали в драматичному театрі. Кадровий потенціал театру від початку був змішаним: практики революційного музично-драматичного українського театру, опереткових антреприз, вихованці консерваторій, театральних інститутів, хореографічних і музичних училищ, студій при драматичних і опереткових театрах.

Жоден жанр ТМК України не зазнав протягом ХХ ст. таких змін у втіленні, як класична оперета, з її нібито назавжди заданими тричастною формою, легковажністю сюжету й цілісністю авторської партитури. Саме розважальне призначення оперети було істотно переглянуто режисерами.

Період становлення ТМК України був позначений самобутніми експериментами із змістом і формою оперети та національної комічної опери, що здійснювали у Харкові, а згодом у Києві учні Леся Курбаса: Амбросій Бучма, Б. Балабан, Я. Бортник, Сергій Каргальський, Д. Козачківський, М. Крушельницький, Олександра Смирнова-Іскандер і Олексій Смирнов. Для першого покоління діячів ТМК притаманним був, як зазначала Н. Єрмакова: «...такий елемент професіоналізму, як високий рівень музичної культури» [101, с. 275]. Єдність методології, художнього стилю ДУМК виявилася у роботах сценографів майстерні Вадима Мелера – Дмитра Власюка, Євгена Товбіна, Мірри Панадіаді, а ще «бойчуківців» Семена Йоффе, Бориса Чернишова, Олексія Щеглова. Виховані у принципах «Березолю» актори Іван Булашенко, Микола Іванов, Лесь Івашутич, Григорій Лойко, Микола Малігрант, П. Пасько, Дмитро Пономаренко, Л. Романенко утворили ядро ХТМК і КТМК. В перше п'ятиріччя існування театру вони опанували синтетичною майстерністю, акробатикою та цирковою ексцентрикою, вмінням творити як сатиричні

типажі-маски, так і характерні образи. І після розгрому авангардного мистецтва, ця плеяда неслакрізь десятиліття професійну культуру, акторську техніку та універсальність ролевого діапазону.

Характерним для періоду становлення ДУМК було нестандартне трактування авторських партитур музичним керівником театру (до того – диригентом театру «Березіль») Богданом Крижанівським. Приміром, до постановки Б. Балабаном офенбахівського «Орфея в пеклі» Юлій Мейтус написав музичні додатки, а Михайло Тіц доповнив сучасною музикою оперу Семена Гулака-Артемовського «Запорожець за Дунаєм» у сценічній редакції О. Рябова і М. Крушельницького і ін.

Протягом 1920-1930-х було створено корпус текстів українських лібрето до європейських оперет. На відміну від Галичини, де оперети з другої половини ХІХ ст. грали українською, в радянській Україні програма «націоналізації» оперети розпочалася лише наприкінці 1920-х. Зокрема, дебютну виставу ДУМК «Орфей в пеклі» було здійснено за авторським лібрето Остапа Вишні. Тенденцію залучення до літературної співпраці знаних письменників продовжив Юрій Яновський (лібрето до «Гейші», реж. А. Бучма, 1930), та найщільніше співпрацював із ДУМК футурист Михайль Семенко. Ним було створено переклади лібрето «Продавця птахів», «Сільви», «Маріці», «Веселої вдови», «Баядери», «Капітана Фракасса» і «Гвітки Гаваю» (1935). Іншу тенденцію утворили режисерські авторизовані переклади: «Цигана-барона» Д. Козачковського та «Фіалки Монмартра», «Періколи» Я. Бортника.

Другий період розвитку ТМК України – часу репресій проти митців «лівого» табору – позначений низкою суперечливих рис. З одного боку, тривав розпочатий раніше процес творення національного опереткового репертуару. У Києві для постановки «Кето і Коте» (1938) переклад лібрето українською зробив Микола Бажан, також театр співпрацював із Павлом Тичиною і Максимом Рильським («Летюча миша» і «Циганська любов»). Лише наприкінці десятиріччя, у зв'язку із державним курсом на нівелювання національних особливостей народів СРСР, процес було призупинено на два десятиріччя. Високоосвідчені та напрацьовані у музичному театрі учні Л. Курбаса С. Каргальський і Б. Балабан незначний час очолювали республіканський театр, плекавши тенденцію вишуканої стилізації

європейської класики («Продавець птахів», 1935, «Бокаччо», 1945), яку було припинено «згори».

Нелінійним був розвиток театру під час Другої Світової війни. Якщо тема феноменальної діяльності ТМК в блокадному Ленінграді є ґрунтовно вивченою у мемуарах і в радянському театрознавстві, то діяльність двох аналогічних українських колективів у евакуації в Середній Азії не підлягає реконструкції, оскільки архіви театрів довоєнного і воєнного часів були втрачені. Абсолютно іншу грань театру оперети України під час війни – стихійно утворених протягом 1941 – 1943 рр. синтетичних колективів на окупованій території, у яких, в тому числі, гралася європейська оперета та українська музична комедія – було документально проаналізовано Валерієм Гайдабурою [56]. Феномену Театру окупованої України у Харкові присвячено статтю театрознавиці Юліани Полякової, яка виявила участь акторів ХТМК М. Малігранта, Г. Лойка та М. Гавриленка, М. Волкова, (?) Жученка в оперетах на сцені Харківського оперного театру та в роботі Харківського українського національного драматичного театру (ім. Шевченка) 1942–1943 рр.: «Гаряча кров», «Циганський барон» Й. Штрауса, «Дзвони Корневіля» Робера Планкетта, «Весела вдова», «Фраскіта», «Циганська любов» Ференца Легара, «Коломбіна» О. Рябова. Також артисти театру брали участь у виставах «Сватання на Гончарівці» Григорія Квітки-Основ'яненка, «Сорочинський ярмарок», «Ой, не ходи Грицю...» (Михайла Старицького), операх «Катерина» Миколи Аркаса і «Запорожець за Дунаєм» С. Гулака-Артемовського та ін. [256].

Довоєнне п'ятиріччя і десятиліття по завершенні Другої Світової війни (третій період) характеризувалося частою зміною художнього керівництва ТМК, а отже – відсутністю сталої лінії в кожному з театрів. У Харкові режисуру обіймали Михайло Авах, Олександр (Лесь) Івашутич, Ісаак Радомиський, ставив за запрошенням киянин Б. Балабан. В Києві режисерський цех представляли: Б. Балабан, Володимир Вільнер, Олександр Завина, Ігор Земгано, Борис Роцин. Керівництво щойно утвореного львівського театру перейшло від І. Гріншпуна до Бориса Піковського. На рівні із молоддю, яка складала ядро трупи театру (Євгенія Дембська, М. Водяной, Маргарита Дьоміна, Юрій Динов, Георгій Левкович, Микола Удод), до колективу увійшла, за висловом директора театру Дмитра Островського, «група старших акторів, майстрів жанру музичної комедії: Надія Бухаріна,

Ганна Зелінська, Микола Кочкін, Олександр Латров, Емануїл Ліберро» [307, с. 18], а з 1954 року: Євгенія Гловацька, Михайло Дашевський, Аркадій Сівцов з трупі розформованого одеського міського театру оперети під керівництвом Ераста Висоцького, де виставлялася салонна класика. Плідною була співпраця ТМК Львова і Києва із сценографами «березільської» культури В. Мелером і Ю. Стефанчуком, а також сценографом драматичного та оперного театрів Федором Ніродом.

Про те, що класична оперета, хоч і мала неабияку популярність серед публіки, як «буржуазний» жанр була відсунута в цей період на другорядні позиції, свідчить статистика: вистав за цим жанром у репертуарі вдвічі менше, ніж сучасних музичних комедій. Серед близько дев'яноста прем'єр повоєнного п'ятиріччя в жанрі класичної оперети найчастіше повторюються назви: «Летюча миша», «Циганський барон» Й. Штрауса, «Мадемуазель Нітуш» Флорімона Ерве, «Весела вдова» і «Циганська любов» Ф. Легара, «Маріца», «Сільва», «Баядера», «Принцеса цирку» І. Кальмана. На відміну від світового процесу, від середини 1930-х до середини 1960-х в Україні лише три рази зверталися до сатиричних оперет Ж. Оффенбаха: у Харкові М. Авах поставив оперу-буф «Розбійники (Фіорелла)» (1946), О. Івашутич здійснив прочитання «Періколи» (1950), а в Одесі Б. Піковський втілював «Жюстіну Фавар» (1952).

У виконавському стилі наприкінці 1940-х панувала система «амплуа». Не сприяла розвитку індивідуальності українських постановників оперет й тенденція уніфікації під російські стандарти жанру. Еталоном тогочасного стилю є екранізація «Сільви» (реж. Олександр Івановський, Свердловська к/с, 1944), де Зоя Смирнова-Немирович і Микола Даутов зіграли головних героїв згідно з амплуа салонних героїв, а Сергій Мартінсон (Боні) і Георгій Кугушев у ролі Князя (цей актор та режисер стояв біля створення КТМК, здійснив також постановку «Сто чортів і одна дівчина» у Харкові) постали типовими ексцентриками.

Для суспільства, яке нещодавно було учасником та свідком страшних подій світової війни, театр оперети був носієм життєстверджувального пафосу, на підмостках якого всупереч всім перешкодам стверджувалася переможна сила кохання. Режисери цього періоду характерно загострювали мелодраматичний конфлікт. Післявоєнна естетика театру оперети репрезентувала високий мелодраматичний тон у виявленні граничного стану психіки героїв, екзальтації.

Примадонна львівського (згодом одеського) театру Є. Дембська згадувала про виконавський камертон тих років, що головним імпульсом в її Сільві, Теодорі, Мариці був «високий біль» [89, с. 1]. Саме у Львові наприкінці 1940-х учні Л. Курбаса В. Скляренко та Д. Козачковський отримали можливість відтворювати у виставах інваріантне до позиції М. Аваха в Харкові розуміння стилю ТМК. Обравши для другої вистави Львівського ТМК класичну оперету «Королева чардаша», керівник колективу І. Гріншпун покликав здійснити її досвідченого в постановках музичних вистав В. Скляренка (який саме очолив Львівський театр опери і балету). Вихований Л. Курбасом режисер в процесі роботи над «Сільвою» у 1947 році дав відчутти, що в його розумінні постановка класики вимагає від художника, балетмейстера й артистів опанування стилем – аналогічно до класичної салонної п'єси в драматичному театрі. Історичний стиль салонної класики витримувався у манерах, пластиці персонажів, роботі акторів із реквізитом. Є. Дембська згадувала, що для досягнення манер і вміння носити театральне вбрання вони з М. Водяним (виконавець ролі Боні) брали приватні уроки етикету в колишньої фрейліни імператриці Олександри Федорівни [89, с. 2]. Про те, наскільки міцним був акторський ансамбль у виставі, свідчить той факт, що роль Сільви також виконувала З. Дехтярьова, згодом провідна актриса львівської драматичної сцени.

Невипадковим стало залучення В. Скляренком до роботи Ю. Стефанчука, вихованця Валентина Шкляєва у білоцерківській майстерні МОБу (1923-1925 рр.). Дослідниця творчості Ю. Стефанчука О. Палій зазначає, що в драмі він тяжів до «народно-поетичного театру», вистави вирішував «суто декораційно» [247, с. 34]. Аналіз фото з першої дії вистави «Сільва» дозволяє поширити цей висновок і на оцінку роботи художника в музичному театрі. Разом з тим, І. Гріншпун згадував про іншу специфіку роботи художника у Львівському ТМК: завдяки зверненню до поетично-живописних засобів виразності при оформленні вистав «Маріца», «Сільва», для акторів створювалася відповідна настроєва субстанція дії, що дозволяло їм відійти від зовнішніх ефектів, більше працювати у запропонованих обставинах [79, с. 139].

Спогади Є. Дембської дають підстави для припущення, що В. Скляренко, диригент Іван Кільберг і балетмейстер Олександр Опанасенко вимагали від артистів синтетизму, не лише в співі, але і

в танці, прагнули відтворити зоровий образ вар'єте [89, с. 1]. З неопублікованої праці В. Скляренка [288] дізнаємося, що величезне значення режисер приділяв графіці мізансцен, замальовкам декоративно-пластичних рішень сцен. В акценті на організацію пластичної партитури вистави В. Скляренком, беззаперечно, проглядала школа режлабу «Березоля». За спогадами учня В. Скляренка – Г. Макарчука, оригінальністю методу вчителя було те, що, виходячи на майданчик режисувати масові сцени, він залишав свої чернетки на столі та «вільно поринав у імпровізаційну стихію процесу в межах власного задуму, на ходу розвиваючи вигаданий заздалегідь мізансценічний малюнок, роблячи текстові купюри чи дописуючи акторам репліки...» [206, с. 3]. Не визнаючи догматизму в режисурі (у період, коли театри мали наслідувати естетиці МХАТу), В. Скляренко застерігав від «режисури, де все охайно, як костюми для мерця» [206, 2]. Г. Макарчук поділився важливою думкою: мистецька школа, котру сповідував В. Скляренко, здавалася йому, вихованому у принципах театру К. Станіславського і В. Немировича-Данченка, «чужинною і мистецьки ворожою, а головне – несумісною з мхатівською» [206, с. 2]. Визначальною рисою була образність режисерського почерку В. Скляренка, який висміював вистави у стилі «оранжерейного реалізму» [206, с. 2]. Г. Макарчук так сформулював принципи режисури В. Скляренка: «Метафоричність задуму вистави, досконале знання та практичне володіння засобами виразності різних жанрів, вміння виявити все це у пластично-просторовому малюнку мізансцени, а також примат експериментально-мистецької практики над теоретичним узагальненням» [206, с. 2]. В. Скляренко уникав цитування Л. Курбаса, проте практично підштовхував акторів до опанування методом «перетворення» [206, с. 2]. Тож, як і в 1930-і для харківського та київського театрів, значним був вплив методики Л. Курбаса на становлення Львівського ТМК наприкінці 1940-х.

Естетику вистав цього періоду робила індивідуальною переважно робота художників. Про метод видатного колориста Ф. Нірода І. Гріншпун писав як про засади сценографії майбутнього ОТМК: «Він своїм мистецтвом не ілюструє музику, а висловлює її емоційний зміст. Художнику недостатньо прочитати п'єсу (лібрето), необхідно «прочитати» клавір. <...>Аналіз музичної драматургії, її стильовий, мелодійний, ритмічний характер підкаже художнику образний принцип сценографії музичної вистави» [79, с.136]. Поетична узагальне-

ність, відтворення атмосфери дії, а не її антуражу, відрізняли прочитання художником «Фіалки Монмартра». «Ф.Ф. Нірод почув у музиці поезію та романтику <...>, – зазначав І. Гріншпун, – Превалювала мерехтлива блакить – колір фіалок. Сцена майже не завантажувалася деталями, бо стихія танцю потребувала простору (хореограф – Наум Дельсон – прим. Ю. Щукіної)» [79, с. 137].

Театр кінця 1950-х – початку 1970-х демонстрував різноманіття методів (синтез поглиблено психологічної акторської гри та метафоричної образності; піднесена емоційність виконавської манери в рамках героїко-публіцистичного та лірико-епічного театру; застосування прийомів брехтівського «епічного театру»). На новому етапі українська сцена переосмислювала надбання модерної режисури перших десятиліть ХХ ст. Кардинально оновилася сценографічна лексика, що почала слугувати розвиткові сценічної дії, впливати на образну систему вистав. В. Фіалко зазначав: «Переламний час другої половини 1950-х – 1960-х років хитнув маятник естетичних уподобань у бік театральної умовності» [324, с. 43]. На межі 1960-х – 1970-х ствердилася діюча сценографія, яка вимагала від режисерів та акторів сценічної взаємодії, розуміння нової природи синтезу компонентів вистави. Художники перебирали на себе право визначати естетику вистави, і, як зазначив дослідник, «...владно втручаючись у формування сценічної дії, образної системи вистави в цілому, руйнували застарілі матриці художнього мислення» [324, с. 55].

Відмінністю процесів, що відбувалися у ТМК, від змін у драматичному театрі, стала загальмована реформа режисури. У період другої половини 1950-х – початку 1960-х режисура оперети істотних змін не зазнала. Втім, важливою тенденцією підвищення професіоналізму ТМК на початку 1960-х став прихід до них дипломованих режисерів: Олександра Барсеяна, Іллі Беркуна, Ісаака Берлянда, Наума Лівшиця, Олександра Синявського, Самарія Однопозова, Б. Рощина, Бориса Рябікіна.

Окреслену в СРСР із початком доби «відлиги» зміну акторського стилю в опереті засвідчила екранізація популярного твору «Містер Ікс» І. Кальмана (реж. Юлій Хмельницький, Ленфільм, 1958). А вже у фільмі не лише «субретка» Зоя Виноградова у ролі Мабель, але й сам «герой» Георг Отс-Містер Ікс втілювали своїх персонажів інтонаційно демократично.

З огляду рецензентом постановок «Маріца» І. Кальмана (реж. Б. Рошин, 1957) та «Блакитна мазурка» Ф. Легара (реж. С. Однопозов, 1959) під час гастролей харків'яна Донбасі стають очевидними типові недоліки режисури ХТМК. В той час, як у драмі на хвилі «відлиги» режисери велику роль приділяють концептуальному ансамблю, стиль опереткових постановок позначений, з одного боку, прикметами естетики «соціалістичного реалізму» (зокрема, штучна «соціологізація» лібрето «Маріци», згідно якої більшість героїв стали «вихідцями з народу»), а з другого – застарілими мелодраматичними канонами опереткових «амплуа». З приводу постановки оперети «Блакитна мазурка» критик зауважував, що композитор об'єднав у ній буфонаду та «каскад» з майже сльозливою сентиментальністю. З рецензії стає зрозумілим, що усі стилі було представлено у виставі окремо, не синтезовано [309]. Декларовані в цей час режисером Львівського ТМК Д. Козачківським пошуки сучасної манери гри – «створення в опереті нового змісту, нових прийомів акторського тлумачення образу, всупереч перемагаючої довгий час всесильної опереткової “маски”» [158, с. 1] наразі серед ТМК не отримали результативності. Ці самі «маски» раз у раз згадують усі рецензенти. Про виставу «Маріца» критик писав: «героям були притаманні “холоднуватість” та “позерство”» [309]. Олександр Бабаков у ролі Тассіло випадав з темпоритму постановки, заданого Костянтином Райдановим (Зупан) та Генрієттою Юркевич (остання, за свідченням рецензента, у ролі Маріци постала недостатньо аристократичною та героїчною, скільки того вимагав канон – що засвідчує переконання щодо непохитності амплуа). Однією з характерних прикмет часу була перевага вокальної складової образів «героїв» над драматичною. Але ж у тій самій виставі «гострі та рухливі ролі» [309] старих холостяків створили «курбасівці» О. Івашутич і М. Іванов. Та комедійність у «Маріци» теж була позначена стильовою смугастістю, адже естетику гри М. Іванова автор визначив як «буфонну», а поруч з ним діяли в каскадних ролях діяли схильні до ненатурального награву вихованець Харківського театрального інституту Євген Холодов та вокалістка О. Сіволгіна. Разом з тим, представлена була і третя стильова тенденція – вихованці Л. Курбаса та його учнів Д. Пономаренко та Кузьма Передерников вели свої ролі невимушено, переконливо.

Проблема стильового ансамблю найстаршої трупі ТМК України яскраво проявилася наприкінці 1950-х – в 1960-і, а її індикатором стала

нова якість драматургії. У колективі працювали пов'язані із театром «Березіль» корифеї, характерні артисти О. Івашутич, М. Іванов (також були постановниками) і К. Передерников; випускники акторських майстерень «Березоля» лірико-комедійний актор Д. Пономаренко та ексцентрична Л. Романенко. Серед молоді виділялися широтою артистичних можливостей: Елеонора Климчук, Олександр Пугачов, Віктор Робертсов, Геннадій Савченко, Надія Шадурська.

Втім, унікально для актора післявоєнного покоління втілював формулу актора-розумного арлекіна М. Гавриленко (у трупі від 1940-х до початку 1980-х). Визначальними рисами артиста були висока технічність, трагікомічний камертон, гострота зовнішнього малюнку образу, зокрема, пластики і гриму з елементами циркового стилю. Художник театру Тарас Шигимага згадував трюки, до яких М. Гавриленко вдавався у ролі Чергового по в'язниці з «Летючої миші» (постановки С. Однопозова і В. Канделакі), зокрема, опускання долу на прямих ногах, після чого артист без видимих зусиль повертався у вертикальне положення [352, с. 4]. Разом з тим, Л. Крижановська відзначила найбільш інтелігентну, з відсутністю щонайменшого награву манеру гри М. Гавриленка у тогочасній трупі [178, с. 1]. Актор був визначним «коміком» класичної оперети (Естергазі у «Мариці» Б. Роцина, Кромон у постановках «Веселі вдови» І. Радомиського і О. Синявського, Дурибан у «Віденських зустрічах» Валентина Івченка, Корнеро у «Циганському бароні» О. Синявського, Амур у «Циган-прем'єрі» В. Бегми та багато ін.), втім різноплановість зіграних ролей у водевілях (Ротмістр у «Дамах і гусарах»), музичних комедіях (консул Енно в «На світанку», Король з «Вам – моє життя, сеньйоро!», Цибуля в «Сорочинському ярмарку») та мюзиклах (Ганнібал з «Неділі в Римі», торговець клеєм у «Клопі», перший гангстер у «Цілуй мене, Кет!») підкреслює його унікальність.

З огляду вистав ХТМК кінця 1950-х стає очевидним, що, крім неоднорідності акторського рівня трупи прикметами сценічного стилю були «ефектна писана декорація» (Наум Соболев) та балетні номери (Віктор Нікітін), які носили ілюстративний характер [309]. За наявності трьох жанрів танцю в театрі оперети: класичного, характерного і ексцентричного, типовою рисою балетмейстерських постановок 1950-х було тяжіння до етнографізму. Майже не торкаючись розкриття психології засобами танцю, балетмейстери вдавалися до яскравої орнаментики, тиражуючи штампи уявлення про «при-

страсні» танго і сарсуели – латиноамериканські, циганські, угорські танці, які не відбивали суті конфлікту, принаймні натякаючи на любовний трикутник. Хореографія не носила наскрізного характеру (згідно з традицією І. Кальмана чи Ф. Легара, для дивертисментів було відведено початок другої та третьої дій). У випадку ж, коли за обставинами дії танцювати повинен був сам герой, приміром, тим же рецензентом харківської «Маріци» констатовалася його неспроможність робити це в ансамблі з балетом [309].

Серед хореографів ТМК 1950-1960-х рр.: В. Нікітіна, Марії Довейко, Леоніда Леонідова у Харкові, О. Опанасенка, Н. Дельсона, Н. Марголіна у Львові та Одесі – виділявся масштабом здобутків киянин Борис Таїров. Здобувши класичну хореографічну підготовку в Одесі, як соліст Б. Таїров танцював на всіх основних балетних сценах республіки, а з 1944 року став головним балетмейстером КТМК. Режисер В. Бегма, першим фахом якого в театрі оперети був балетний, згадував: «Б. Таїров був надзвичайно обдарованою людиною, тридцять років пропрацювавши головним балетмейстером у київському театрі. Він походив з плеяди Вірського і Мойсеева, всі разом починали...» [23, с. 2]. Солістка харківського та київського театрів Л. Крижановська наголосила на притаманному самому балетмейстрові та його хореографії європейському шармі [178, с. 2], що так прикрашало постановки класичних оперет. Опосередковано свідчать про естетичні вподобання Б. Таїрова як сам факт обрання ним на початку кар'єри псевдоніму, яким він визнавав своє захоплення творцем Московського Камерного театру [23, с. 2], так і його симпатія до тих артистів київського театру оперети, яким притаманною була інтелегентна манера гри. Так, вихованка акторської студії при Київському театрі оперети Валентина Донченко-Бутковська розповіла про те, як наприкінці 1970-х Б. Таїров, керуючись саме цією логікою, рекомендував їм з чоловіком М. Бутковським вступати до трупі Ризького театру оперети [91, с. 2]. Здійснивши десятки постановок хореографії для оперет і музичних комедій, у 1960-і балетмейстер багато в чому визначив стиль постановок мюзиклів «Неділя в Римі», «Цілуй мене, Кет!» і зонг-опери «Тригрошова опера». За свідченням В. Лавренка, Б. Таїров висував перед артистами балету вимоги драматичної виразності [185, с. 14]. Його «коником» став характерний танець, який Б. Таїров вплітав до канви вистави. Зокрема, велику роль у танці апашів з «Роз-Марі» (реж. І. Гріншпун, 1974) відіграли ексцентрич-

ні образи солістів балету Тетяни Демпель і Володимира Єрмолаєва, створені за допомогою акробатичної пластики і промовистих костюмів. Б. Таїров першим серед хореографів ТМК самостійно здійснив постановки музичної комедії («Росіта», 1957), опери-балету («Серце дівоче») та балету («Пропала дівчинка», обидві – 1969), що дозволяє зараховувати його до типу балетмейстера-режисера.

Також від 1970-х років на сцені ОТМК розгорнувся балетмейстерський хист Ігоря Дідурка, який був вихованцем одеської хореографічної школи та мав великий досвід виконання сольних партій на сценах Одеського театру опери та балету і ОТМК. У період 1960-х обдарованість цього соліста балету із акторськими даними також посприяла розширенню видового діапазону вистав у ТМК України. Адже саме з розрахунку на його виняткові дані балетмейстером Ленінградського Малого оперного театру Костянтином Боярському 1965 році на сцені ОТМК було здійснено постановку балету «Панночка і хуліган» Д. Шостаковича.

Лише у 1960-і з'явилися перші постановки оперет, позначені єдиною образною лексикою режисера і сценографа. Їх здійснили учень В. Склярєнка, головний режисер КТМК Б. Рябікін та головний художник театру Д. Лідер. Оперний режисер за фахом відповідно звернувся до усього різноманіття оперети: І. Кальмана, Ф. Легара, Джерома Керна. Також за керівництва Б. Рябікіна відбулася довгоочікувана на київській сцені постановка оперети Ж. Оффенбаха – «Періколу» поставила у той час головний режисер київського театру опери і балету Ірина Молостова. Театрознавиця Кіра Пітоєва, яка добре пам'ятає рішення вистав Д. Лідера в театрі оперети, наголосила на принциповій новизні співпраці сценографа драматичного театру із музичним режисером Б. Рябікіним: «Завдяки співпраці з ним Д. Лідер був сповнений поваги до жанру оперети. Саме у театрі музичної комедії Лідер віднайшов художній принцип, який розвиватиме у подальшій діяльності: єднальної ролі сценографії для всіх художніх компонентів вистави: акторської гри, балету, хору» [252, с. 1]. Замислюючи сценографію до оперет «Ночі у Венеції», «Кло-Кло» і «Фіалки Монмартра», Д. Лідер вперше у післявоєнний час привніс до естетики ТМК яскраву театральність, розширив ігровий простір (у «Фіалці Монмартра» 1963 р. пожежна драбина на «дах»-сцену здіймалася з оркестрової ями, що відповідно обігравали актори). У «Кло-Кло» (1963) сценограф показав «Париж, очима імпресіоністів, безтілесний, легкий, ме-

рехтливий. – зауважував дослідник Г. Коваленко. – Він плавав у повітрі сцени, то розчинявся, то згущувався, наближувався та уходив» [139, с. 108]. Почерк Д. Лідера, який прибув до КТМК з Ленінграду, був спорідненим із гротеском сценографії Миколи Акімова. У «Фіалці Монмартру» до такого порівняння відсилала зауважена як К. Пітоєвою [252, с.1], так і В. Берьозкіним [27, с. 45] «опереткова грайливість рішення» художником сцени виселення неспроможних сплатити за мансарду героїв на вулицю – просто на дах, під зоряне небо. Тут прихистком для Віолетти буквально слугували картини Рауля (багато з них змальовували саме її), що оздобили голуб'ятню. У «Кло-Кло» акімівським «анекдотом» сценографії стала статуя святого із хрестом, що після відїзду губернатора-ханжі оберталася до населення зворотнім боком – звабною німфою із ресторанным канделябром. В іншій картині на п'єдесталі була кінна статуя, яку – стверджував В. Берьозкін – Д. Лідер замислив як опереткову пародію на модний у 1960-і сценографічний лаконізм: («частина замість цілого»): тут замість вершника була сама його спина і потилиця, а замість коня її велетенський круп, задні ноги і коло них звалище чорних ядер» [27, с. 45-46]. Д. Лідер привніс у декораційне середовище опереткових вистав гру фактур. У «Фіалці Монмартра» – аплікацію та живопис. У «Кло-Кло» театральний ефект породжували буцімто незламні ґрати в'язниці, із характерним металевим звуком у підзвучці, гумова «оперетковість» яких ставала очевидною в кульмінації. Обігравалася й дзеркальність мізансцен акторів та елементів сценографії (зокрема, вартовий, що несподівано «оживав» на звично призначеному для статуй п'єдесталі).

Новації сценографа логічно знаходили підтримку і в хореографії Б. Таїрова. Зокрема, у постановці «Фіалка Монмартра» ексцентричний танок Т. Демпель і В. Єрмолаєва «Півень та курка», за спогадами глядача, «яскравістю кольорів, абстрактністю рухів, своєрідним авангардизмом нагадував відому картину Пабло Пікассо» [185, с. 14]. К. Пітоєва наголосила на вишуканості манери Д. Лідера у радянському театрі оперети. Зокрема, у «Фіалці Монмартру» набула значення світлова партитура, що відповідала імпресіонізму живописних декорацій [252, с. 2].

Оновленню стилю оперети у республіканському театрі сприяв прихід до трупи випускників факультету музичного театру «ГТІС»: «героїні» 1960-1970-х Лілії Запорожцевої (Мадлен у «Фіалці Монмартра»),

Чіболетта в «Ночі у Венеції» Л. Пресмана, О. Синявського, 1961, Маріца і Сільва в однойменних постановках Л. Пресмана, 1973 та І. Земгано, 1957); ліричного «героя» Валентина Бикова (Янко у «Вільному вітрі» О. Барсеяна, 1972); «субретки» Ірини Журавської (Марієтта в «Баядері» Р. Розенберга, 1964) і «простака» Юрія Бурих (Максим Балле в «Кло-Кло», Марсель у «Фіалці Монмартра», Боні в «Сільві»). В середині 1960-х до ансамблю долучилися «героїня» Валентина Чемена (Теодора в «Принцесі цирку» Б. Рябікіна, 1964, Чаніта в «Поцілунку Чаніти», 1969, Анжель у «Графі Люксембурзі», 1972– усі О. Барсеяна); а також випускники студії при театрі актриса трагікомічного плану Тамара Тимошко (випуск 1961) і наділений інтелігентною манерою гри в опереті Валентин Рожков (вип. 1969). Сучасне мислення акторів ТМК дозволило здійснювати постановки героїчних музичних комедій і мюзиклів (Л. Запорожцевою було зіграно Катаріну/Лілі у «Цілуй мене, Кет!», а І. Журавською – Поллі в «Тригрошовій опері» та Елізу в «Моїй чарівній леді», Ю. Бурих – Атоса в «Трьох мушкетерах»).

Практично водночас із якісними змінами у республіканському театрі, нового головного режисера було призначено до одеського колективу. Проте, на відміну від Б. Рябікіна, репертуарні пріоритети М. Ошеровського дисонували із класичною оперетою (наприкінці 1960-х він все ж таки поставив «Веселу вдову», спираючись на інтелектуалізовану роботою над мюзиклом і героїчною музичною комедією трупкою, своїх молодих учнів). Оперета користувалася стійкою популярністю у глядачів. Саме в цьому контексті учасники постановки «Сільви» 1947 року Ю. Динов і М. Водяной повернули до афіші спектакль (1962), у якому знову зіграли ролі – відповідно – Едвіна та Боні, в той час як виконавицею ролі Сільви, як і в попередній виставі стала, Є. Дембська. Акторський склад, а також участь у постановці диригента першої вистави І. Кільберга дають підстави припустити, що вистава стала просто відновленням львівської роботи театру. Навіть той факт, що в програмці до вистави в якості художника значаться не Ю. Стефанчук, а Г. Золотаревський і Г. Кеслер, по суті, не свідчить про зміну концепції художнього образу вистави. На користь цієї думки свідчить і співставлення фото обох постановок, і, що дуже важливо, наявність документу [307, с. 22], який засвідчує, що навіть у 1950 році художником вистави вже вважався Г. Золотаревський. Очевидно, йдеться про те, що, оскільки Ю. Стефанчук не був у скла-

ді театру, відповідальним за його виставу було призначено штатного станом на 1950 рік художника. Складніше визначити, наскільки самостійною була робота балетмейстера Н. Марголіна у новій постановці «Сільви». Рецензент «Советской культуры» відзначила у постановці «Сільви» інші акценти: спробу відійти від «віденщини», «наблизити опереткові маски до сучасних людських характерів» [88]. Щодо М. Водяного А. Дашичева зауважила, що він «позбавив Боні відтінку клоунади, яким зазвичай зловживали виконавці ролі» [88]. Цікавим здалося критиціні трактування ролі княгині Юліани М. Дьоміною, яка сполучила комедійність із психологізмом [88]. В контексті нашого дослідження режисерських трансформацій творів на сцені театру найцікавішим є висновок столичної кореспондентки: «Спроба перевести виставу у драматичний план де в чому пригасила комедійне звучання, дещо перевантажила її» [88]. На шпальтах журналу «Театр» Юрій Роев лишив відгук на «Сільву» як, очевидно, етапну роботу актриси Є. Дембської та одеського колективу, у якому захоплювався культурою цієї постановки оперети, музично-психологічною партитурою ролі Сільви: «Сільву, можливо, у сотий, або двохсотий раз грала Євгенія Дембська... Першим підписує Едвін... друга – Сільва... скільки часу потрібно, щоб пройти з десяток кроків до столика нотаріуса та проставити під контрактом власний підпис? Десять, ну, п'ятнадцять секунд (сценічний час місткий). Я не рахував, за скільки це проробляла Дембська, не до того було. Я дивився, як вона йшла. Скільки почуттів (і яких!) відбивалося в її очах, звернених то до Феррі, то до нотаріуса, то до Едвіна, то до її колег по “Орфеуму”! Недовіра, страх, радість, біль, вдячність, цнота, розгубленість, щастя та бог зна що ще змінювалося на її обличчі, зупиняючи театральний час, заливаючи слізьми не лише її обличчя. Скільки слів (і яких) готові були зірватися з її тремтячих вуст! Як багато встигали промовити десять пройдених нею кроків, кожний з яких міг бути останнім, бо ж поки Сільва не ставила власний підпис, ніхто не знав, зробить вона це, чи раптом втече» [271, с. 80]. Складно переоцінити значення обох постановок «Сільви» у формуванні ОТМК, адже саме Є. Дембська і М. Водяної стали законодавцями стилю в цьому колективі.

Привертає увагу подібність декорації та мізансцен у другій дії «Сільви» в одеській (1962) та харківській (1961, режисер І. Радомиський, художник С. Йоффе) виставах. Їх об'єднує як загалом характерний для театру 1960-х лаконізм художньої мови, так і

деталі: графічність архітектурного вирішення актів у вар'єте іна балу в князів Воляпюк, а також живописний задник (гобелен). Згідно з С. Йоффе присутність у другій дії герольдичних скульптур з актуальним сатиричним натяком на виродження князів створювала додатковий ефект театральності. Спільною для обох вистав була і мізансцена у сцені на балу, де сходи, що вели на галерею, дозволяли вибудувати наочну мізансценічну ієрархію, моральну перевагу співачки над аристократами. На особливе зауваження заслуговує робота художників над костюмами до кальманівської оперети – у них свідомо було приглушено барви кольорів. Стильні, узгоджені із модою доби модерну сукні героїнь, фраки та військові мундири героїв «догравали» у співвідношенні із зачісками та аксесуарами (страусячі віяла і прикраси у діадемах, моноклі, стеки, листи).

У 1960-1970-і центром вистави «Сільва» у Харкові були «герої»: О. Бабаков, Алла Дадаліна, Валентина Парчеллі. Зокрема, сценічний тандем М. Свірської та Володимира Подсадного був дуєтом передовсім вокалістів, виконавській манері яких притаманною були: емоційність, віртуозність техніки співу, вміння вписати своїх героїв у зображувану добу (фахівці віддавали належне «фрачності» В. Подсадного, майстерності гриму М. Свірської в класиці). Разом з тим, в інтонуванні партій артистами покоління 1950-1970-х років відчувалася певна умовність, «декоративність» емоцій (нерідкими були мелодраматичний надрив, манірність). Пошуки виконавського стилю класичної оперети залишалися актуальними для кожного нового покоління артистів радянського ТМК. Так, М. Свірська зіштовхнулася із проблемою незнання стильової поведінки у неовіденській класиці (постановка «Весела вдова» О. Синявського, 1966): «...хода на сцені, і вміння користуватися віялом, вміння шлейф сукні відкинути ногою на повороті, і взагалі інша манера гри, ніж у сучасних виставах» [277, с. 62]. Саме зі спогадів провідної артистки дізнаємося, що в таких випадках запрошували фахівців з цих питань: «як на виставу «Весела вдова», де балетмейстер Міксер вчив всій цій майстерності» [277, с. 62]. Про хореографа Макса Міксеру відомо, що, народжений у Лодзі, він опанував класичною балетною школою у Варшаві і завдяки обдаруванню зробив кар'єру в Європі та Голівуді. Зокрема, виступав у концертах зірок французької естради Шарля Азнавура, Іва Монтана, Едіт Піаф. ХТМК став єдиним у жанрі, із яким співпрацював М. Міксер. Вже у 1959 році М. Міксер здійснив постановку хоре-

ографії до вистав «Останній чардаш» і «Маргі», сюжет яких передбачав відтворення екзотики у танцю (зокрема, в опереті І. Кальмана – номер «Тропічна рапсодія»). Надалі здійснивши у Харкові ще біля десяти вистав (щоразу із різними режисерами), М. Міксер на рівні із Б. Таїровим у Києві став виразником балетмейстерської свободи творчості в ТМК України періоду «відлиги». Адже він володів стильовим діапазоном танцю від оперети («Фраскіта»), музкомедії («Край моїх мрій»), водевілю («Люблю, люблю...») до мюзиклу («Неділя в Римі»). Увага М. Міксера до стильової поведінки артистів у виставах різних жанрів ставить цього хореографа якісно вище за штатного балетмейстера харківської трупи впродовж 1940-1960-х років В. Нікітіна, якому театрознавець Віктор Дубровський закидав, що він здійснює постановку танців «взагалі, не зв'язуючи їх з розв'язанням сцен» [94].

На розширення проблемно-естетичного діапазону українського ТМК від кінця 1950-х вплинув також фрагментарний, такий, що дозволяв почасти скорегувати виконавський стиль, досвід європейського театру. У другій половині 1950-х – на початку 1960-х силами українських труп було втілено сучасні оперети угорських композиторів з переважно історичною тематикою: «Орліні пір'я» Ференца Фаркаша (Київ, Харків), «Боці-боці Тарка» Отто Вінце (Київ), «Деся на півдні» Егона Кемени (Харків). Наприкінці 1960-х угорські режисер Г. Хорват і балетмейстер Ласло Шерегі поставили оперету «Майя» в Одесі. У 1969 в постановці харків'ян «Весела вдова» виступала солістка Бухарестської оперети Т. Мунтяно, а в партії Сільви на першій українській сцені грали примадонни Марія Тібольді з будапештського театру і Ванда Полянська з Варшави.

Прищеплення європейської естетики оперети в Києві окреслила вдала (за оцінкою Е. Митницького) вистава «Гончарський бал» (1973): «Спектакль вийшов вишуканий, в ньому панували смак і святковість кольорів <...> його постановочний і смаковий рівень виявився вищим за акторські можливості» [214, с. 189]. Оперету (саме так, а не музичною комедію, як у програмці до київської вистави, твір позиціонують на батьківщині авторів) Гейзи Дусіка із лібрето Павла Браксаторіса (переклад Д. Шевцова) втілила на київській сцені «збірна» майстрів Чехословаччини: режисер Ян Шилан та сценограф Штефан Бунта з Театру ім. Йонаша Заборського в словацькому місті Пряшів (із Київським театром оперети вони мали статус побратимів), художни-

ця з костюмів Богуслава Чигакова з Державного театру міста Острава ЧССР і балетмейстер Ян Гуотг (художній керівник Ансамблю танцю Чехословацької Народної Армії з міста Братислава.

«Гончарський бал» сучасних авторів – «демократична» за своїм сюжетом оперета. Її реалії сільського кохання мали бути ментально близькими українським глядачам та акторам. Музика ліричних дуєтів Г. Дусіка за красою та широтою мелодійного дихання наближується до неовіденської класики.

Організованість чехословацьких колег під час постановки була помітною навіть в тому, що вони працювали стабільно з двома складами виконавців (в музичному театрі є своя специфіка – у 1960–1980-і роки в оперетковій класиці нормою вважалося мати п'ять виконавиць на центральну роль). При тому, Я. Шилан точно розвів наявних у трупі найцікавіших акторів на належні їм «амплуа» в постановці. Адже, на відміну від режисерів та диригентів театру, керувався суто професійними критеріями, без домішок внутрішньо театральної політики. На відміну від класичних неовіденських оперет, лібрето П. Браксаторіса давало широкі можливості для ансамблевої гри («вікових» комедійних ролей в ньому більше, ніж ліричних). Цехового майстра Рафаела Томашовича зіграли корифеї трупи Р. Пружанський і Д. Шевцов. Його дружину Серафіну – М. Котеленець і Т. Тимошко. Їх доньку, ліричну «героїню» Ілонку грали Л. Запорожцева і Р. Даниленко. Образ підмайстра Флоріша Стаха втілили Г. Горюшко і В. Богомаз. В ролі служниці Аннічки режисер побачив Л. Маковецьку і Т. Головчанську. Другого «комічного старого» в цій опереті – майстра Гашпара Хитіла – зіграли Р. Похвалла і О. Михайлов. Його сина – О. Трофимчук і Юрій Чубарєв. В ролі адвоката Беницького на сцену виходили В. Борисенко і З. Вольський. Навіть в службових ролях режисер задіяв яскравих «простаків» театру: В. Павленка і О. Головіна та талановитих «коміків» В. Галату, С. Мельниченка, Б. Коростильова.

Попри те, що Е. Митницький писав, що вистава мала довге сценічне життя [214, с. 189], аналіз репертуару театру, вміщеного в «Театрально-концертному Києві» дає зрозуміти, що принаймні на стаціонарі небуденну виставу зарубіжних авторів і постановників глядачі, на жаль, змогли побачити лічені рази.

Однією з тенденцій на завершення цього періоду стало часткове відновлення КТО практики перекладів творів українською. Режисери

залучали до цього процесу як літераторів Ігоря Муратова, Марію Пригару, Наталію Забілу, В. Гончара, Р. Камінську, так і «власні» сили, зокрема, Дмитра Шевцова.

Наступний період розвитку українського театру припадає на десятиліття 1970–1980-х. Його виразниками в ТМК стали: В. Бегма, Всеволод Дубчак, Андрій Євтушенко, Володимир Канделакі, Марко Кларісов, Наум Лівшиць, Семен Штейн.

Зауважимо, що в порівнянні із попереднім періодом відсоток оперет у репертуарі знову зменшується (за рахунок постановок мюзиклів, водевілів, тощо).

На даному відрізку часу зміни з оперетою співпали із загальним оновленням українського театру. У театрі України другої половини 1970-х – середини 1980-х окреслились нові тенденції. В. Фіалко констатував: «...відбулися яскраві дебюти “нової хвилі” режисури. <...> Самобутні творчі пошуки демонструвало молоде покоління сценографів, насамперед, учні Д. Лідера. <...>... вперше після блискучого досвіду В. Мелера – Л. Курбаса 20-х років в українській театральній культурі відродилося поняття “школа”» [324, с. 56]. Водночас, на зміні актуального «формату» вистав і пов'язаною з цим естетикою акторської гри наголосила Н. Єрмакова: «...динамізувався рух так званих малих сцен, чия специфіка полягала якраз у граничному наближенні героя до глядача, посилюючи їхній діалог» [102, с. 788].

У 1970-і в Україні розгорнувся своєрідний «бум» оновлення оперети, який почався з переписування комедіографами лібрето. Цей процес не мав нічого спільного з переробками лібрето, що робили протягом 1920-1940-х видатні драматурги Микола Адуєв та Микола Ерדман. Французька фабула здобула геть іншу розробку у п'єсі «Жирофле-Жирофля» М. Адуєва для Камерного театру, а «Летюча миша» М. Ерדмана і Михайла Вольпіна (Московський театр оперети) принципово відрізнялася від фривольного віденського першоджерела. Нова ж хвиля переробок текстів оперети, як і в часи Ж. Оффенбаха, підживлювалася сатирою на суспільство.

Єдина в Україні постановка оперети «Віденські зустрічі» (за компіляцією творів Й. Штрауса) вперше в СРСР відбулася на сцені ХТМК (1970). Режисер В. Івченко захопився сатиричною лінією лібрето Г. В'єнера у викладі талановитої лєнінградської перекладачки Поліни Мєлкової і здійснив виставу із смаком та розмахом. Над не простою (адже фрагментарною) музичною драматургією працювали дириген-

ти Борис Чебоксаров і Костянтин Глушенко. Задумавши виставу великого та елегантного стилю, режисер запросив до співпраці художника Ленінградського театру ім. Ленсовета Анатолія Мелкова. Художником з костюмів єдиний раз в історії українського ТМК виступила запрошена з Ленінграду Ірина Ведерникова (кількома роками пізніше вона стане провідною художницею-співавторкою головного режисера Ленінградського ТМК В. Воробйова). Балетмейстером Я. Яновським було здійснено постановку не лише класичного «Великого вальсу» та ексцентричних номерів «Канкан» і «Самба» з балетною трупною театру, але й ефектних театральних танців для солістів-вокалістів, в першу чергу Е. Климчук та Алли Хорольської в ролі акторки Ізабелли (танок з артистами балету «Барбанак»). Ансамбль у виставі утворили «герої» В. Подсадний (Роберто), Людмила Браташова, А. Дадаліна, М. Свірська (Емма), Валентина Панкова (Луїза) і потужний ансамбль талановитих характерних акторів драматичного театру: М. Гавриленко (Дурібан), О. Пугачов (Піранья), Геннадій Савченко (Ларгос), Ю. Малишко (Рудольф), В. Робертов (Шпехт), до яких долучилися Віктор Побережець (Петер), Анатолій Младов (Бутан), О. Бабаков (Рудольф, Бутан), Павло Рутинський (Рудольф), Петро Цуцура (Дурібан). За спогадами А. Младова, саме лінія міністрів слугувала невичерпним джерелом проведених із реальністю паралелей: «Дуже смішно грав Дурібана Микола Назарович Гавриленко. Зокрема, коли міністра запитували, як він отримав два ордени, той відповідав: перший – помилково, а другий – за перший» [222].

Завдяки поєднанню легкої музики, еталонних робіт акторів та солістів балету з елегантним образом вистави «Віденські зустрічі» стали візитівкою класичного репертуару найстарішого ТМК України протягом всього десятиліття.

Після ранньої постановки «Періколи» у Києві та вистави В. Канделакі у Харкові (1972) театри Одеси та Харкова звернулися до ще однієї оперети Ж. Оффенбаха, яка на їх сценах досі не мала сценічної історії – «Прекрасна Єлена». Стимулом для постановок стало написання нового тексту цієї оперети ленінградськими комедіографами Борисом Рацером і Володимиром Константиновим. Щоправда, популярні в народі репліки з п'єси, що була сповнена чисельних закидів на злобу соціалістичного строю, закамуфльованого під «олімпійський», лише проявили брак сценічної реформи жанру. У рецензії М. Ошеровського на ленінградську постановку В. Воробйова майнула

думка – сучасне лібрето не стало запорукою новаційності режисури: «Вистава поставлена за канонами тієї старої оперети, проти якої так активно театр постає в інших своїх роботах. Цьому враженню сприяють і традиційні декорації І. Іванова, виконання ролей в абсолютно іншій, «не воробійовській» манері» [245, с. 3]. На компромісі режисера наголошував Аркадій Ельяшевич: «Є спроба відійти від штампа, проте немає сучасного театру» [266].

Версія одеситів (реж. М. Ошеровський, 1976) відрізнялася більшою послідовністю у доборі прийомів. Режисерський хід перекидав догори всі усталені уявлення про виставу в музичному театрі. Оркестр під керівництвом І. Кільберга М. Ошеровський вивів на сцену. Головним елементом сценографії М. Івницький зробив велике ліжко. Режисер замовив репризні комедійні тексти двох ведучих драматургам Л. Сущенкові, Г. Голубенкові та В. Хаїту. Акторки Вікторія Фролова та Галина Грачова, не приховуючи аналогій із забороненим на цей час «КВН», походжали поміж оркестром і персонажами оперети та гостро пародіювали манеру ведучих-музикознавиць Світлани Виноградової і Ольги Доброхотової з Центрального Телебачення. У «Прекрасній Єлені» на одеській сцені комедійний ансамбль утворили: В. Юзвенко, Галина Смирнова (Єлена), Юрій Дрожняк, Юрій Осипов (Паріс), Віктор Алоїн та Борис Боровський (цар Менелай), С. Крупник і Всеволод Применко (жрець Калхас) і виховані режисером в принципах студійності Валерій Барда-Скляренко – Плутон, Валентин Валовой – Ахілл, Володимир Фролов – 1-й Аякс, Володимир Костюков – 2-й Аякс, Світлана Валова – Порція.

Сміливість експерименту режисера не сприйняли як належне, і М. Ошеровський покинув театр і місто. В 1983 році виставу поновили, але вже в геть традиційному просторі та в редакції комедії Б. Рацера та В. Константинова.

Харківську постановку «Прекрасної Єлені» (1978) здійснив російський режисер М. Кларісов. Лаконічне архітектурне, із елементами культурних цитат оформлення Станіслава Кузовкіна створило універсальний простір для вистави режисера-«гастролера». І робота художника над костюмами та зачісками персонажів, і самодостатність ефектної хореографії запрошеного з Московського театру оперети Бориса Борисова (зокрема, тронний винос Єлені на споруді з перехрещених списів) свідчили про те, що визначальною у постановці виявилася не режисура. А. Младов згадував про те, що Б. Борисов

напівжартома, поміж анекдотами, не лише поставив хореографію артистам балету та вокалістам, але й, власне, «розвів» виставу по мізансценах [222, с. 4]. Самодостатньої ролі набула у виставі «антична» сюїта у виконанні артистів балету та його солістів: Тетяни Редіної, Олександра Нелаєва, Лариси Золотарьової, Ірини Клепикової, Віктора Качана, Петра Кизима і Віктора Мусієнка.

Крім відсутності режисерської концепції, досягти рівню ансамблевості одеситів харків'янам завадили штампи «героя», «героїні» і «коміка» (Валерій Болконський – Паріс, В. Парчеллі – Єлена, Є. Холодов – Менелай).

Хореографія Б. Борисова прикрасила, жанрово загострила і третю в історії ОТМК постановку оперети «Сільва» (1975). Її здійснювали О. Вінницький та режисер І. Берлянд, якого М. Ошерівський запрошував на постановки «класики» (протягом цього десятиріччя ним було здійснено вдалі прочитання «Циганського барона» Й. Штрауса, «Принцеси цирку» І. Кальмана, а також «Срібного черевичка» А. Спадавеккіа, «Поцілунку Чаніти» Ю. Мілютіна і «Скарбу Бразилії» К. Машиду, також він був другим режисером в художньо недосконалій постановці М. Ошерівським мюзиклу одеського автора Олександра Красотова «П'ятий зайвий»). За спогадами В. Фролова, балетмейстером було поставлено найцікавіший в історії цього театру номер Стасі та Боні, а фінал вистави «Сільва» Б. Борисов вирішив ефектно, дотепно та масштабно: «В старому театрі на Грецькій площі на сцені були дві пожежні драбини, що уходили під колосники. Борис Ісакович Борисов обіграв ці драбини пластикою артисток кордебалету. Вийшло видовишно, як у ревію і по-оперетковому дотепно – дві синхронні шеренги балетних ніжок від планшету сцени до софіту» [328, с. 5]. Третя постановка «Сільви» була характерною зміною акторських поколінь. Саме тоді якісно оновився склад театру: Сільву, Едвіна, Стасі та Боні зіграли молоді вокалісти (Вікторія Альошина, В. Юзвенко, Г. Смирнова, Тамара Устюжаніна, С. Валова, Ю. Осипов, Станислав Пеньков), а також випускники акторського курсу Матвія Ошерівського при театрі: Г. Жадушкіна, Володимир і Вікторія Фролови, В. Барда-Скляренко. У характерній «віковій» ролі княгині на сцену вийшли не лише Є. Гловацька і М. Дьоміна (які вже грали цю роль в постановці 1962 року), але й екс-«героїні» Є. Дембська і Л. Сатосова. В тандемі з ними В. Алоїн, Б. Боровський і Володимир

Гузар виконували роль Воляпюка. Колишні герої Ю. Динов, Вс. Применко і характерний актор Віктор Егін грали Феррі.

Після дебюту в якості співавторів лібрето у постановці «Прекрасної Єлени» одеські автори Л. Сущенко, В. Хаїт і Г. Голубенко написали власні п'єси до оперет «Подорож на місяць» Ж. Оффенбаха і «Циган-прем'єр» І. Кальмана. Якщо сценічні версії «Подорожі на місяць» В. Івченка у Харкові та запрошеного до Одеси зі свердловського театру Кирила Стрежнева художніми подіями не стали, то харківська постановка «Цигана-прем'єра» (1983) явила приклад глибокого, сучасного за думкою театру В. Бегми. Актор В. Робертов (в подвійній ролі Імператора і шахряя Кадо) висловлював у нових куплетах думки із крамольним підтекстом: «За високой спинкой трона/ есть закон, и нет закона./ Двери на запор – / каждый третий вор...». П'єса надала можливість зробити акцент на драматизмі психологічної колізії головного героя. В. Бегма реалізував хід через наскрізну лінію сповненого протиріч образу екс-прем'єра скрипаля Палі Рача (В. Подсадний, Володимир Федоренко). Його небажання приймати почуття як милостиню від Юлішки (Валентина Подорлова, Віра Харитоновна), як і конфлікт із сином-суперником по сцені (Володимир Тюлев) призводили до драми. Герой обирав байронівську відриненість. Вистава завершувалася арією «Был скрипач Пали Рач и нет его...», а не примиренням. В. Бегма коментував ідею вистави: «Герой був на верхівці Фортуни, а коли ширяєш дуже високо, дуже боляче буває звідти падати» [23, с. 4].

В Одесі також було поставлено виставу за цією п'єсою (1982). Художній успіх «Короля скрипалів» визначила співпраця запрошеного з ленінградського Малого театру опери і балету режисера музичного театру Олександра Петрова з талановитим російським художником театру Євгеном Єльчиним (вже наступного року емігрував до США). Є. Єльчин створив винятково вдालу сценографію до постановки, а в костюмах дотримувався лінії реконструкції історичного вбрання. Крім того, в сильній одеській трупі на той час були виконавці ролей у цій не типовій з огляду на тему і «амплуа» опереті І. Кальмана (Ю. Динова і Ю. Осипов – Палі Рач, Галина Жадушкіна – Юлішка, В. Фролова – Зарі Рач, В. Фролов – Гастон Іріні).

Експеримент з концепцією та формою вистави-класичної оперети розпочав в Україні саме киянин В. Бегма. Постановки, які він застав на посаді головного режисера, були архаїчними, захаращеними штам-

пами: «Переважно йшла «чергова» класика, зокрема, пошарпана на той час «Моя чарівна леді», здійснена Вартапетовим. Була і «Сільва» (реж. І. Земгано, 1957 – прим. Ю. Шукіної) – в такому ж негідному стані...» [23, с. 2]. Про негідну вибагливого глядача архаїчну постановку «Сільви» у середині 1970-х опосередковано свідчив і Р. Корогодський: «Князь Леопольд Воляпюк Пружанського, безумовно, гротескно-кумедний і при цьому десь зворушливий старий зі своєю ірродовою пихою. Однак, “нафталінно-бурлескний” стиль тексту не дає вповні розкритися артистові» [172].

Спираючись на талановитих майстрів трупи та молоді кадри, виховані ним у студії при театрі, В. Бегма взяв курс на оновлення сценічної естетики. Окрім новаторства в постановці мюзиклів українських авторів, режисером також було нетрадиційно прочитано відомі оперети. Вистава «Принцеса цирку» (1978) йшла у дво-актному варіанті, з новаційно трактованим фіналом – без хепі енда. Скориставшись логікою розвитку музичної драматургії, В. Бегма не насичував третій акт збірними номерами. Навіть вставний номер Пелікана з Кароліною режисер примусив «працювати» на розкриття концепції реалістичного фіналу. Юрій Рибчинський написав дует колишніх клоунів: «Если бы на свете был такой трамвай, чтобы старикам на нем ехать прямо в май». Роль колишньої клоунеси грали М. Котеленець, К. Мамікіна, Ніна Ляпіна, Т. Тимошко, а в образі Пелікана глядачі оцінили комедійне обдарування В. Борисенка і В. Неборачка. Це дозволило В. Бегмі психологічно виправдати ексцентрику оперети: Пелікан у його виставі не був бовдуром, що бігав рестораном за куркою чи виделкою – він робив циркові антре [23, с. 3]. Вистава закінчувалася на щемливій ноті розриву героїв. У фіналі Містер Ікс (Георгій Горюшко, О. Трофимчук, Вячеслав Чорний) сумно сидів біля афішної тумби, з якої вітер зривав пошматовані аркуші. До нього приходили артисти цирку – висловлювали співчуття: крутили сальто, робили фокуси, Пелікан проспівував йому ремінісценцією арії, яку Містер Ікс співав Марі: «Мой самый милый, маленький друг». Вистава В. Бегми закінчувалася загальним парад-але циркачів, тобто апофеозом життя. Появу Теодори – Л. Крижановської глядачі могли тлумачити як запізнілі докори сумління. Для виконання ролей «героїнь» салонних оперет у Л. Крижановської були всі дані: висока, струнка, жіночна, з класичними рисами обличчя і довгим густим волоссям, акторка до того ж надавала кожному зіграному образу з

оперет Й. Штрауса, І. Кальмана, Ф. Легара та М. Стрельникова при-
таманні їй культуру та сценічний аристократизм.

Ставлячи «Холопку» (1979) зовні традиційно, режисер загострив дисидентську тему: висміяв придворних «холопів», завуальовано по-
лемізував зі штучно встановленими кордонами. Щемливість арії зумо-
вила практика зачинених кордонів. І вкотре В. Бегма вніс структурні
зміни у лібрето оперети. «Шлагбаум на кордоні Росії, – писала корес-
пондентка. – По-новому, з особливою радістю лунає тут (логічно пе-
ренесена із середини першої дії) арія Віолетти Леблан «Знову в Росії»
[44]. Цю роль у виставі виконували провідні солістки: В. Альошина,
Т. Головчанська, Л. Запорожцева, Л. Крижановська, Л. Маковецька.
На відміну від винахідливої буфонати в «Лівші» цього ж режисера або
інтерпретації «Сільви» крізь призму «ретро», «Холопку» В. Бегма на-
близив до оперної стилі.

Л. Крижановська узагальнила досвід співпраці з В. Бегмою над
трьома класичними оперетковими постановками: «Цінність режи-
серських інтерпретацій творів І. Кальмана і М. Стрельникова поля-
гала в тому, що він вмів в оперетах розкрити людські стосунки, міцно
вибудувати конфлікт. Актори театру за його керівництва перебували
в гарній ігровій формі, що чимало стимулював факт присутності ре-
жисера у правій ложі на кожному показі вистав» [178, с. 3].

Поштовхом до виникнення концепції «Сільви» (1980) стала для
В. Бегми джаз інтерпретація основних тем цієї оперети. Режисер при-
гадував: «Я знайшов надтріснуту платівку із “Танго Сільви” і “Фоксом
Сільви”. Парафрази на тему першого дуету Сільви та Едвіна в сти-
лі жорсткого танго і динамічного фоксу виконував теаджаз на чолі
з Утьосовим» [23, с. 4]. Місце для звучання цієї шиплячої платівко-
вої фонограми режисер знайшов у сцені балу. «Масового вжитку»
виконання фоксу та танго утворили драматичний контрапункт до
ширих почуттів головної героїні. Слухаючи вульгарний парафраз на
свою життєву драму («На темі найчистішого дуету першого акту, де
всі почуття незасмучені, відкриті, і Едвін ще перебуває в ілюзіях, –
коментував В. Бегма, – я поставив “жорстоке танго”: чотири кавал-
ери роздирають цю жінку-вампа» [23, с. 4]), Сільва (В. Альошина,
Т. Головчанська, В. Чемена) доходила до відчаю, і саме такий на-
стрій готував до сцени «Ти пригадай». Попри те, що балетмейсте-
ром «Сільви» був Олександр Сегаль, важливою для усвідомлення

повноти авторства вистави стала згадка В. Бегми про режисерську хореографію.

У 1980-і сучасна якість лібрето не завжди ставала запорукою художньо цілісного спектаклю. Відданість постановочному шаблону відбилася в одеській постановці «Королеви чардашу» (1985). Попри те, що п'єса Юрія Шишмоніна і Володимира Михайлова до центру подій висунула не співачку Сільву, а колишню артистку кабаре, княгиню Цецилію, режисура запрошеного з Ленінграду О. Белінського виявилася аморфною. Якщо з приводу «Королеви чардашу», два роки потому втіленої цим режисером у Ленінградському ТМК (із З. Виноградовою в головній ролі), критик зауважила: «вийшла вистава, що не містила ані «частки чорта», ані божої іскри...» [258, с. 63], то одеську версію, принаймні, «рятував» яскравий склад акторів. Тут востаннє в оперетковому репертуарі відбувся бенефіс Людмили Сатосової (Цецилія), яка була драматично переконливою в зонах мовчання, наповнених внутрішньою дією. Також роль виконувала І. Іванова. В ансамблі з ними постали: молода, темпераментна і фактурна Тамара Тищенко і доречна лише в аристократичній іпостасі образу з другої дії Г. Жадушкіна (Сільва); вокаліст Станіслав Ковалевський і переконливий не стільки вокально, скільки по-акторськи дієво Анатолій Носуля (Едвін); чарівливі, універсальні артисти музичного театру В. Фролов (Боні) і В. Фролова (Стасі). Також ролі «простака» і «субретки» виконували В. Барда-Скляренко і Аліна Семенова. Значну роль в ансамблі відіграли харизматичний і аристократичний В. Алоїн, в другому складі – Юрій Осипов (Феррі), а також «коміки» Б. Боровський і С. Крупник (Мішка). Вкрай безбарвною була архітектурна сценографія до вистави Миколи Вілкуна, хоча костюми були стильними, підкреслювали «салонність» твору. Зокрема, кольорова гама костюмів Боні і артисток кабаре в першій дії нагадала картину Едгара Дега «Блакитні танцівниці».

Запрошення на постановку режисера із Москви або Ленінграду часто дозволяло директорам поліпшити становище у колективах, які тривалий час не мали головного режисера. Так В. Канделакі у Харкові створив резервацію для копій власних постановок у Музичному театрі ім. К. Станіславського і В. Немировича-Данченка. Усім виставам московського знавця жанру («Перікола», 1972, «Граф Люксембург», 1973, «Витівки Хануми», 1975, «Летюча миша», 1980, «Циганський барон», 1983) були притаманні оперний масштаб, святковий колорит сцено-

графії та витриманих в стилі історичної доби, проте з поправкою на театральність жанру костюмів (головний художник Ленінградського театру ім. О. Пушкіна А. Шелковников, українці Юрій Дегтяр, Тетяна Медвідь, С. Кузовкін). У роботі з акторами В. Канделакі суцільно застосовував акторські покази, фактично спрямовуючи харків'ян на копіювання московських взірців.

На думку Ю. Станішевського, видатним характерним актором цього періоду був Ю. Малишко [294]. Про уроки цього артиста «працювати на партнера, завойовувати симпатії глядачів через спілкування із колегою, а не загравання із публікою в залі» згадував М. Бутковський [35, с. 10]. Т. Шигимага засвідчив, що Ю. Малишкові була притаманна унікальна в трупі амплітуда ролей: від героя до коміка [352, с. 6]. Е. Климчук наголошувала на незамінності актора в таких стилістично різних ролях як Дьора з водевілю «Крадій у скруті», Рудольф у салонній опереті «Віденські зустрічі», Горас у мюзиклі «Хелло, Доллі!» [129, с. 3]. Артист переконливо виконував ролі як безтурботного чарівливого Боні у «Сільві», так і підступного злодія барона де Шатонєф у «Принцесі цирку», позбавив однозначності Япончика у виставі «На світанку» (працюючи до харківського театру в Полтавському музично-драматичному ім. М. Гоголя), виступав як соціальний герой-моряк Захар у постановці «Все починається з кохання (Старі будинки)». В. Канделакі теж виділяв самотній хист Ю. Малишка. Герцог ді Акапулько у «Періколі», Князь у «Графі Люксембурзі», Акоп з «Витівок Хануми» стали еталоном інтонаційно-пластичного рішення артистом ролей в оперетах і водевілі.

Втім, на початку 1980-х стала очевидною загальна тенденція занепаду творчого початку в акторах ТМК. Ю. Роев зауважував щодо прикмети часу: «Очевидним є зниження загальної виконавської культури, якась атрофія акторського початку, відсутність інтенсивного, азартного пошуку засобів втілення сценічних образів» [271, с. 82]. Натомість до театру повертається оперний масштаб зі статикою хору і солістів та монументальною сценографією. Прикладом служить «Баядера» головного режисера ХТМК, випускника факультету музичного театру «ЛГИТМиК» Вс. Дубчака (1978). Монументальність, колористична лаконічність сценічного вирішення С. Кузовкіна (станок, орнаментовані колони на висоту дзеркала сцени) передбачали масштабність мізансцен. Проблема акторського ансамблю відсувалася на другорядні позиції. Окремішність існування у виставі «героїв» у вико-

нанні В. Парчеллі/ А. Дадаліної та В. Подсадного/ В. Болконського та «каскадного» тріо (Анатолія Младова/ Аркадія Клейна/ Ю. Малишка, Е. Климчук/ В. Панкової, В. Робертова/ В. Побережця) підкреслювала хиби лібрето В. Тихомирова та С. Фогельсона, у якій сюжетна лінія дипломата Раджами та співачки Одетти не перетинається із лінією фабриканта Ла Туретта, Марієтти й авантюриста Наполеона). Другий акт «Баядери» розпочинався балетною сьютою в орієнтальному стилі та класичній хореографії Валерія Попова. Характерними для цього десятиліття стали балетні «підтанцьовки» до дуетів, а в галузі виконавства – рецидив штамтів. У витягу із внутрішньої рецензії режисера ОТМК Юрія Альшиця на виставу «Король скрипалів» читаємо щодо героїні Наталії Завгородньої: «...і ще шалено забагато страждань, гри почуттів. Особливо вам це вдалося у сцені з Сергієм Васильєвим – просто викапані артисти німого кіно. Більше дії і думок, а не їх результативний продукт – страждання, почуття, емоції» [5, с. 1].

В рамках цієї тенденції якісно художню альтернативу втілив в одеській постановці «Летючої миші» (1983) мінчанин Семен Штейн. Його прочитанню оперети притаманною була своєрідність і вишуканість зорового образу (перлинно-срібна гама кольорів сценографії та костюмів Михайла і Зої Івницьких), до того ж, цей образ театрального трансформувалася у дії (гірлянди квітів перетворювалися то на світильники, то на кошики із шампанським). Видовищною та стильною була у постановці хореографія головного балетмейстера Іркутського театру музичної комедії Миколи Катугіна (обов'язковий штраусівський Великий вальс вражав стрункістю хореографічного ансамблю і віртуозністю розробки сольної партії). Двигуном акторського ансамблю стали Фальк (В. Фролов, В. Барда-Скляренко, Еміль Сілін) і Адель (В. Фролова, С. Валова, Ніна Сучкова). У виставі також вокально розкрилися Н. Завгородня, Т. Тищенко, Т. Устюжаніна (Розалінда), Ярослав Донцов, С. Ковалевський, Олег Семенюк (Альфред), Ю. Осипов (князь Орловський).

У 2011 році В. Фролов відновив вдалу постановку в режисерському малюнку С. Штейна (із сценографією М. і З. Івницьких та оригінальною хореографією М. Катугіна).

Проте найбільш радикальної трансформації зазнали партитури і лібрето оперет у середині 1980-х – 2000-і роки. Наприкінці радянської доби можливою стала свобода самовираження митця, без оглядки на

цензуру та канони втілення класики. Точкою відліку нового періоду стали запроваджені у 1985 році на рівні курсу ЦК КПРС ідеї «перебудови» і «гласності». Було офіційно оголошено про початок «театрального експерименту». Помітно послабився ідеологічний тиск на театри (в тому числі, можливим стало включення до репертуару творів, переслідуваних в сталінські часи авторів). Падіння «залізної завіси» між західним світом та СРСР спричинилося на активному засвоєнні українськими митцями зарубіжного досвіду. В. Фіалко зазначав, що у цей час «мистецькі колективи значно розширили коло своїх естетичних пріоритетів» [324, с. 57]. Супротивні тенденції втілення оперети визначили: Ю. Гріншпун, Володимир Гориславець, Олександр Драчов, Петро Ільченко, Олексій Коломійцев, В. Подгородинський, Б. Рябікін, Сергій Сміян, Ю. Старченко, Б. Струтинський, В. Шулаков.

Природна зміна акторських поколінь у харківській трупі головним режисером Ю. Старченком і режисером-постановником В. Гориславцем була використана для створення сучасного ансамблю в опереті. Їх постановка «Веселої вдови» повернула властиву цій опереті соціальну загостреність. Задум простежувався як у вирішенні окремих мізансцен (центристське групування персонажів у нарадах посольства на чолі із Зеттою), так і в умовній сценографії. Т. Шигимага вигадав задрапіровані французькими шторами кабінки, що прочитувалися як образ золотих кліток для пташок, символ пастки, в яку потрапили персонажі у гонитві за мільйонами вдови. Ампула були переглянуті, ансамбль виконавців велелюдної оперети суголосно доносив режисерську ідею – манії збагачення, яка підміняє собою справжні почуття, здатна навіть ідейного «праведника» Негоша (В. Робертов/ В. Побережець) зробити пиякою. Ставлячи оперету із концепцією драматичного спектаклю, режисери відмовилися від традиції ефектного вставного номеру «На гойдалках», що користувався успіхом у постановках 1956 і 1966 рр. [73, с. 4].

У другій половині 1980-хвістава «Сільва» 1961 року заграла новими відтінками, завдяки змістовно наповненому спілкуванню «героїв» і «простаків», що нарешті привнесло у виставу ансамблевисть. Інтонації та ритми сучасного життя проймали сцени Стасі та Боні у виконанні В. Донченко та М. Бутковського. Стасі В. Донченко була вже не тією пустункою-кокеткою, якою її зображували на всіх сценах країни в попередні десятиліття, а другою героїнею вистави, у якій відчувалися «порода», розум і здатність співчувати вибору серця Едвіна

на користь Сільви. Тому й хрестоматійно заяложені в концертах дуети набули гостроти конкретики, запульсували в тон сучасності. Не останню роль в оновленні лексики образів класичних амплуа зіграла інтелектуальна гра акторів на підтекстах, їх неприхована іронія, імпровізаційний спосіб вести діалог.

«Герою» Едвіну у виконанні Григорія Бабича, як і «простакам», притаманним було почуття гумору. Отже, навіть сцена виклику на дуель між учорашніми друзями Едвіном і Боні за рахунок одностайності акторів у пружній прохідці-каре з глибини сцени до самісінької рампи викликала комедійний ефект. Штучна межа між амплуа нівелювалася – Боні та Едвін були у виставі закоханими ровесниками, які навіть ревнують, заповзято граючи. Традиційно чарівливий у куплеті, легкий у танку, Боні-М. Бутковський розкривався як актор активної внутрішньої дії, психологічного театру у фіналі першого акту. Фактично розвінчуючи примат амплуа над психологізмом у опереті, він промовляв схвильовано розпачливо (навіть не до Сільви, а ніби до себе, раптом осягнувши свою помилку, відкривши для себе щось у житті): «Якби я тільки знав...». Лише після цієї оцінки «за Станіславським», актор рішуче переходив до спілкування з партнеркою, переконуючи: «Сільва, тобі не личить ця родина. Ти створена для оплесків, для сцени...». Наповнені сенсом передчуття драми виразні очі М. Бутковського, кисті його рук «промовляли» не менше, ніж слова ролі, здавалося, віддзеркалювали емоційність кульмінації музичного фіналу.

Так само від пристрастей дуету «Ти пригадай» відштовхувалася актриса В. Подорлова. Ніби з'ясувавши все, виклавши Едвіну образу, Сільва все ж, разом з поверненням головної музичної фрази дуету, різко оберталася, бажаючи ще раз подивитися в очі коханого. Проте, якщо у попередниць В. Подорлової ця мізансцена була даниною кальманівському мелодраматизму, то в актриси 1980-х, яка вже зіграла Керрі в мюзиклі Раймонда Паулса, камертон опереткової Сільви став трагедійним. Зокрема, ледь зазначений жест Сільви – В. Подорлової (рука тягнулася до Едвіна), народжувався від самого сонячного сплетіння, без жодної подоби до опереткової пози. Суттєвою різницею у трактуванні ролі Сільви нової доби виявилася нюансовано психологічна розробка образу за умови експресивності його подачі.

Провідна героїня ХТМК десятиліття середини 1980-х – 1990-х Ольга Кацаєва виплекала інтелігентний стиль гри в салонній опере-

ті. Осягнути внутрішні протиріччя кальманівської Сільви їй допомогли образи Фйоренци та Магдаліни у постановках рок-опер. Зіграна у манері тонкого нервового психологізму, що змушував згадати драматичні образи Вівьєн Лі, роль співачки кабаре була проінтонована О. Кацаєвою цілком у згоді із музичною драматургією образу. Драматичності виконання партії Сільви, як і фундаментальності сценічного образу в цілому надавав рідкісний в опереті голос солістки – широкодіапазонне мецо-сопрано. Цікаво, що іншу свою роль у класиці – Розалінди з «Летючої миші» – актриса грала в протилежний спосіб. До абсурду комічна «сцена брехні» спонукала розумну актрису до театру удавання. У підтекстах читалося іронічне ставлення О. Кацаєвої до ситуації, в якій опинилася її героїня.

Слід також відзначити універсальний стиль, випрацюваний актором Г. Бабичем в ролевому діапазоні від екзальтованого Россільйона («Весела вдова», 1986) до трагічного Ісуса («Ісус Христос – суперзірка», 1993). Наприклад, у кульмінаційній сцені прилюдного звинувачення Маріцею Тассіло (реж. Ю. Старченко, 1986) Тассіло – Г. Бабич, ціною зусилля зберігаючи зовнішній спокій, в одній лише експресивній вокальній фразі: «Дякую вам» і вичерпно наповненому «крупному плані» погляду концентрував кульмінацію стосунків героїв. Психологізації жанру, якої прагнув Ю. Старченко, відповідало і нюансоване фразування В. Харитоновою партії Маріци (диригент Шаліко Палтаджян). Г. Бабич поборов стереотип статичності «героя» оперети за рахунок професійного володіння хореографією. У «Мариці» соліст-вокаліст із запалом танцював чардаш, його пластика народжувалася в продовження аріозо «Гей, цигане!». У «Ночі у Венеції» (реж. В. Гориславець, 1988) його «герой» Карамелло солював у «Тарантеллі» та вальсі «Лагуна» на рівні з солістками балету.

Нетипово конструктивною для театру музичної комедії була і сценографія С. Кузовкіна і Т. Шигимаги до цієї вистави. Адже в кожній картині «Ночі у Венеції» трансформувалася єдина сценографічна установка із характерними для міста на воді мотивами мостів та віддзеркалень. З таким принципово не ілюстративним, а кінетичним образом вистави випало взаємодіяти оперетковим акторам.

Наведемо думку рецензента стосовно сучасної якості ансамблю у «Баядері», прем'єра якої відбулася два десятиліття тому: «Мій снобізм щез вже після першого виходу виконавця головної ролі Раджами – Г. Бабича. Перед моїми очима проходило талановите театральне дій-

ство, кожний актор у якому посідав власне гідне місце. А усі разом: О. Кацаєва, В. Роберт, А. Младов та інші створювали злагоджений акторський ансамбль» [292]. У 2000-і до вистави увійшли нові актори, зокрема, гостротою, музичністю і школою психологічного театру було позначено трактовку Марієтти ученицею Леоніда Тарабарінова Наталією Антоненко.

Впродовж 1970–2000-х гнучкістю до відмінних режисерських завдань при постановках творів різних жанрів відрізнялося акторське мистецтво В. Побережця. Однаково переконливо артист грав в опереті як ролі із драматичним зерном (Пінеллі з «Принцеси цирку» 1975 і 1999 р.), так і з крутійським шармом (Плутон у «Прекрасній Єлені», Наполеон в «Баядері», Фальк у «Летючій миші», 1981 і Стефан у «Циганському бароні», 1983 – обидві В. Канделакі). Схильний до імпровізації, В. Побережець також втілював безаналогові в системі «амплуа» театру оперети трагікомічні образи: Петрашкіна («Твір на тему про кохання»), Норбера де Варена («Милий друг»).

На жаль, в розріз із тенденцією режисерської психологізації оперети навіть у виставах 1980–1990-х сучасний ансамбль руйнували естрадно-циркзовані репрізидеяких акторів старшого покоління, які наслідували манерою «удавання» кумірам 1950-х Г. Яруну та Гликерії Богдановій-Чесноковій.

На відміну від попереднього періоду, наприкінці 1980-х – 2000-х нові лібрето писалися під конкретну постановку. Єдиною на сцені доби «перебудови» п'єсою, що була побудована принципово не на базовій для театру оперети романтичній тематиці, стало лібрето «Мікадо». Сценічної історії у спеціалізованих театрах України оперета англійців Вільяма Гільберта та Артура Саллівана не мала, хоча повз неї свого часу не пройшов Лесь Курбас, розробляючи лінію ревію, сатиричної музичної вистави на сцені «Березолу». Новий текст цілком у самі підвалини суспільства, побудованого на вірі у немислимі закони, які видає уряд. Процитуймо лист-обґрунтування лібрето, створеного А. Ореловичем на запит головного режисера одеського театру Ю. Гріншпуна: «Під маскою комедії-казки приховується гостра сатира на соціальні інститути Великої Британії другої половини ХІХ ст. Її зміст навряд чи залишиться незрозумілим сучасній радянській публіці <...>. Ієрархічний державний устрій, де все визначається волею однієї людини, «вольовий» метод законодавства, заплутані та суперечливі закони, з одного боку, та прагнення обивателя до них при-

стосуватися – з другого. Кар’єризм, хабарництво посадових осіб (...) і т. ін.» [243, с. 1].

Саме цей спектакль ОТМК показав у рамках Першого Всесоюзного фестивалю театрів оперети і мюзиклу в 1990 році (серед учасників – естонський театр «Ванемуйне», Московський театр оперети, Харківський, Свердловський, Мінський і Ташкентський ТМК, Чернігівський молодіжний театр). Створити виставу із сучасним стилем Ю. Гріншпуну допомогли художники М. і З. Івницькі (у сценографічному рішенні було сполучено єдину архітектурну установку, вази з квітами та безумовність справжніх папуг в ажурних клітинах, а в костюмах переважала графічна аскетичність), та балетмейстер Г. Ковтун, чия оригінальна модерна хореографія якісно різнилася від звичних в опереті «підтанцьовок». Ансамбль у спектаклю утворили представниця старшої генерації Л. Сатосова, середнє покоління театру: Ю. Осипов, С. Ковалевський та молодь: Микола Завгородній, Павло Коломійчук. Втім, як свідчить Р. Бродавко, концептуаліст «Ю. Гріншпун, який не терпів опереткової «заліпухи» і послідовно боровся з нею» [32, с. 78], зажив у колективі антагоністів, що і призвело до уходу талановитого режисера.

Розпад СРСР, з його системою обміну досвідом між театрами, в тому числі гастрольями, на час 1990-х – початку 2000-х призвів до консервації колективів у власному естетичному середовищі. Однією з тенденцій в режисурі оперети 1990–2000-х стала апологетика великого «оперного стилю», що віднайшла втілення в одеських постановках Б. Рябікіна: «Маріца» (1995) та «Принцеса цирку» (1996). Задум постановки «Маріца», за висловом Вадима Меремса, був проіннятий «високою тугою» за гармонійними морально-естетичними категоріями в атмосфері моральної інфляції суспільства [212]. М. Івницький поєднав у сценографії інтер’єр маєтку з ландшафтом. Магія театрального світла, з домовитими вогниками зображеного у перспективі на пагорбі сусідського селища, згармоніювала із пастельними фарбами пейзажу: весняна карпатська природа відроджувалася після зими. Концепція Б. Рябікіна (режисер на той час очолював Одеський театр опери і балету) позначилася на оперних оркестровці та мізансценах, розгорнутих хорових ансамблях (Юрій Топузов). Як данина оперній традиції вокально переконливою, але статичною була Маріца (Н. Завгородня). Разом з тим, із сценографічним образом зрезонував стиль виконання характерних персонажів (Ліза – В. Фролова, Стефан

– В. Фролов, Божена – Є. Дембська). Про гру М. Завгороднього, визнаючи її через амплу «рудого клоуна», критик писав: «Вже перша поява Зупана, який тримає квіти та нюхає їх так, ніби це куряча ніжка, полонить та притягує до цього дивовижно живого для сучасних наших театрів персонажа» [212].

Характерним є, що від початку доби Незалежної України КТО втретє ініціював переклади лібрето українською мовою, замовляючи їх Олександрю Вратарьову, Р. Чумаку, Борису Гниді, прикладні переклади робив також головний режисер театру С. Сміян. Оперний стиль постановок оперет в Києві виявився у чисельних роботах С. Сміяна («Голландочка», 1994, «Ніч у Венеції», 1997, «Маріца», 2000), режисера Національного театру ім. І. Франка П. Ільченка і старійшини акторського цеху Т. Тимошко-Горюшко. Постановка «Граф Люксембург» (реж. П. Ільченко, 2003) лише частково віддалилася від оперного канону. Заявлений у сценографії Михайла Улановського хід, згідно з яким у першій дії образ тісної мансарди в уяві закоханих набував масштабів земної кулі із меридіанами і паралелями, надалі не отримав розвитку. Аналогічно і в ансамблі м'який гротеск образу Бріссара-М. Бутковського (від середини 1990-х подружжя Бутковських перейшло на столичну сцену) не отримав продовження у грі Ганни Боровик (Анжель) і Сергія Павлінова (Рене). У постановці «Летюча миша» Й. Штрауса (2004) Т. Тимошко мала на меті презентувати живі традиції колективу: ефектність зорового образу вистави, психологічний ансамбль, каскад, імпровізацію. За свідченням виконавця ролі Фалька, режисерові із акторами-однодумцями Сергієм Бондаренком та М. Бутковським вдалося подолати стереотип «легковажного» ставлення до тексту, досягти гри змістів першого і другого планів, що зробило імпровізаційно непередбачуваними хрестоматійні сцени «брехні» та «з годинником» [35, с. 5]. На жаль, ці актори залишилися поодинокими носіями ідеї ансамблевості.

С. Сміян вдався до пошуків зорового та інтонаційного переакцентування оперети на жанри ревію або шоу. Прагнучи гальванізувати цікавість публіки до класики жанру, у «Баядері» (1985) музику І. Кальмана було аранжійовано в джазовій манері (диригент Святослав Литвиненко), відповідно до чого візуальний ряд, а також темпоритм, логіка розгортання сцен вистави підпорядкувалися стилю ревію. Мюзикхольна традиція прослідковувалась і в роботі О. Сегалю. Номери Марієтти і Наполеона супроводжувалися масо-

вим танц-дивертисментом. Проте, найбільш вразливим в «Баядері», на думку Л. Клевцової, був анемічний, бездіяльний хор [135, с. 17-18]. Одним з прикладів тенденції слугувала «Сільва» (з неоковирним перекладом лібрето С. Сміяна), із сценографією та видовищними костюмами Марії Левитської. У проблемній статті Юрій Корзов наголошував на втраті провідним театром специфіки класики: «Сільва» постала перед нами всього лише барвистим, масштабним видовищем із деяким присмаком вульгарності» [169, с. 53]. «На жаль, атмосфера нашого життя негативно впливає на естетику театру, зокрема, характерне явище «масової культури» – так зване шоу». «...Замість <...> активного співпереживання героям, С. Сміян запропонував спектакль-видовище, видовище досить громіздке, гучне і поверхове» [169, с. 54]. У той час як оперета здатна «зігріти душі глядачів», показати «чистоту прагнень, які підносять людину, роблять її по-справжньому прекрасною» [169, с. 54].

У 1990-і ОТМК віддав данину і неефективному досвіду акторської режисури, і залученню фахівців з музичного театру, чий імена увійшли до історії театру 1960 – 1970-х рр. (В. Бегма, Б. Рябікін). Від середини десятиліття розгублене керівництво звернулося по донорство режисури до Росії. Для першої постановки в професійному театрі України керівник Санкт-Петербурзького Театру «Рок-опера» В. Подгородинський обрав традиційний твір – «Веселу вдову» (1998). Позначеність вистави естетикою шоу і мюзиклу виявилася у прагненні орієнтувати сценографію в другій дії на зовнішню рекламу «Мулен Руж» (Станіслав Зайцев), а також у частковому синтезі дії та хореографії. Так, традиційний канкан у фіналі балетмейстер І. Дідурко з режисером вирішили як розвиток сцени графа Данила. Секретар Посольства спочатку просто насолоджувався видовищем, потягуючи вино, а на «бісовку» канкану сам вривався у шалений ритм танцю. Унаслідок чого утворювалася наскрізна ансамблевість сцени, зав'язана на головному герої, як у мюзиклі.

За контрастністю темпоритмів у режисера і диригента Аркадія Певцова вгадувався вправно вибудований контрапункт лірико-драматичних епізодів Ганни (Світлана Бахірева, Олена Одинокова, Н. Завгородня) і Данила (В. Фролов, С. Ковалевський); ліричних з відтінком комедійної екзальтованості дуетів другої героїні вистави Валентини (А. Семенова) і Камілла де Россільйона (Володимир Кондратьєв) та метушливих епізодів решти сатиричних персонажів.

Режисер прагнув позбавити акторів ситуацій, в яких могли проявитися штампи – так, вихідну арію Данила він трактував як діалог з Негашем (Е. Сілін). На коду куплетів «героя» «комік» робив ексцентричний пірует та підскокував на руки Данила. В. Фролов протиставив оперетковому мелодраматичному пафосу інший спосіб сценічного буття: у баладі він не стільки вокалізував, скільки з гіркотою, інтелектуальним шармом осмислював автобіографічний для свого героя сенс історії кохання Війона. У порівнянні з В. Федоренком (ХТМК) та С. Бондаренком (КАТО), сучасність виконання ролі В. Фроловим полягала в іронічності та інтелекті Данила. Тенденція перемоги концептуального трактування ролей над «амплуа» особливо виявилася у центральній ролі барона Зетти. На відміну від вписаної в амплуа коміка трактовки барона Зетти Ю. Осиповим, виконанню тієї ж ролі М. Завгороднім була властива «гротескова душевність» [253, с. 4], внутрішня динамічність, нетипова для оперети трагікомічна органівка (М. Завгородньому під силу як комедійна активність, так і розпач, трагедійне осяяння – у сцені «викриття» дружини). Його Зетта – некерований згусток енергій. Відмовляючись від кліше останніх десятиріч зображення Зетти недоумкуватим генсеком, за якого «керує» дружина, актор дав портрет рефлексійно-підозрілого барона (це акцентували й грим, й бакенбарди «полководця»).

Яскравою фактурністю, пластичністю запам'яталися у виставі Лариса Борисенко (Міліца) і Наталія Кущенко (Ельга). Щосекунди були включені у перегони за спадком ефектної вдови, наче два струнки «гончаки», у виставі В. Подгородинського Сен-Бріюш і віконт де Каскада (Денис Фалюта і Андрій Мирошніченко).

Іншу тенденцію постановки оперети в стилі зображеної в ній доби уособила «Жюстіна Фавар» Ж. Оффенбаха (2001) із дуже до тепним, на рідкість іронічним в опереті текстом А. Бонді в режисурі художнього керівника Санкт-Петербурзького дитячого музичного театру «Зазеркальє» О. Петрова. Він залучив до постановки визначну майстриню сценографії театру оперети з Петербургу Ірину Долгову (випускниця класу Едуарда Кочергіна на театральном-постановчому відділенні колишнього «ЛГИТМиК» чотири роки тому була запрошена на посаду головного художника Санкт-Петербурзького ТМК, де працює і понині) у театральном виразних стилізованих костюмах одразу задала грайливий, маскарадний дух цієї оперети, а в сценографії – майже графічну, ажурну вишуканість.

Жанрово різноманітні дівертисменти балетмейстера І. Дідурка обрамили кожна з трьох дій вистави, щоразу працюючи на класичний стиль постановки.

Попри перенавантаженість сюжетними перипетіями лібрето, «Жюстіна Фавар» дала акторам головне у театрі – багатючий ігровий матеріал. Чисельні перевдягнення головної героїні, зовнішні пристосування для трансформації нею віку, приналежності до соціального прошарку, тощо, були цілковито виправданими пригодницьким сюжетом. В ролі блискучої актриси XVIII століття О. Оганезова почасти змодельовала власну кар'єру в музичному театрі України.

До пари сценічній дружиноньці виявився і Фавар (одна з найкращих ролей у біографії С. Ковалевського). Зворушливість, справжність стосунків двох комедіантів, волелюбної Жюстїни і творця «мазарінад» нових часів драматурга Фавара, дали таке не по-оперетковому змістовне підґрунтя розвитку комедійної інтриги.

Абсолютними носіями жанру виявилися у постановці Біскотен (запрошений з Одеського російського драматичного театру Юрій Невгамонний), Сюзанна (Ауріка Ахметова), Котїньяк (М. Завгородній і Гектор (випускник одеської консерваторії Сергій Лукашенко). Усі вони вписалися до «галантної доби» як типажно, так і в плані пластики, етикету. Однією з прикмет довершеності вистави виявилася вокальна віртуозність, культура співу С. Ковалевського, О. Оганезової, А. Ахметової, С. Лукашенка, їх володіння сценічним словом. Взірцева культура постановки за європейською класикою виявилася, зокрема, у виконанні ролі маркіза Понсамбле П. Коломійчуком. Ця гострохарактерна роль «старої перечниці» у виконанні опереткового актора вразила філігранністю розробки комедійних граней, без відтінку грубої буффонади.

Залишається тільки дивуватися, чому вистава не витримала перевірки часом.

В той час керівництво ХТМК теж доклало зусиль до оновлення класики. Для втілення «Принцеси цирку» (1999) І. Кальмана було запрошено режисера-постановника Харківського академічного драматичного театру ім. Т. Шевченка Миколу Яремківа. Він спонукав сценографа Т. Шигимагу до організації простору дії не тільки на сцені, але й на лоджіях біля порталів (з однієї донизу вели довгі сходи, якими спускався після номеру Містер Ікс – Г. Бабич, Дмитро Худо, Володимир Марков); барон де Шатонєф (В. Федоренко, Олександр

Бідило) і його секретар (Олег Логвиненко, Анатолій Будній) виходили на сцену через глядацьку залу; Мабель (Н. Антоненко, Світлана Саніна, Олена Харчук) підіймалися на трапеції під «купол» (пізніше Наталія Ларкіна (Коваль) навіть крутила на трапеції сальто), паралельно із тим, як за арлекіном на авансцені розгорталася інша сцена. Проте у прагненні відтворити атмосферу підступних інтриг Барона як представника «вищого світу», виявити залаштункове життя артистів цирку, зокрема, тему людської самотності вигнанця-Містера Ікс, режисер практично проігнорував мелодраматичний, ліричний струмінь кальманівського твору. Рецензентка Лада Астрова (Ірина Штерн) писала: «...замість ацени цирку, що осяяна вогнями, ми бачимо лише якісь пересування у напівтемряві. Лише окремі прожектори світять просто в обличчя акторам, змушуючи їх зіщулюватися і перетворюючи їх обличчя на бліді маски» [15]. Отже, у «нічній» атмосфері «Принцеси цирку» так і не пролунала тема вистражданого переможного кохання Люсьєна і Теодори (В. Харитоновна, Олена Гусєва, Лілія Кайкова і Маргарита Тюрєшова). І без того перенавантажену сходами, трапеціями, інтермедійною завісою сцену, режисер до того ж заповнив масовкою з артистів хору, а балетмейстер Лідія Камишнікова майже кожен вокальний номер «героїв» продублювала класік-дуєтом солістів балету Лариси Федорової та Ігоря Бойчука. Три покоління акторів у виставі, здійсненій режисером драматичного театру, так і лишилися відданими напрацьованим раніше «амплуа».

Закономірним є, що у 1990-і митці спробували прочитувати оперету як шоу. Така тенденція давно є притаманною загальноєвропейському простору. У рамках традиційного Seefestspiele Mörbisch в Австрії вистави здійснюють просто неба, залучаючи вражаючу машинерію, масштабну піротехніку та освітлення вуличних шоу-програм. Зокрема, у постановці «Веселої вдови» (2005) сценографія Клауса Віллера трансформувалась, частини єдиної установки утворювали то фрагмент інтер'єру, то вуличну перспективу, на початку другої дії відкриваючи вид на природний ландшафт – острівна воді в сяйві нічних вогнів. Хореографія Джорджіо Мадіа зберігала традицію етно-фолк прочитання номеру героїні «Вілья» – щоправда, і зодягнена у національний костюм (Ральф Лангенфасс) Ганна не приховувала своєї агресивної жіночості. Ще більшими апологетами етно-шоу виявилися будапештські постановники «Веселої вдови» у Петербурзі (2006). Режисер Міклош Сінетар з художником Міхаєлом Фехером

і художником зі світла Іво Фоцманном здійснили постановку, образ якої відсилав до багатства східноєвропейської обрядовості. При цьому акторські роботи залишилися в межах канону радянської естетики. Втім, у постановці на малій сцені оперети «Баронеса Лілі» угорцем Аттілою Берешем вдалося досягти рідкісної на пострадянській сцені чуттєвості партнерів у ансамблі – на межі з контактною імпровізацією. З приводу новітньої тенденції режисури соліст театру Олександр Байрон зауважив: «Повертатися до естетики 50-х років <...> на пряму, скоріше за все, невірно. <...> Зараз часто грішать натуралізмом на сцені, прагнучі показати природні людські прояви характерів» [187, с. 47].

У практиці театрів кінця ХХ століття в Австрії, Німеччині, Франції режисери все частіше виявляли постмодерний погляд на оперету. Зокрема, у відтворювали концепцію «театру в театрі». Ця тенденція зумовлена впливом мюзиклу, адже, за класифікацією М. Ханіша, одним з сюжетних підвидів бродвейського мюзиклу є «мюзикл підмостків». Режисери часто корегували місце і саму добу, у якій розгортається дія твору. Приклад художньо переконливого погляду на репертуарну спадщину ХІХ ст. явила постановка петербурзького ТМК– «Синя Борода» (реж. Юрій Александров, 2005). Дія розгорталася у двох площинах – у підсобній кімнаті прораба-маляра (він же – сучасний Синя Борода) і на сцені, де відбувалися репетиції, проводили наради представники Комітета по культурі. Така гра з канонічним і актуальним змістами призвела до того, що головним героєм вистави став сучасний театральний процес. Тотальна дія пронизувала кожен сцену вистави: артисти хору співали і танцювали в кордебалеті; провідний соліст-вокаліст Віктор Кривонос (король Бабеш), співаючи карколомну оффенбахівську арію, робив циркове антре і при цьому не збивав дихання; «героїня» Тетяна Таранець (Булотта) співала арію, гойдаючись під колосниками у малярській будці. В шокуючому еkleктизмі відчувалося знання жанру. В. Іванова визначила виставу як пародію на гіньюоль [117], який просякав оперети сучасника Ж. Оффенбаха – Ф. Ерве: в каптерці маляр вбивав дружин то сверлом, то пилою, а контрапунктом зі сцени лунав канкан.

Європейські постановки за творами Й. Штрауса, І. Кальмана, Ф. Легара впродовж 2000-х років помітно «політизувалися». Так, місцем дії «Летючої миші» або «Веселої вдови» в австрійських та німецьких постановках вже не раз ставав палац рейхсфюрера. В увер-

тюрі до «Княгині чардашу» (Seefestspiele Mörbisch, 2002; режисер Хельмут Лохнер, сценограф Ральф Лангенфасс) всі герої популярної оперети шокуюче постали загиблими у вихорі Першої Світової війни. Подальша дія вистави відбувалася під символічний зворотній відлік стрілки годинника, із тепер заздалегідь невідворотним фіналом. Прикметою постановочного стилю оперет на заході є розкутість, розкріпаченість, еротизм, притаманні жанру генетично, але в радянській традиції, зрозуміло, купійовані. У театрі оперети європейського зразку сценографія є функціонально-дієвою; концептуалізм проникнув і в кольори «барвистого» жанру.

В Україні кінця 1990-х – у 2000-і були здійснені перші постановки, в яких режисура радикально змінила жанр і стиль оперет.

Шляхом зламу стереотипів «оперетковості» у постановці «Графа Люксембурга» (2002) значно далі пішов харків'янин О. Коломійцев. Жанрово-стильовий камертон вистави режисер задавав, граючи графа Рене і в масових сценах перебираючи повноваження «диригента» карнавалу. Невимушена інтонація, з якою О. Коломійцев проводив роль, була зумовлена скоріше характером демократичного героя мюзиклу, ніж світського персонажа з оперети. Гульвіса Рене був хлопчиськом, який недоладно гепався на підлогу посеред освідчення у коханні Анжель, а у вихідній арії танцював з балетом і робив кульбіт через голову. Ірина Потолова трактувала Анжель як жінку, ласу до слави, проте здатну з часом по-справжньому закохатися у Рене. Постановку видрізняв ламаний різкий пластичний малюнок образів. Набув фактичної конкурентноспроможності до головного героя його антагоніст – князь Франческу (О. Логвиненко), який постав двигуном підступної інтриги.

Попри успіхи в осучасненні оперет Ф. Легара, постмодерній свідомості митця ближчим виявився грайливий та сатиричний Ж. Оффенбах із переосмисленими ним міфами.

Масштабною роботою в річищі європейської режисури стала київська постановка В. Шулакова «Орфей у пеклі» (2000), яка, на думку Н. Корнієнко, виявилась 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» [353]. З театру драми В. Шулаков привніс до оперети громадянську позицію митця, інтелектуалізм, які поки не мають послідовників. Виставу, для якої режисер сам створив насичену сучасними реаліями п'єсу, відрізняла рідкісна в опереті проблематика (вибір особистістю долі; боротьба за рівноправний статус поміж чоловіком і дружиною). Все це дало можливість Н. Корнієнко визначити жанр постановки як трагедію [353]. Роль Режисера (який ставить у театрі «Орфей у пеклі» і на якого проєціюється історія Орфея в житті) виконав М. Бутковський. При цьому партію Орфея було відчужено від ролі і передоручено виконавцеві цієї ролі у «виставі» Режисера. Багаторівневі режисерські завдання М. Бутковському абсолютно відповідали вимогам до актора в драмі.

В. Шулаков привніс у виставу і пародію на «Олімп» (науково-загрундзований виступ перед «трупю» «страшенно далекої від народу» культурологині у виконанні Т. Головчанської), і навіть спробу трактувати наболіле мовне питання. Анахронізмом виглядав здійснений на сміх персонаж – Громадська думка. Для гострохарактерного довговидого героя Сергія Мельниченка художник з Молодого театру Ярослав Нірод вигадав дотепну шапку у вигляді мишені.

Вперше в історії КАТО інтерактивна дія відбувалася просто у глядацькій залі. Зокрема, там, мов діалог із глядачем, точилися гострі монологи Режисера. Семантика сцен у глядацькій залі не менш, ніж осучаснений міф про Орфея та Еврідіку, виказувала естетику постмодерну. Сцена з чиновниками стала авто цитатою режисера. За свідченням Г. Липової, «у поставленій В. Шулаковим «Бані» В. Маяковського вистава переривається, і якісь люди з залу починають її коментувати, виправляти. Тобто глядач спостерігає не виставу, а театр, у якому йде вистава. Її зупиняють, про неї дискутують чиновники, котрі її приймають» [197, с. 371]. У постановці за Ж. Оффенбахом директор «театру» – Зевес (В. Чорний) і його Юнона – екс-перукарка до часу сиділи в залі непоміченими, аби раптом тим бруталніше випхатися на сцену і перервати «репетицію» нахабними зауваженнями у найнедоречний момент душевного сум'яття Режисера після розриву із дружиною, актрисою Світланою (Олена Ширяєва). Яскраву постать ділової жінки, страшною своїм «перукарським» розумінням театральної справи, створила В. Донченко-Бутковська. Інтерактивні прийоми бентежили, виривали глядачів з ілюзії театральної дії, активували їх думки. Крім

контексту драматичного театру «Орфей у пеклі» В. Шулакова зазнав впливу еkleктичного жанру мюзиклу. В епізоді «Олімп» лунала світова класика у сучасних аранжуваннях (диригент Володимир Шейко). Передбачувано з'явилося тут і цитування «Марсельєзи». Друга дія вистави взагалі зберегла лише фабулу оффенбахівської оперети (Режисер спускався до Нічного клубу – Пекла, аби повернути на землю і до театру свою «Еврідіку»). Аби позначити альтернативну до театральних підмурків царину шоу-бізнесу, В. Шулаков використав для сцен в нічному клубі маркери стріп-пластики кордебалету, клубного репертуару Світлани та агресивної світлової партитури. Відмінний від першого акту виконавський стиль було концептуально витримано в усіх компонентах. Та справжній драмі Чоловіка-Режисера і Жінки-Актриси В. Шулаков «звелів» акомпанувати небесній мелодії Крістофа Глюка. Після руйнівних децибел техногенного гаміру дискотеки вокаліз на основну тему з його опери у виконанні О. Ширяєвої та супроводі соло на флейті справляв на глядача враження дійсно катарсичне.

У рамках досліджуваного періоду в Харкові створення сучасного україномовного лібрето для оперети носило разовий характер – О. Драчов замовив Вікторії Березці текст «Орфея в пеклі». Постановка «Орфей @ Еврідіка» (2006) стала цікавою спробою колективу обернутися на сімдесят п'ять років тому, до витоків традиції інтерпретації класичної оперети учнями Л. Курбаса. У сценах чвар і заколоту богів на Олімпі О. Драчов відсилав глядачів до досвіду Помаранчової революції у країні. Проте культура режисера допомогла уникнути пародіювання конкретних представників політикуму – наприклад, у зверхньо-привітальному жесті Зевеса (В. Федоренко), його офіційно-державній ході простежувався узагальнений образ недалекого можновладця. Сцени в Раю здобули інтерпретацію через аналогію з державним департаментом, а в Пеклі – як і в трактуванні цієї оперети В. Шулаковим – через образ нічного клубу (тіньовий світ). Зловісного Плутона переконливо і з сучасними акцентами зіграв В. Побережець. Прикметою постмодерної побудови тексту вистави стала і сценографія Надії Швець, з використанням мотивів картин Рафаеля і Марка Шагала. Образ шагалівського скрипаля, який здіймається над провінційним середовищем, було розвинуто в сценічному образі Орфея (Юрій Костяниця), дружина-міщанка якого Еврідіка (Н. Ларкіна (Коваль), І. Потолова) забороняла музиці грати

на скрипці. Побутово-сатиричний вимір їх конфлікту було підкреслено як зовнішнім виглядом Еввідки у «хатніх» сценах (халатик, капці та бігуді), так і її сварливістю. У виставі О. Драчова Орфей геть не прагнув повертати Еввідку з Пекла, але на нього занадто вже тисла громадськість в особах журналіста-Ортодокса (Олексій Андренко) і Плітки (А. Хорольська).

Постмодерне режисерське прочитання французької оперети XIX ст. також продемонстрував В. Подгородинський у виставі «Жирофле-Жирофля» (2007) в ОАТМК. Ця оперета Ш. Лекока є дуже декоративною. Така риса відбилася як в дивертисментності вокальних і танцювальних номерів (диригенти Петро Товстуха, Володимир Дикий, балетмейстер лауреат Державної премії РФ Сергій Грицай), так і в звучанні хору (Юрій Топузов). В опереті Ш. Лекока не має характерів – самі типижі. Ансамбль вистави був суцільно комедійним (Дон Болеро – М. Завгородній, Аврора – Н. Завгородня, Педро – Владислав Кутуєв, Руслан Рудний, Пахіта – Н. Кущенко, В. Березіна, Адмірал – А. Мирошніченко). Втім з тональності вистави вибився ватажок піратів у капусницькому виконанні І. Ковальчука.

Умовність місця дії, комедійна фабула, легка музика зробили цю класичну виставу вечірнього репертуару схожою на казку. Яскравість сценографії та костюмів почасти також спрацювали на таке сприйняття вистави глядачами, хоча С. Зайцев і вдався до зрозумілої значущості історії мистецтв сценографічної інсинуації – використав у якості ключа до вистави образи з картин майстра доби Ренесансу Джузеппе Арчімбольдо (як символ заможності мешканців та плодючості землі казкового острова).

Типові для оперет «пари» героїв режисером було протиставлено за принципом дзеркальної опозиції. Найяскравіше це розкрила опозиція вдач сестер Жирофле і Жирофля (у виконанні О. Оганезової та Ірини Ковальської сором'язливість, цнотливість, втілена у невпевненій ході, Жирофле контрастувала із розкутою активністю, дієвістю Жирофля). Для зручності актриси близнючки були одягнуті художницею по костюмах Оленою Лесніковою однаково, проте їх можна було швидко розрізнити по стрічках-браслетах різних кольорів. На противагу вишуканому жениху Жирофле Мараскіну (В. Кондратьєв і С. Лукашенко вдягли білі кардигани із золотою фурнітурою та білі циліндри на біляві перуки, уособивши тонку пародію

на «принца з дівочих мрій») режисер висунув буфонний образ іншого зятя дона Болеро грубезного Мурзука (Володимир Муращенко).

Постановка маловідомаї оперети надала В. Подгородинському змогу віддати належне принципам «старовинного театру», з деякими елементами цитатності постмодерну. Втім, виставі із таким мистецьким надзавданням завжди важко буває знайти стежку до смаку пересічних глядачів.

Розвиток постмодерного тлумачення класики виявився у цілковито оригінальному втіленні О. Драчовим опери Шарля Гуно «Фауст» («Фауст. Light», 2011). Зауважимо, що сам задум вистави, здійсненої за авторською п'єсою О. Драчова – цілковито в традиціях ДУМК. Адже театр мав на меті не переказ канонічного гетівського сюжету, а виявлення механізму залаштункового життя трупи, яка репетирує оперу Ш. Гуно, а також наголосити рефлексію на тему митця і влади. У виставі подвійні ролі («сценічні» і «життєві») зіграли О. Бідило (Асмус/Мефістофель), Роман Куштим (Фауст), Елеонора Джулік (Маргарита). Важливу для О. Драчова роль Режисера втілює О. Андренко. Ансамбль другорядних характерних образів у постановці створили Н. Антоненко, Ю. Костяниця, Милана Остонець, О. Харчук. Мобільна умовна сценографія Т. Шигимаги поєднувала вітражі готики з дзеркалами в акторських гримерках. Поміж сценами «життя» і виступів героїв на «сцені» відбивкою слугувала інтермедійна завіса з символікою середньовічних прапорів і гербів. Принцип поєднання непоєднуваного став у виставі наскрізним, адже вже в музичній фактурі «Фауст. Light» диригентами Я. Сорочуком і Юлією Шаршонь було постмодерно поєднано оперну і опереткову лексику (музика опери Ш. Гуно і пародійної оперети «Маленький Фауст» Ф. Ерве), а також цитати з популярних мюзиклів (Світлана Тимченко співала пісню на мотив «I Wanna Be Loved By You» у виконанні Мерілін Монро). Вперше за багато років на цій сцені вдалося досягнути спільної пластики хору (хормейстерка Ірина Дяденко) і балету (хореографія в естрадному стилі Віталія Логвиненка).

На початку 2000-х одразу два театри України звернулися до малої опереткової форми. У ХАТМК О. Коломійцев здійснив виставу «Маленькі шедеври великого майстра» (2003) за мотивами двох одноактних оперет Ж. Оффенбаха «Лізетта і Філідор» та «Ключ на бруківці». Жанрово означивши виставу для молоді як «оперні комікси», О. Коломійцев виступив водночас як постановник, виконавець ролі,

автор задуму сценографії, костюмів та хореографії. Збільшення відсотку авторства, на відміну від його роботи над «Графом Люксембургом», дозволило дотриматись єдності задуму та стилю вистави. При постановці О. Коломійцев спирався на сучасну західну традицію: з домінуванням концепції мінімалізму над звичною в музичному театрі видовищністю, з абстрактною сценографією, майже графічним вирішенням сценічного простору. Чорно-білу «денну» реальність героїв розцвічували магією ультрафіолету таємничі метаморфози їх «сновидінь» або «закоханості». В роботі з артистами, переважна більшість яких була вокалістами (Інга Васильєва, Ю. Костяниця, І. Потолова) і лише одним драматичним актором за освітою – О. Андренком, режисеру вдалося досягти повноти ансамблю, покласти кожен рух актора на музичну драматургію. У постановці панував гротесково-ексцентричний стиль з використанням елементів буфонади. О. Коломійцев розширив традиційний ігровий простір за рахунок симультанного розвитку дії на площинах сцени. Виставу було небанально вирішено композиційно – кожному акту передували етюди, який анонсував його зміст. Спектр засобів режисури О. Коломійцева в «Маленьких шедеврах великого майстра» включав у себе елементи пародії на оперу, прийоми кінематографу і театру анімації. О. Коломійцев відтворив легкість, іронічність творів Ж. Оффенбаха засобами сучасного театру.

Характерними в плані пошуку нового формату стосунків зали і сцени стали вистави Б. Струтинського у КАТО: «Звана вечерея з італійцями» (за двома одноактівками Ж. Оффенбаха, 2004) та «Кавова кантата» (текст В. Донченко-Бутковської, за кантатою Й.-С. Баха, 2006). Відкривши першу в історії державних ТМК та оперети України малу сцену (сцена у фойє), Б. Струтинський створив умови для відходу артистів від архаїчних штампів. Затишний антураж, живе полум'я свічок у шандалах, витримані в історичному стилі XVIII ст. костюми, перуки і реквізит (Петро Межировський, Ірина Давиденко), відсутність дистанції завздовжки в оркестрову яму поміж глядачами та акторами сприяли оволодінню останніми (а також диригентами камерного оркестру В. Шейком і Вадимом Перевозниковим, пізніше – Оксаною Мадараш) інтерактивними прийомами гри. Втім, більшість вокалістів віддали перевагу звичним форсуванню інтонації і манері зображати почуття. Характерною негативною тенденцією стало те, що обидві вистави «Орфей у пеклі», як і постановки «Маленькі

шедеври великого майстра» і «Граф Люксембург» зовсім недовго утримувалися в репертуарах театрів.

Таким чином, від середини 1950-х по 2000-і рр. класична оперета зазнала змін сценічної інтерпретації. На зміну більш ранньому погляду на оперету як не синтезовану в єдиний ансамбль мелодраматично-комедійну виставу, в 1960-і прийшли спроби як переглянути самі «амплуа», так і в цілому уповільнити темпи вистави. Наприкінці 1970-х – у 1980-і, завдяки сучасним лібрето і режисурі, акторський ансамбль виструнчився, позбувся штампів. Від 1990-х класика отримала одразу кілька жанрово-стильових напрямків прочитань: шоу, ревію; масштабний оперний стиль; стилізація (старовинний театр, оперні комікси); створення режисерського варіанту лібрето і музичної драматургії класичного твору з акцентом на сатирично-філософське осмислення екзистенції життя і театру.

Принципово важливо, що багато з тих постановочних прийомів, до яких вдалися режисери в Україні кінця 1990-х – початку 2000-х рр., ставлячи оперету, стали відродженням традицій, закладених у 1930-і «режлабівцями». Тоді реформу естетики оперети було припинено «згори». На початку нового століття оновленню естетики оперети перешкоджала переважна консервативність погляду на жанр. Ступінь радикальності експерименту над оперетою визначали мистецькі пріоритети окремих режисерів.

МУЗИЧНА КОМЕДІЯ І ВОДЕВІЛЬ

В ідеологічній ієрархії жанрів театру 1950-х років оперета, з її буцімто «буржуазно-космополітичною» природою, змушена була поступитися місцем радянській модифікації жанру. На противагу салонній опереті, радянські діячі ТМК прагнули утвердити молодий, бадьорий, класово певний жанр. Цензура воліла бачити ТМК ідеологічно приборканим, з лірико-героїчною та комедійною тональностями і взірцевими героями для наслідування.

Загальні художньо-естетичні тенденції створення і здійснення постановок за музичними комедіями в першій половині ХХ ст. можна систематизувати за наступними періодами. Від 1931 до 1934 музкомедія є одним з жанрів (на рівні з ревію), за допомогою якого твориться сучасний за змістом і формою репертуар ДУМК. Наголосимо, що Лесь Курбас, започатковуючи новий ТМК, виступав за пере-

акцентування старої мелодраматичної оперети на сучасний жанр, близький до театру сатири [183, с. 653]. Цю частину репертуару розробляв і втілював переважно Я. Бортник (із відповідним досвідом керівництва театром «Веселий пролетар»). Режисер здійснив із власним лібрето (за Бернардом Шоу) виставу «Шоколадний вояка, або Людина і зброя» (1931). Біля витоків музично-комедійного репертуару були: І. Бірюкова, С. Хмельницький, Дмитро Клебанов («Самозваний принц», реж. Я. Бортник, 1931), К. Богуславський і Павло Карабан (в по-березільському осучасненій «Ночі проти Різдва», реж. Родіон Єфіменко, 1931), О. Рябов, П. Петров і Олексій Полторацький («Три чверті людини», реж. В. Склярєнко, «Сухий закон», реж. Я. Бортник – 1932). У цих виставах режисура проявляла себе стильово різноманітно, залучаючи засоби виразності ревію, джаз, кадри кінохроніки, електрифіковану авангардну сценографію. Зокрема, ексцентрична хореографія учня Євгена Вахтангова Євгена Вігільова спрацьовувала на загальну сатиричну тональність вистави.

У рамках другого періоду (1935–1944) розвинулася героїчна музична комедія. ХТМК на чолі з режисером, колишнім актором театру «Веселий пролетар» М. Авахом і Саввою Соляцанським орієнтувався на твори радянських авторів, прагнучи «реабілітації» колективу після компрометуючого зв'язку із театром Л. Курбаса. Триумфом нових ідеології та естетики стала постановка етапної героїчної музичної комедії «Весілля в Малинівці» диригента театру О. Рябова за п'єсою Леоніда Юхвіда і М. Аваха (1937). Художником Н. Сободем у покартинному оформленні вистави було відтворено «барвисту театральність і романтику» – за оцінкою Ю. Станішевського [294, с. 61], – новаторського твору. В головних ролях у виставі були: молоді вокалісти «герой» Д. Волков (Назар Забара) і «героїня» Л. Добровольська (Яринка), представник дореволюційної школи українського театру актор П. Павлусенко (Андрійко), коміки школи «Березолу» М. Іванов (Попандопуло), О. Івашутич (Дід Нечипір), Г. Лойко (Петря) і Л. Романенко (Маріора), вокалісти, засновники театру, які пройшли вишкіл режисурою березильців Н. Попова (Софія) і К. Передерников (Павла). Ансамблевість вистави була обумовлена чітким баченням її ідеї головним режисером театру. Саме тому в першій постановці «Весілля в Малинівці» негативні характерні персонажі поступалися

своєю харизматичністю героям драматичним і ліричним та яскравим комедійним персонажам.

Київський ТМК було організовано в рік оприлюднення доктрини «соцреалізму», що відбилося на естетичних засадах колективу. Як зазначає автор нарисів у «Театральній енциклопедії»: «Театр ставив собі за мету вивчення і розвиток традицій українського класичного і народного театру. <...> Ці вистави стверджували у музично-комедійному жанрі реалістичні принципи виконавства» [132, с. 16]. Зовсім нетривалий час керував театром колишній Молодотеатрівець, згодом «Центростудіовець», а на той час вже «правовірний» соцреаліст Марко Терещенко. До честі режисера, він прагнув підійняти на сцені республіканського театру оперети знамено української класики. М. Терещенком було ініційовано написання М. Вериківським музичної комедії «Вій» за М. Кропивницьким. За пультом стояв Борис Неймер, а знаний сценограф Борис Ердман відтворив у виставі барвисту атмосферу ярмарку та веселого українського духу, що продовжував вирувати навіть у сценах в храмі. При тому, що М. Терещенкові (як і раніше М. Кропивницькому) імпував суто комедійний погляд на твір М. Гоголя, а містичний аспект повісті в 1936 році був неприйнятним, музично лексично «Вій» все одно виявився надто не на часі. В процесі роботи М. Вериківський симфонічно розвинув мотив фатуму в музично-вокальній характеристиці Хоми. До того ж, характеризуючи музичну лексику твору, І. Сікорська наголошувала на такій її рисі, як реставрація «майже забутого на той час українського фольклору – кантів та псалмів доби українського барокко, що само по собі було достатньо незвичним для оперети» [282, с. 16]. Неоднорідність жанру та музики «Вія», як і неусталеність художніх принципів юної трупи спричинилася на тому, що ансамблю в постановці не було: Н. Биховська (Панночка) і Лев Пресман (Хома) віддали перевагу мелодраматичному стилю гри і академічному вокалу, коміки Юлія Росіна та М. Пилипенко грали Діда на возі та Бабу в традиційному для українського дореволюційного театру стилі, а Борис Хенкін вдавався до опереткових штампів в ролі Сотника.

В наступному році «Вія» поставили у Харкові. Диригентом був сам М. Вериківський, режисером вистави – М. Авах, сценографом – Н. Соболев. А М. Терещенков Києві тим часом закріпив репертуарний напрямок прочитанням популярної комедії М. Старицького «За двома зайцями».

Після усунення М. Терещенка від керівництва театром в КТМК було культивовано інші тенденції репертуару та сценічного стилю – «народницьку» (О. Завина) та «героїчну» (В. Вільнер). У свою чергу, після успішної харківської постановки «Весілля в Малинівці» головний режисер театру Олександр Сумароков також вивів на кін республіканського ТМК партизан і червонорамійців Громадянської війни (1938).

У перше десятиліття до трупі увійшли: Василь Васильєв, Василь Козерацький, Катерина Мамикіна, В. Орехов, Л. Пресман, Роберт Робертів, Антоніна Савченко, Л. Теплицька, Б. Хенкін. Також у довоєнний і післявоєнний час київську трупу кадрово зміцнили актори, які перейшли з харківського театру: Віра Новинська, Ю. Росіна, Нінель Аннікова, Г. Лойко, Д. Шевцов, Д. Пономаренко, Розалія Уманська.

Започатковану О. Рябовим традицію української музичної комедії підхопили у наступні десятиліття Сергій Жданов, Всеволод Рождественський, Оскар Сандлер. Зберігаючи невід'ємну рису класичної оперети – мелодійність, композитори прагнули писати музику на агітаційні лібрето, пафос яких сьогодні викликає переоцінку.

Під час Другої Світової війни в евакуйованих театрах виставлялись твори казахських та узбекських авторів, а також героїчно-патріотичні вистави: «Російські люди», «Розкинулося море широко». На сучасну тематику музичної комедії режисер В. Бегма відгукнувся таким спогадом: «На сцену до усіх «Жриць вогню» і «Сільв» прийшли «Дівчина з Барселони», «Розкинулося море широко» – оперети, що просто пахтіли післявоєнною дниною. Мені і нині, – зауважував режисер в середині 2000-х, – здається, що мобільність відгуку на суспільні події та настрої є такою властивістю оперети, яка повинна зберігатися завжди» [23, с. 1]. Якщо тема феноменальної діяльності театру музичної комедії в блокадному Ленінграді є ґрунтовно вивченою у мемуарах і в радянському театрознавстві, то діяльність двох аналогічних українських колективів у евакуації до Середньої Азії майже не підлягає реконструкції, оскільки архіви театрів довоєнного і воєнного часів були втрачені.

Для третього періоду історії театру (1945–1954) характерним було продовження проблемно-естетичних особливостей другого періоду. Однією з кризових прикмет в репертуарній політиці була стандартизація репертуару. В кожному з трьох театрів інколи з роз-

біжністю в кілька місяців виходили музичні комедії: «Одинадцять невідомих» Микити Богословського (перша вистава львівського театру), «Москвичка» О. Сандлера, «Серце балтійця», пізніше – «Севастопольський вальс» К. Лістова та ін. Часто безбарвні, мало оригінальні твори художньо підносилися яскравими індивідуальностями художників. У Львові І. Гріншпун залучив до постановок за радянськими творами («Неспокійне щастя» Юрія Мілютіна, «Мрійники» К. Лістова і «Перевернена чаша» Кліментія Корчмарьова) Ф. Нірода. Спогади режисера дозволяють оцінити переваги цього сценографа над більшістю його сучасників. Зокрема, в роботі над виставою «Перевернена чаша», місцем дії якої є середньовічний Китай, Ф. Нірод відмовився від опереткової екзотики, ілюстрації місця дії: «Лаконічними живописними засобами художник відтворив сад, про який більш можна було здогадуватися, ми його майже не бачили. Проте докладно було розроблено світлову партитуру, що дозволяло бачити деталі фарбованими то «денним світлом», то «нічним». Це було середньовіччя, проте своїм вирішенням Ф.Ф. Нірод не віддаляв нас від того, що відбувалося, а навпаки, наближував. Велику увагу він приділяв костюмам. Співвідношення чорно-білих та жовтогарячих костюмів ченців утворювало колоритне кольорове рішення» [79, с. 136-137].

У 1950 році, відкриваючи гастролі Львівського ТМК в Кишиньові, режисер Д. Козачковський зазначав щодо мети популяризувати радянський жанр: «В своїй творчій праці ми порушуємо питання сценічного жанру нової музичної комедії, свіжої за формою, сучасної за змістом, що стверджує бадьорість та життєрадісність світогляду нашої радянської людини. Наше гасло: боротьба зі штампами староопереткової безідейності <...>» [с. 159, с. 1]. Зрозуміло, що риторика колишнього вихованця Л. Курбаса, який увійшов до історії постановкою другої вистави ДУМК – класичного «Циганського барона», а у Львові вже здійснив прочитання французької оперети «Мадемуазель Нітуш» Ф. Ерве і неовіденських «Веселої вдови» Ф. Легара і «Ярмарки наречених» Віктора Якобі, була викликана необхідністю відповідати партійним настановам часу. Разом з тим, визначальною рисою вистави «Весілля в Малинівці» Д. Козачківського, здійсненої того ж року, став один склад виконавців, як у драмі. Прикметним є, що в образі харизматичного Попандопуло режисер побачив зрілого артиста

Е. Ліберро, Яринку ж грала не «субретка», а драматично переконлива Катерина Хомяк, майбутня актриса Театру ім. М. Заньковецької.

Етапною у третьому періоді розвитку ТМК України стала вистава «Вільний вітер» І. Дунаєвського у Львові. Постановка твору відбулася через три місяці після московської прем'єри. Музична комедія, глом для мелодраматичного любовного трикутника якої стала громадянська війна у колоніальній країні, «якої не існує на мапі», фактично була написана авторами на держзамовлення у зв'язку із зовнішньою політикою СРСР після завершення Другої Світової війни. Перипетії лібрето Володимира Крахта, Віктора Віннікова, Віктора Тіпота і навіть балканські мотиви в музиці І. Дунаєвського навіяли революція у Греції та військові події в Югославії. Робота режисера І. Гріншпуна, диригента Якова Фельдмана, сценографа Ю. Стефанчука і балетмейстера Н. Дельсона викликала схвальну реакцію глядачів та преси. Образ революціонерки Стелли з підкресленою критикою драматичною переконливістю виконували Є. Дембська і З. Дехтярьова. «Вільний вітер» посприяв якісному ствердженню артистів жанру музичної комедії, які в недалекому майбутньому стануть законодавцями акторського стилю: М. Дьоміної (Пепіта) і М. Водяного (Міккі). Характерним є, що І. Гріншпун не стримував індивідуальностей акторів, які дещо по-своєму трактували стиль ансамблю. Наприклад, І. Городецький, був переконливіший у психологічному проживанню образу Міккі, в той час як М. Водяной трактував героя «ексцентрично» [111].

Ю. Станішевський наголосив на такій прикметі репертуарної політики театрів повоєнного часу: «...творів відповідного ідейного змісту наприкінці 1940-х рр. вочевидь не вистачало. Водночас у мистецькому середовищі поширювалася думка, що серйозна, проблема п'єса втомлює глядача <...> і треба створювати легкі, розважальні спектаклі, переважно комедії та водевілі» [300, с. 508]. І. Сікорська прямо писала про залежність творців вистав у театрі музичної комедії від директивних настанов: «З поверненням до мирного життя майстри оперети ставлять на перше місце розважальність, полегшеність, дивертисментність вистав, яких буцімто потребував народ після недавніх страждань» [286, с. 207].

Цілком узгоджено із цими процесами у ТМК набув поширення жанр водевілю. Його презентували такі вистави, як «Лев Гурич Синічкін» з музикою Валерія Желобінського (І. Гріншпун, Одеса;

І. Радомиський, Харків, обидві – 1950 р.) та «Шаль з китицями» М. Двойріна (О. Івашутич, Харків, 1952). Виконання цих «костюмованих» водевілів на відміну від естетики оперети висувало перед колективами завдання камерних ансамблів.

Після інтенсивної українізації початку 1930-х протягом десятиліть театри вимушено уникали вистав української тематики. Насамкінець третього періоду історії ТМК звернулися до української класики. Характерним є, що реставрація національного репертуару була скрізь пов'язана з учнями Л. Курбаса. На початку 1950-х у Харкові О. Івашутич здійснив постановки «Вія» і «Сорочинського ярмарку», М. Іванов і П. Пасько – «Сватання на Гончарівці», П. Пасько – «За двома зайцями»; в Одесі «Сорочинський ярмарок» поставив Д. Козачковський. У Києві до «Сватання на Гончарівці» звернувся режисер, учень Василя Василька, Віктор Довбищенко. Крім вихованих на методі «Березолу» режисерів «За двома зайцями» Вс. Рождественського у Києві «прочитав» І. Земгано. У 1954 році ця вистава здобула схвальну оцінку під час гастролей театру у Москві. Роком пізніше І. Гріншпун здійснив прочитання музичної комедії «За двома зайцями» в ОТМК. Успіх вистави був республіканським. Зокрема, оцінивши переконливість Є. Дембської в ролі Проні, кінорежисер Віктор Іванов без проб запропонував їй цю роль в екранізації комедії М. Старицького. Викликає повагу факт творчої перемоги актриси у настільки різних образах, як Сільва та Проня. Постановки українських музичних комедій цього періоду відрізняли перебільшені гумозні грими характерних персонажів при етнографічно-побутових костюмах, розгорнуті хоріві і хореографічні сцени.

У другій половині 1950-х – на початку 1970-хнові погляди на стиль музичної вистави запропонували: І. Гріншпун, В. Івченко, Г. Макарчук, М. Ошеровський, Б. Рябікін, Дмитро Чайковський.

Сюжетно модернізувалися твори в жанрі водевілю. Зміни ці відбувалися в контексті характерних для мистецтва цього періоду тенденцій, про одну з яких І. Сікорська писала: «Поряд із тенденцією до поверхового зображення дійсності в радянській літературі і мистецтві, у тому числі в опереті, поширюється так звана “теорія безконфліктності”» [287, с. 211]. Показовим стало звернення до матеріалу «безконфліктної» радянської комедії Василя Шкваркіна і композитора Бориса Аветісова «Чужа дитина» харків'янина І. Радомиського. У 1950–1960-і ХТМК став лабораторією водевільного репертуару.

Лише протягом 1959–1960 років тут здійснили постановки водевілів Михайла Табачникова «Люблю, люблю...» і «Небезпечна гра», крім того, йшли твори Бориса Александрова, Микити Богословського, А. і С. Мовсесових, Андрія Петрова. Загалом у Харкові було здійснено десять вистав. Роль водевілю, у якому часто-густо не було задіяно хор, в театрі оперети можна порівняти зі значенням малої сцени в драматичному театрі – тут відточувалася не режисерська майстерність, а віртуозність спілкування акторів із залом.

На сцени повернулася героїчна музична комедія «Весілля в Малинівці». Резонансне втілення цей твір здобув у прочитанні одеситів (реж. Б. Піковський, 1954). Перейшовши в ролі Попандопуло зі сцени на екран (х/ф Андрія Тутишкіна за музичною комедією в музичній оздобі Б. Александрова, 1967), М. Водяной зробив свого героя симулякром радянської музичної комедії.

Якішим відліком «відлиги» в жанрі сучасної музичної комедії стала одеська, історично перша постановка твору «Біла акація» І. Дунаєвського (1956). І. Гріншпун відчув флюїди нових часів, побудувавши життєво-безпосередній ансамбль з ідеальної сучасної героїні Тосі (Ідалія Іванова) та двох злісно асоціальних «елементів»: Лариси (Є. Дембська) і Яшки Буксира (М. Водяной). Щоправда, аби «оживити» ходульного, типово опереткового у І. Дунаєвського героя Костю, режисерові І. Гріншпуну й інтелігентному акторові (в минулому – «герою» харківської трупи) Всеволоду Применку забракло матеріалу. Художник Леонід Файленбоген організував простір вистави живописною декорацією, яка відтворювала колоритне і затишне типово одеське подвір'я. В костюмах артистів, які грали своїх сучасників, окремі деталі носили документальний характер. Як, зокрема, довжелезний галстук стиляги з Дерібасівської і строката сорочка, привезена одеситом з «загранки» – їх для нової ролі поставачальника Яшки М. Водяному подарували просто на вулиці. Режисерка З. Д'яконова і театрознавиця Л. Новоселицька констатували стильову новизну актора в ролі, суголосну натуралістичності драматичного театру 1950-х: «такий “справжній”, наче випадково зайшов до театру і опинився на сцені один з “законодавців моди” з Дерібасівської вулиці» [96, с. 4]. Лише балетмейстерська робота І. Вишнякова та Н. Дельсона полишала враження такої, що не вписувалася до постановки. Зокрема, таким, що не слугував розвиткові дії, був номер «Свято Нептуна» Яшки з матросами.

Новаторський спектакль швидко набув популярності в країні завдяки екранізації музичної комедії на Одеській кіностудії, куди режисер Георгій Натансон запросив акторів вистави. Провідний артист цього театру В. Фролов згадував, як ще дитиною потрапив на виставу «Біла акація» і відчув, яким святом була зустріч із героями-сучасниками для його батьків [328, с. 2]. Прикметним є, що сучасність твору «Біла акація», а також вихід на екрани фільму, у 1957 році надихнула постановника харківської вистави І. Радомиського та художника Н. Соболя на застосування засобів виразності кіно. В другій дії на сцену проєціювалися кінокадри. Щоправда, рецензент закидав театрові їх затягнутість [68]. Так само зауважував він на розпаданні ансамблю через зловживання комікуванням артисткою М. Косогоровою (Лариса) [68]. Тож успіхи окремих колективів масово розтиражовувалися їх апологетами в інших. Якщо всі драматичні театри мали наслідувати уніфікований стандарт МХАТу, то провінційні ТМК вторили наробкам столичних або кіно прочитань музичних комедій. До того ж, далеко не кожний сучасний твір мав риси художньої цілісності та здорового глузду. У рецензії на виставу одеситів «Я кохаю, Архимеде!» (Арнольд Паверман надихнувся при її постановці модною у 1962 році темою підкорення космосу) знаходимо категоричне зауваження на адресу хореографа А. Полічка: «<балетна сцена> може викликати лише протест» [88]. Щодо постановки І. Беркуна «Севастопольський вальс» (1961), пафосом якої в місті-герої Одесі стала суголосна тема героїчної оборони Севастополя, критик наголошував на провінційності, нерівності ансамблю. М. Водяной у ролі Генки наразився на критичне порівняння з Боні [88], прагнення ж Вс. Применка розкрити еволюцію образу Аверіна розбивалося об дидактику лібрето. Актуальна тематика вимагала оригінального рішення форми вистави. Л. Файленбоген експонував у пролозі низку живописних полотнищ, що змальовували епізоди облоги Севастополя. За задумом І. Беркуна, надалі картини мали «оживати» у дії вистави. «Лунає суво́ра і мужня пісня, – реконструював пролог критик, – разом з тривожними фарбами картини і грізними позами захисників Севастополя вона створює враження глибоке та неповторне. До зали хлинула хвиля високої героїки, драматизму і величі святого патріотичного подвигу. Це <...> далеко нетрадиційно для оперети» [349]. Очевидно, що лише на початку 1960-х ТМК почав наздожінати лексику театру драматичного. Подібна монументальна метафоричність, за заува-

женням В. Фіалка, була відкрита драматичним театром ще наприкінці 1940-х (вистава-«меморіал» «Молода гвардія» Миколи Охлопкова і Вадима Риндіна), проте в Україні подібні принципи стали помітними пізніше: в однойменній виставі О. Барсеяна в Київському ТЮГу, в героїчній постановці «Тарас Бульба» І. Казнадія і М. Добролежа у Дніпропетровському театрі ім. Т. Шевченка [323, с. 76-77].

У київській виставі «Весілля в Малинівці» (1966) режисер Д. Чайковський, диригент Є. Вигорський з художником Йосипом Юцевичем прагнули поєднати традиційний психологізм з поетичністю, буденність з героїкою. «Не побутова достовірність, – писав Ю. Станішевський, – а висока поезія життя панувала у всьому – і в червоно-бронзовій гамі декораційного живопису, і в яскравих костюмах, і у пройнятих кипучою веселістю народних масових сценах, <...> і в колоритно окреслених комедійних позитивних образах персонажів (тон ансамблю задавала корифей групи В. Новинська в ролі Гапусі – *прим. Ю. Шукіної*)» [294, с. 88].

Провідна акторка ТМК України в першій половині століття Віра Новинська була співзасновницею ДУМК та Київського театру оперети. У Харкові вона була Еврідікою та Одаркою у вирішених цілком в березільських традиціях етапних постановках театру «Орфей у пеклі» (1929) і «Запорожець за Дунаєм» (1931), грала Сільву (1933) і Маріцу (1934) в перших втіленнях кальманівських оперет на державній українській сцені. В Києві манера гри акторки переорієнтувалася відповідно до естетики соцреалістичного театру. Еволюцію соціального портрету героїнь В. Новинської ілюструють зіграні нею в першій київській постановці «Весілля в Малинівці» (1938) Софія та свинарка Фрося в характерній риторикою післявоєнного часу музичній комедії О. Сандлера «Серця і долари» (1949) режисера В. Вільнера. У другій половині 1950-х – у середині 1970-х років фактура колишньої «героїні» змінилася на гострохарактерну, і акторка вписалася в амплу комедійних «метушливих» матерів героїв у сучасних музичних комедіях, бойових сільських «бабів» в українських творах та «комічних стареньких» в класичних оперетах. Заслужують на згадку її Хівря в другій сценічній версії «Сорочинського ярмарку» (реж. І. Земгано, 1953) киян, Юліана у «Сільві» в постановці того ж режисера (1957); Фаїна Олександрівна у «Володимирській гірці» В. Лукашова (в цій «комсомольській опереті» 1961 року В. Новинська знову зустрілася із режисером-учнем Л. Курбаса – В. Скляренком); Матвіївна у

«Дівочому переполоху» (1975), постановку якого здійснив головний режисер Московського театру оперети Г. Ансімов. Втім, очевидним є (опосередковано свідчив про це і Ю. Станішевський [294]), що етапних ролей в цієї відзначеної найвищим почесним званням республіки акторки в другій половині століття вже не було.

Одразу після експериментів зі сценографією, умовним рішенням простору вистав у Одесі та Києві середини 1960-х років, у Харкові В. Івченко запропонував сучасну форму вистави за «Сорочинським ярмарком» (1967). Художником Михайлом Френкелем (ця постановка 1967 та «Буратіно і Король» 1968 рр. стали епізодом його співпраці із театром музичної комедії) було поєднано етнографічні, але не побутові, а яскраво театральні костюми із умовним рішенням часопростору вистави. Основна дія відбувалася в ігровому просторі, про який В. Івченко згадував: «М. Френкель <...> запропонував вести дію на гойдалках і довкола них» [277, с. 97]. Характерну для сценографів цієї генерації тенденцію В. Фіалко сформулював так: «Покартинне оформлення вистави поступалося місцем єдиній установці» [324, с. 109]. У виставі гойдалки перетворювалися то на віз із Хіврею, то на прилавки із крамом, а то (прикрашені рушниками) на вікна.

У київській постановці «Сорочинського ярмарку» І. Гріншпуна (1970) визначальним також став синтез побутового етнографізму голівських образів із умовністю. Найбільше виявлення це знайшло у сценографії Олексія Бобровникова: «Зміна картин створювалася рухом двох аплікаційних куліс (від одного порталу до іншого). За ними рухалися піч, колодязь, стіл, віз і таке інше. Лаштунки «уходили», а речі залишалися на сцені, усі вони грали, діяли» [79, с. 141]. В ансамблі вирізнялися характерні актори Т. Тимошко (Хівря) та Райнгольд Похвалла (Афанасій).

Після харківського прориву Л. Юхвіда і О. Рябова в жанрі героїчної музичної комедії естафету перебрали одесити. Задум і постановка авторської трилогії «На світанку» і «Четверо з вулиці Жанни» О. Сандлера та «Біля рідного причалу» Василя Соловйова-Седоговписали ім'я режисера М. Ошеровського до перших лав майстрів ТМК. У 1964 році одеська постановка «На світанку» започаткувала патріотичну трилогію Григорія Плоткіна, присвячену Одесі. Після успіху одеситів до матеріалу звернулися театри Ленінграда, Красноярська і Краснодару, Києва й Харкова, Хабаровська і Воронежа, Полтави, Чернігова, Донецька та Херсона. Специфіка одеської виста-

ви у порівнянні із вторинними здобутками в інших містах була обумовлена співтворчістю О. Сандлера і Г. Плоткіна під безпосереднім керівництвом М. Ошеровського. Як зазначав дослідник цієї вистави О. Галяс, за відправну точку лібрето було взято роман Юрія Смолича «Світанок над морем», на думку автора статті, типово «бульварний»: «У ньому мають місце всі атрибути жанру: захоплива інтрига, ефекти, мелодраматизм, переслідування, бійки, шпигуни і, звісно, кохання<...> Так що першоджерело надавало всі можливості для створення “веселого, запального” видовища» [62]. Саме «лабораторність» одеської вистави і найбільше влучення у «місцевий колорит» зробили першу постановку «На світанку» еталоном.

Романтичний пафос пронизував дію і естетику вистави. Відомий завдяки постановкам у московських театрах ім. Ленкомсомолу та ім. Моссовета, вихований у принципах театральності Юрієм Завадським художник Мілій Виноградов створив простір, який легко й умовно трансформувался: Приморський бульвар з Дюком перетворювався на кам'яні плити набережної, а далі – на бальну залу з величезними люстрами та гігантськими колонами. Конструктивна сценографія робила зміну картин максимально мобільною. Своєрідним викликом умовностям оперети було і зухвале переакцентування непохитних законів жанру. Розстріл Жанни Лябурб на сцені театру «легкого жанру» сприймався як інтонаційна революція, на чому наголошував режисер М. Ошеровський [208]. Кульмінація вистави відсилала до символіки Паризької Комуні – в аскетично-лапідарній сценографії сцени катакомб ясно-червоний шарф героїні полум'янів мов прапор.

За умови підпорядкованості режисерському задуму усіх компонентів та ансамблю – від солістів до статистів (студійці М. Ошеровського) – вистава стала бенефісом виконавців, у першу чергу Л. Сатосової. Французький консул Енно в ексцентричній подачі С. Крупника з'являвся на сцені у колоні солдат, під звуки духового оркестру. Н. Аркіна писала: «Саме ця постать робить марш «переможців» перебільшено театральним, майже балаганим. Каскетка, вусики, вишкір посмішки, канканно-завзята хода солдафона, який переповнений власною величчю та всім довколишнім» [10, с. 100]. Театрознавиця зазначала, що з точки зору формальної логіки, випробування реалістично-психологічним вмотивуванням герой не витримував. Але цього і не мав на меті режисер М. Ошеровський. «Крупник-Енно

жив на сцені у власному канканно-шансонетному ритмі», – читаємо пряму вказівку на специфічну тонку умовність режисерського почерку [10, с. 100]. І навіть остаточну поразку свого героя С. Крупник передавав на межі комічного та трагедійного. Понуро виголошеному: «Розторгувався... Краму більше нема» наслідувало саркастичне «Раскинулось море широко», а далі – кабареетні куплети, фірмовий ексцентричний танок (балетмейстер Б. Таїров, диригент Омелян Вінницький). Надаючи образу гостроти памфлету, С. Крупник не гребував засобами гіперболи, фарсу, ритмом свого існування в образі передаючи трагікомічну гарячковість останніх днів «рудиментів старого світу» перед навалою більшовиків. Це уподібнювало героя до образів Кукринісів [99].

Важливо наголосити, що для М. Водяного в ролі Мишки Япончика, навпаки, не стільки було важливо «видати стиль», скільки підкреслити історичне існування прототипа свого героя в порівняно недалекому минулому. Разом з тим, документальне підґрунтя образу не стало на заваді театральності персонажа. М. Водяной вигадав для свого персонажа Мишки Япончика «котячу» ходу, купецький завиток, немов приклеєний до лоба, та старанно джентельменську манеру триматися. Олена Грошева зауважувала, що образ визначала «тверда, напориста хода, графічно точна пластика, як і належить королю одеських нальотчиків» [81, с. 63]. Крій костюму, фасон черевик прототипа Япончика, манера і поведінка у тій чи іншій життєвій ситуації були знайомі очевидцям-одеситам, тож художня фантазія М. Водяного спиралася на багатий пошуково-реконструктивний досвід. Стосовно «кухні» великого майстра Е. Митницький зазначав: «Не казатиму, що імпровізація – його ігрова система, ні, Водяной скоріше був приборником відпрацьованого та відшліфованого номеру, трюку, репризи. <...> Але все аналізувалося до дрібниць» [216, с. 85]. Як зазначав сам актор, згодом він переніс акцент своєї інтерпретації Япончика з зовнішньої чарівності, колоритності, яскравості персонажу у бік поглибленої психологізації. Підкреслив у ньому саме загрозливу бандитську сутність [43]. І підтанцювки його, і хода набували пластики пантери, хижака, який вийшов на полювання; красномовним був і характерний жест, про який згадувала О. Грошева, – у моменти гніву Япончик обтирав об одяг долоні, немов скривавлені [81, с. 63]. Япончик М. Водяного з'являвся на сцені під пістолетний постріл, раптово перебираючи на себе глядацьку увагу (надалі

ця знахідка М. Водяного розійшлася по всіх сценах країни) і рішуче крокував навпростець до рампи. За свідченням О. Грошевої, у нього був вигляд «галантерейного прикажчика, який вирядився» [81, 63], що не може, у свою чергу, не викликати порівняння з типажним Голохвастим О. Борисова того десятиліття. Режисерська манера М. Ошеровського проглядала в темпоритмічній розробці образу, в трагікомічності його постаті й, особливо, в елементі «відчуження». В епізоді, коли Япончика заарештовували, він прямував під супровід власного посвисту – траурного маршу. «Крах ілюзій, – згадувала О. Грошева, – завершувався відчуженою пляскою» [81, с. 63]. В інтонації гри проступала оцінка артистом свого персонажу.

Є. Дембська підтримувала ансамбль, відтворюючи в ролі Віри Холодної риси стилю модерн, проте в її сценічній поведінці проглядала актриса – уважний копіїст, в той час як І. Іванова грала ту ж роль з відчутною інтонацією розгубленості інтелігентної жінки перед добою варварів. Навіть на прикладі такого різнотлумачення двома актрисами однієї ролі легко побачити, наскільки просякнута була постановка М. Ошеровського настроєм «відлиги».

При об'єктивній етапності цієї вистави у розвитку жанру варто зауважити на її недоліках. Півтори години сценічного часу, з огляду на умовність жанру, не могли вмістити всю складність історичних подій в Одесі 1919 року. М. Ошеровський пішов шляхом створення строкатої мозаїки, а не філософського осмислення минулого (аналогічним шляхом в цей час крокував Театр на Таганці у виставі «Десять днів, які потрясли світ»). Тому історичною, а головне, художньою переконливістю були наділені у постановці М. Ошеровського лише представники «табору супротивників», крім вже згадуваних, також М. Дьоміна (мадам Енно), В. Алоїн (генерал Грішин-Алмазов). У той час як позитивні герої – Котовський (Микола Удод), матрос Іван (Микола Огренич), його наречена Галя (І. Іванова), портовик Нечай (В. Телегін), Столяров (В. Терещенко) – залишилися невиразними. Перехідною, неоднозначною постаттю за сюжетом вистави був матрос Франсуа (Ю. Динов), який поступово усвідомлював, що він і його товариші є небажаними в цій країні «миротворцями».

У Харкові «На світанку» поставили роком пізніше за Одесу. Постановку здійснили режисер Музичного театру Кузбасу Л. Іцков, молода диригентка Аліса Відуліна та художник С. Йоффе. Неможливо применшити вплив на харківську постановку і, зокрема, Є. Холодова

виконавського канону М. Водяного, адже, гастролюючи в інших театрах, актор зробив малюнок ролі Япончика масово популярним. Проте, наскільки органічно існували в умовній тканині вистави ОТМК оригінальні образи М. Водяного та С. Крупника, настільки ж неадекватно виглядали їх апологети у постановках інших театрів.

Київська постановка «На світанку» (1965) в історії українського театру є знаменною тандемом Б. Рябікіна із Д. Лідером. Ю. Станішевський визначав стиль Б. Рябікіна як позначений лаконічною образністю театр режисера, у якому не було місця акторським інтерпретаціям [294, с. 106]. Виконавцями центральних ролей у виставі були: Василь Неборачко (Япончик), Д. Шевцов, Олександр Михайлов (Котовський), Л. Запорожцева (Віра Холодна), І. Журавська (Жанна Лябурб), Роман Пружанський (консул Енно), К. Мамікіна (мадам Енно).

Направду концепція вистави «На світанку» була презентована вже в «розкадровці» ескізів сценографії. Образ часу змін, революції, Д. Лідер побачив у величних сходах, що здіймалися угору та вглибну сцени. К. Пітоєва наголосила на тому, що «із “Потьомкінськими сходами” цей образ у художника мав лише віддалену подібність. Вже у 1960-і сценограф вподобав виразну для виявлення конфлікту твору художню опозицію «нижнього» і «верхнього» сценічних вимірів» [252, с. 2]. Тож, у «На світанку» Д. Лідера скоріше цікавив абстрактний маршрут героїки революції, її висхідна лінія. В. Берьозкін писав про умовність зміни місця дії: «цей маршрут змітав притаманні своєму часу випадкові речові аксесуари старого життя» [27, с. 47]. Інший прийом було використано лише в одній картині – розстрілу комуністів. П'ять постатей йшли сходами назустріч дулам зброї, що лежала на авансцені. Умовне сценографічне рішення знаходило продовження в субстанційному, позасценічному «супротивнику» комуністів. Біля portalу стояв офіцер, який віддавав наказ стріляти. Дослідник реконструював кульмінацію вистави: «...лунав постріл – і миттєво згори падала червона падуга, затуляючи першого розстріляного» [27, с. 47]. Наступні опущені чотири падуги повністю забарвлювали сходи червоним. Втім, коли вони здіймалися угору, на сходах стояли вже десятки героїв.

Характерне для Д. Лідера і цілком в дусі театральних ідей «відлиги» обігравання неігрового простору мало місце і в його роботі «Серце

балтійця» К. Лістова (1964), де художник виніс прапори просто до глядацької зали.

Наступні частини трилогії «Четверо з вулиці Жанни» (замислена Г. Плоткіним, О. Сандлером та М. Ошеровським у 1967 році вистава висвітлювала героїзм одеситів під час Великої Вітчизняної війни) та «Біля рідного причалу» (цього разу Г. Плоткін та композитор В. Соловйов-Седой перенесли глядачів до «своїх» 1960-х) успіху, що дорівнював би першій виставі, не здобули. Головною вадою постановки «Четверо з вулиці Жанни» стала дидактичність розведеності характеристик персонажів на «чорний» та «білий» полюси. Логіка сприйняття вистави губилася через співіснування в ній героїко-патріотичної теми з трюками й буфонадою. Підпільник перукар Стасік у М. Водяного став антиподом його героя у «На світанку». Режисер запропонував артисту знайти для Стасіка якусь спливаючу ходу та грим, який ніяким чином не нагадував би мужнього партизана. М. Водяной згадував: «Ось я й пристосував Стасіку трансформовані рухи мімів» [81, с. 66]. Запамяталась у колоритній епізодичній ролі мадам Чірус Є. Дембська. На думку критикині, театр не здійнявся до рівня попередньої роботи, через фрагментарність обох вистав [289].

Для Київського театру оперети тандем О. Сандлера і Г. Плоткіна також написав героїчну музичну комедію. Прочитання «Каштанів Києва» (1972) здійснили О. Барсеґян і диригент Ю. Котеленець. Лібрето було частково засновано на реальних подіях і біографіях конкретних людей. Події були розтягнуті на десятиріччя. Конструктор літаків, Академік АН СРСР Олег Антонов (від 1952 року – керівник київського дослідно-конструкторського бюро) приходив до театру подивитися, як на сцені актори грають його самого та його рідних. Драматичною кульмінацією життя героя вистави стала війна (у Бабиному Яру було розстріляно наречену авіаінженера, після війни в нього склалася родина з іншою жінкою, від якої народилися діти). У виставі було задіяно акторів трьох поколінь. Г. Горюшко в одному складі грав батька і сина Володимира і Віталія Ковальчуків. Олексія Черкалова грали О. Трофимчук і Ю. Чубарев. Роль Бережного виконували О. Михайлов і Д. Шевцов. Образ доньки конструктора Оксани, втілювали Л. Крижановська і В. Чемена. Юного Ігоря грали О. Головін та В. Павленко. У гострохарактерних ролях, які Г. Плоткін завжди прописував значно колоритніше за героїчні та ліричні, проявило себе старше покоління трупи. «Перевертня» Піта Чимерлінга

(Петро Чемерлига) грали В. Борисенко і Р. Похвалла, Генрієтту – Н. Ляпіна і Т. Тимошко, Розу Борисівну – М. Котеленець, К. Мамикіна. Режисер прагнув надати патріотичній історії про перемогу у війні не побутового звучання. Балетмейстером Леонідом Рословим було поставлено тематичні номери: «Весна іде», «Вальс юних», «На схилах Дніпра», «На привалі», «Навала», які виконували солісти балету Ю. Гнатовський, М. Голота, Ю. Давиденко, Л. Каганська, В. Морозова, А. Хотинський, С. Ященко та ін.

Протягом 1970-х «Каштани Києва» були візитівкою сучасного радянського репертуару республіканського театру оперети, користуючись значним попитом. Щоправда, на відміну від «На світанку» і «Четверо з вулиці Жанни», цей музичний твір О. Сандлера та Г. Плоткіна в театрах інших міст сценічного життя не зазнав.

Наприкінці 1960-х розширили уявлення про можливості ТМК вистави за музичною комедією «Мій бравий солдат» (Владлен Лукашов і Д. Шевцов за Ярославом Гашеком). Твір народився в лабораторії київського театру оперети у співдружності молодого режисера О. Горбенко з композитором і лібретистом (він і виконавець головної ролі), а також художниками Веніаміном Заславським та М. Виноградовим і балетмейстером Н. Марголіним (1967). За оцінкою Ю. Станішевського, попри оригінальні знахідки режисури, зокрема, прийоми ревію, виставі бракувало своєрідного гумору роману, її музична драматургія була фрагментарною, що не сприяло закріпленню постановки «Мій бравий солдат» в репертуарі. «В сучасному за своєю формою образному рішенні вистави, – писав критик, – з'явилися старі штампи і трафарети» [294, с. 119].

Роком пізніше С. Однопозов із А. Відуліною і балетмейстером В. Нікітіним втілили цю музичну комедію в ХТМК (1968). Удачею вистави став виконавець головної ролі актор з досвідом роботи на драматичній сцені Євген Холодов. Ю. Станішевський визначив роботу художника С. Йюффе у цій виставі як «лаконічну і по-справжньому сучасну», «переконливу та яскраву» [294, с. 119]. Проте той самий критик закидав режисерові «елементи грубого комікування», що дуже псувало враження від вистави.

Попри важливість досвіду прочитання роману Я. Гашека, вистави поступалися інтерпретаціям «Бравого солдата Швейка» у Театрі ім. І. Франка (1929 та 1956 рр.) і недовго утрималися в репертуарі.

Своєрідну модифікацію жанру героїчної музичної комедії за мотивами класичної комедії «плаща і шпаги» запропонував киянин Г. Макарчук у «Вам – моє життя, сеньйоро!» (ХТМК, 1969). Твір за комедією Філіпа Дюмануара і Адольфа Дюмануара «Дон Сезар де Базан» було написано російським композитором Віталієм Беренковим. Хореографію запросили поставити болгарку Маргариту Арнаудову, а сценічний бій та фехтування – викладача Театрального інституту Євгена Кіреєва. Ролі виконували артисти різних мистецьких генерацій: засновники театру К. Передерников (король Іспанії), Л. Івашутич (Аллерто), Л. Романенко (Маркіза де Монтефіор), «героїні» – юна Л. Крижановська і молода М. Свірська (Маритана), «герої» Г. Горюшко та В. Подсадний (Дон Сезар).

У пошуках актуальної музичної вистави головний режисер ХТМК В. Івченко звернувся до матеріалу на той час дуже популярного після виходу стрічки Сергія Параджанова «Тіні забутих предків» композитора Мирослава Скорика. А саме – до музичної комедії «0:0 на нашу користь» (1970). Музику молодого композитора відрізняли сучасні естрадні ритми. Над партитурою з оркестром ХТМК працював Б. Чебоксаров. Лібрето українських авторів «КВН» Роберта Віккерса та Олександра Каневського тяжіло до номерного принципу та репризності. Ходом п'єси стало змагання команди інженерів і команди консерваторії.

Дотепним було рішення сценографії відомого постановками на провідних сценах драматичних театрів України Михайла Кужелева. Ним було запропоновано карикатурно-плакатний стиль, який відповідав функціональному та пласкому оформленню конкурсів «КВН». Зокрема, декорацією сцени колгоспної «пасторалі» з дояркою Наталкою (Е. Климчук) та її чотирма женихами (трьох молодих претендентів на її руку грали В. Побережець, В. Робертів і Г. Савченко, а сімдесятирічний К. Передерников грав голомозого, проте відчайдушно закоханого колгоспного керівника) слугували зображення рогатих корів, які визирали з вікон ферми, і довгоногого лелеки на її даху. Доповнював картину «пролетарського раю» транспарант «Каждая новая корова будь здорова!» При цьому художником свідомо було закладено вибуховий дисонанс між соцреалістичним середовищем та буржуазною зовнішністю Наталки. Героїня Е. Климчук походжала у кокетливому «міні»-халатику з фартушком, в туфлях на підборах та із зачіскою та віями, наче в Бріджитт Бардо.

Найпоказовішою з точки зору свого часу була в «0:0 на нашу користь» сцена в лабораторії, у якій діяли науковець Роман (В. Краюшкін) і його створіння – роботи Федя і Рудик. В. Івченко задіяв у цих ролях найталановитіших «коміків» різних поколінь, переважно фахових драматичних акторів: М. Гавриленко і О. Пугачов у чергу грали Федю, В. Побережець і Г. Савченко – Рудика. Додатковий комізм викликали відмінні фактури акторів. М. Гавриленко та Г. Савченко були довжелезними, М. Гавриленко до того ж ще й дуже худорлявим, а В. Побережець та особливо О. Пугачов – невисокими. Специфіка гри акторів у дуеті полягала в абсолютній синхронності дій, зокрема танців. М. Кужелев мусив вирішити питання зовнішності театральних «роботів», у підсумку вдягнувши їх у трико зі шкіряними пасками та перчатками, модні кеди та трикотажні маски, що закривали всю голову (маски були явно «панчішного» походження!). На постановку характерних і ексцентричних танців для гострої злободенної вистави було запрошено випускницю «ГИТИС» балетмейстерку з Латвії Ельгу Друлле. У зв'язку з цією виставою ХТМК не можна не згадати етапної постановки «Фауст і смерть» (1960) Бориса Тягна на сцені Львівського драматичного театру ім. М. Заньковецької. У ній Богданом Ступкою було вперше в історії повоєнного радянського театру втілено образ механічної істоти – Механтропа, яка носила «космічні» обладунки (художник Мирон Кипріян) та виконувала рок-н-рол.

Таким чином, постановка «0:0 на нашу користь», здійснена режисером драматичного театру на сцені ХТМК, почасти вписала художні пошуки цієї сцени до широкого контексту часу. Вистава «0:0 на нашу користь» випромінювала веселощі, молодість та бадьорість і користувалася неабияким попитом. Проте сам жанр сатиричного огляду, як і драматургія, зібрана на білу нитку з злободенних жартів та анекдотів, не сприяли тому, щоб постановка надовго утрималася в репертуарі.

У першій половині 1970-х активно співпрацював із Київським театром оперети молодий композитор Левко Колодуб. Прикметним є, що його новаторська в цьому жанрі музика залунала на республіканській сцені в один рік із першою київською постановкою «Моєї чарівної леді» і втіленням героїчної музичної комедії О. Сандлера «Четверо з вулиці Жанни». Дебютними для композитора стали «Генуезькі серенади» (1970), написані у співавторстві з досвідченим С. Ждановим. Виставу здійснили режисер Костянтин Артеменко, диригент Юрій Котеленець, сценограф В. Заславський та художниця з костюмів

Аріадна Перепелиця і запрошений з Московського театру оперети балетмейстер Б. Борисов.

«Місто закоханих» (1970) стало першою самостійною музичною комедією Л. Колодуба на київській сцені. Вистава мала спільні жанрово-стильові риси із музичною комедією «0:0 на нашу користь» В. Івченка у Харкові.

Лібретист Д. Кісін поєднав модну в той час та рекомендовану митцям виробничу тему із характерним для жанру конфліктом любовного трикутника, вклавши всі події вистави не в три, а в дві дії (як у драматичному театрі). Музична комедія була лексично близькою до естрадних пісень кінця 1960-х, з джазовим забарвленням (диригент Ю. Котеленець). Музикознавиця писала про те, що лексично цей твір відповідав тонам «відлиги»: «природно впліталися в сюжет шейк, твіст та інші сучасні танці, які вже також втратили свій засуджуючий ярлик “буржуазних”», втім, композитор віддав у ньому данину і національним пісенним традиціям [283, с. 72]. Філолог за освітою Ю. Станішевський зазначав, що музика грала у постановці «суто ілюстративну, допоміжну роль» [294, с. 119]. Відмінною від звичної в опереті була і вокальна манера виконавців (тембри голосів яких змінювало використання мікрофонів): В. Бикова – Віктора, Т. Тимошко – Варі, Р. Даниленко – Люсі, Олександра Головіна – Павла. Режисерський хід Е. Митницького при постановці цієї музичної комедії нагадував вже нещодавно використаний ним у «Варшавській мелодії» Леоніда Зоріна на сцені Київського російського академічного драматичного театру ім. Л. Українки. Там Гелена – Ада Роговцева виконувала естрадні пісні в концертному прийомі. Вже згадуваний критик визнавав, що у постановці «Міста закоханих» сучасну тему режисер вирішив подати не стільки в театральному, скільки в естрадному плані: «На сцені – підкреслено умовне оформлення, замість мальовничих пейзажів – великі фотографії (В. Заславський та А. Перепелиця – прим. Ю. Щукіної) і чотири мікрофони, а біля мікрофонів молоді герої, невимушено і весело підтанцьовуючи, захоплено співають замріяної і натхненної пісні про сонячне місто, місто юних і закоханих» [294, с. 119]. Ю. Станішевський зазначив, що актори відійшли від виконавської манери оперети і наблизилися до виражальних засобів «огляду» та водевілю.

Обидві вистави за творами Л. Колодуба протрималися в репертуарі менше двох сезонів. Втім, за свідченням І. Сікорської, після поста-

новки у Києві цю музичну комедію було втілено ще в десяти містах України та Росії [283, с. 71].

Наприкінці розглянутого періоду зазнала істотних зрушень режисерська інтерпретація водевілю. Першою спробою «режисерського» водевілю стала сучасна вистава «Пограбування опівночі» (1968). Зіновій Аврутин здійснив її першопрочитання в Одесі за активної участі композитора Марка Самойлова. Стрімкий розвиток детективної фабули, обмаль персонажів, замкнений простір, у якому розгортається дія, моралізаторський фінал – все це вказувало на вірність вирішення вистави саме через водевільний жанр. Актори Є. Дембська, В. Фролова, Анатолій Пославський створили ансамбль, а хореографію І. Дідурка відрізняла сучасна лексика. Тоді ж «Пограбування опівночі» поставили харків'яни В. Івченко та О. Синявський із стильово сучасним комедійним дуєтом двох професійних драматичних акторів Е. Климчук та Ю. Малишка. Втім, крім сучасного водевілю типовими на сценах театру стали водевілі за класичними комедіями. Початок цій тенденції поклав у Харкові москвич Юлій Фрідман, поставивши водевіль Лева Соліна «Дами і гусари» за Олександром Фредро (1968), для якої було використано сценічний варіант п'єси Московського театру ім. Є. Вахтангова.

Протягом десятиліття до «перебудови» підходи до втілення музичних комедій та водевілів відбили вистави О. Барсеяна, В. Бегми, Бориса Бруштейна, Е. Митницького, Анатолія Самохліба, С. Сміяна, Віктора Утеніна.

У 1970-і сценічні пошуки в галузі радянської музичної комедії не спричинилися на появі етапних вистав. Постановки «Вільний вітер» А. Самохліба (1971) і О. Барсеяна (1972) дуже швидко стали виглядати репертуарним анахронізмом, засвідчивши тимчасовість реалій лібрето цієї музкомедії.

Разом з тим, своєрідністю було позначено постановки героїчної оперети-пісні «Василь Тьоркін» Анатолія Новикова (за Олександром Твардовським) А. Самохлібом у Харкові і К. Артеменком у Києві (1973). Саме пісня – народна, солдатська – стала формоутворюючою в драматургії вистави. «Щось від прекрасної спадщини агітбригад синьоблузників, тільки підійняте на вищий професійний ступінь» [347], – простежував жанрову генезу вистави А. Самохліба рецензент. Вистава починалася з мобілізації піхотинців на війну (актори виходили на сцену через залу). Фінальний апофеоз – марш бій-

ців перетворювався на маніфестацію у залі. На думку І. Шевченка, успіх постановці принесла вдумлива, з драматичною школою, гра центрального виконавця: «Віктор Робертів зумів закумуляувати усі ці індивідуальні глядацькі образи в одне ціле <...>, темперамент, добра усмішка, хитринка і лукавинка в очах, особливий тьоркінський запал – сприяє залученню глядача до дії. <...> Саме його життєвість і правдивість примушують забути про статичність першого акту» [347].

У постановці К. Артеменка роль Тьоркіна грали молоді «простаки» Ю. Бурих, В. Павленко і О. Головін.

У 1974 році киянин Ігор Поклад перейняв від попередників жанрову естафету, написавши продовження відомого твору – «Друге весілля в Малинівці» (лібрето В. Бикова, М. Куруца). Герої твору-прототипу воскресли в новому, щоб цього разу боротися з німецько-фашистськими загарбниками. Три театри України в один рік відгукнулися постановками «Другого весілля в Малинівці». Перше втілення героїчний твір отримав на харківській сцені. А. Самохліб здійснив «Друге весілля в Малинівці» у романтичній стилістиці. «Художник З. Лейзерук, – зазначала рецензентка, – образно вирішив оформлення вистави. Задник сцени, розписаний яскравими соняшниками, які символізують мирну, спокійну тишу Малинівки, по ходу дії перекривається монолітним важким фасадом будівлі фашистської комендатури, який насувається на глядача» [95]. В одній із сцен зловісна свастика раптово кумедно прозирнула у гротесковій пластиці застигло на хвилику Шурудило. Сатиричність його образу на харківській (М. Гавриленко, В. Робертів) та одеській (М. Водяной) сценах підкреслювали грим та зачіска артистів «під Гітлера». В Одесі режисером «Другого весілля...» виступив запрошений з Ленінградського театру «ім. Ленсовета» Ігор Владимиров. Досягти органічного поєднання трьох інтонаційно-змістовних сфер твору йому не вдалося: сцени партизан було вирішено у романтично-героїчному ключі, масові сцени – абстрактно епічно, а у зображенні ворогів скоріше за кліше оперети панував гротеск. «Якщо ж врахувати, що Ярина Назарівна, Яків Олександрович, Шурудило (Попандопуло) традиційно життєво відповідні, то виявляється, що у виставі змішані чотири стильові прийоми. Тож, чи не забагато?» – риторично питав рецензент [22]. І київська версія «Другого весілля в Малинівці» В. Бегми мала спільні із попередніми недоліки. Вада бенефісності, концертність подачі ролей була

притаманна комедійним акторам як у Києві (Мелетіна Котеленець, В. Неборачко), так і в Харкові (В. Робертов, Є. Холодов).

Тими ж вадами були позначені останні постановки «Весілля в Малинівці» О. Барсеяна в Харкові (1982) і М. Гусева в Одесі (1983). М. Івницький запропонував рішення одеської вистави: сцена перетиналася двома шляхами, у центрі сцени – перехрестя-метафора, де зіштовхувалися і долі героїв, й історичні сили. Але в номерній дії ця зорова метафора продовження не отримала. Про естетичний конфлікт інтегрованої в європейський театральний контекст сценографії М. Івницького з режисурою, що оперувала арахічними штампами (як характерний прояв загальної тенденції відставання режисури від темпів розвитку сценографії в українському театрі), писав В. Фіалко [324, с. 176].

На початку 1980-х в Одесі була відновлена вистава «На світанку». За свідченням Ю. Динова, у 1960-і в Л. Сатосовій–Жанні було більш «опереткового куражу», в той час як у Жанні Лябурб 1980-х – Г. Жадушкіній підкорював психологізм. Т. Тищенко (Віра Холодна), шукаючи незамулених рис, звернулася до стрічки Микити Михалкова «Раба кохання» [43]. У київській постановці «На світанку» (1984) С. Сміян наблизив героїчну музичну комедію до виконавських канонів оперети. Центральною постаттю вистави став Котовський (Г. Горюшко), а Т. Тимошко (м-м Енно) та Віталій Павленко (Япончик) утворювали каскадний дует.

Низка вистав, що з'явилися в репертуарі радянських ТМК та оперети у десятиліття до «перебудови», жанрово не вміщувалися у традиційні визначення. Музичні спектаклі змішаних жанрів (визначення Г. Чорної) апелювали до чистої романтики або навіть трагедійності. З практики західноєвропейського театру відомо, що досвід війни дав митцям потужний імпульс зображення дійсності в альтернативному реалізмові методі. Апокаліпсис Освенциму надихнув, зокрема, Юзефа Шайна і Тадеуша Кантора звернутися до найпотужніших світових архетипів: творів Данте Аліґ'єрі, Мігеля Сервантеса, Станіслава Виспянського, виявляючи філософію життя і смерті.

Саме в цьому контексті постали по суті поодинокі у ТМК пошуки лєнінградця В. Воробйова. Разом з композитором Олександром Колкером режисер віднайшов специфічний жанр оперетти («Відзеркалення», 1975). У першій частині вистави – «Ладозька крига» – він відобразив колективне обличчя війни, її епос, а у другій

– «Жар-Птиця» – залучав глядачів у свідки кохання та смерті блокадних Ромео і Джульєтти. Лексично модерна хореографія Юрія Мячина утворила наскрізний пластичний рух вистави, що покликаний був передати дисгармонію, хаос світу, який потерпає від війн. У виставі-поеторії глобальною метафорою стала крига Ладозького озера, що, за задумом художника Лариси Кравцевої, уподібнювалася розколотому на дріб'язки дзеркалу, у якому відбивалася трагедія народу. Однак тонка матерія високої романтики на кону умовного музичного театру підкорялася далеко не кожному режисерові. В рамках того ж періоду О. Барсегян допустив на сцену ХТМК такий несмак, як куплети фашистів, у постановці до 40-річчя від перемоги у Другій Світовій війні «І один у полі воїн» (1985) з лібрето Д. Шевцова та музикою Володимира Золотухіна. Проблеми жанру симптоматично проступили в тому, що О. Барсегян волів працювати над головною роллю Головченка-фон Гольдрінга (парафраз на Ісаєва-Штірліца) із драматично здібним М. Бутковським, в той час як композитор відстоював кандидатуру вокаліста Павла Зотова [35, с. 4].

На завершення періоду особливо відчутною стала «втома», зубожіння режисерської та акторської фантазії у прочитанні матеріалу, ідеологічний і сценічний потенціал якого відвирував у 1930-1960-х. Вистави-концерти, пісенно-хореографічний монтаж – так визначили жанр останніх постановок за героїчними музичними комедіями критики [22; 95; 217].

Натомість визначальним для розвитку театральності на оперетковій сцені став жанр водевілю. Аналіз практики постановок водевілю дозволяє погодитися із концепцією Т. Кудинової: у радянському театрі жанр водевілю еволюціонував у сучасний мюзикл [181]. Адже провідні режисери відчули перспективність цього жанру для досягнення мети у вихованні стилістично і жанрово гнучких артистів. Режисер В. Воробйов міркував: «Адже можливою стала «Анна Кареніна» в балеті! Так чому неможливим є, скажімо, чехівський водевіль в опереті? Треба тільки знайти в кожному жанрі сценічну форму, адекватну до ідеї першоджерела <...> Ми шукали не побутове, а метафоричне вирішення вистави, ту гостру, образну форму, яка органічно може виникнути на сцені з побутових обставин сюжету. Умовний жанр музичної вистави, мені здається, дає право на це» [53].

Продовжуючи практикувати адаптацію до сцени ТМК сюжетів популярних п'єс вітчизняних авторів, Бориса Александров,

А. Борисова і Г. Фере створили за комедією Олександра Корнійчука «В степах України» водевіль «Кому посміхаються зірки». Для постановки 1972 року М. Ошеровський та сценографи В. Поздняков, Володимир Тартаковський винайшли не побутовий образ. Українське село було «відчужено» в макеті, розташованому на заднику. Легкі плоти мобільно перекроювали сцену і дали змогу варіативно моделювати мізансцени. Разом з тим, не всі актори відчували сучасність у погляді на споконвічні водевільні теми українського села. Частина акторів грала за системою амплуа оперети («коміки-буф» дід Тарас – Б. Боровський та дід Остап – В. Гузар), частина – за традиціями театру корифеїв, що живили поетику О. Корнійчука. В той самий час, учениця М. Ошеровського Г. Грачова (Катерина) дозволяла собі самоіронічне «буцімто». Розумінням матеріалу виділявся М. Водяной-Галушка: «Часом М. Водяной дуже точно передає підтекст, грає передісторію свого героя – ми бачимо не тільки суть, але й природу його помилок», – зазначав рецензент [21].

Паралельно з осучасненням лібрето до класичних оперет драматурги Б. Рацер і В. Константинов оновили водевільний репертуар 1970-х. Їх водевіль «Витівки Хануми» (за п'єсою Авксентія Цагарелі) з музикою Гії Канчелі спричинився на етапних постановках в ТМК Одеси та Харкова. На той час твір вже з успіхом грала в драмі. Найбільш відомою стала версія «Хануми» Георгія Товстоногова. Критика відзначала концептуальний стиль першої постановки водевілю у ВДТ ім. М. Горького (1972). Так, О. Злотникова писала: «Замість очікуваних від комедії на кавказьку тему строкатості та колориту, раптом – початок вистави плавний <...> Є час роздивитися картинку – в стилі яскравого і вичерпно стильно-лаконічного народного примитиву Піросмані («святковість з краплею суму у кожній частині наївно-красивих картинок» – це образ вистави), роздивитися музик <...>, роздивитися повільну процесію кінто – такий собі образ громади <...>. Їх постаті у чорних рубашах та шароварах утворюють візерунок, який облямовує кожний закінчений епізод, як орнамент – старовинні мініатюри, навіть танець кінто – «Кінтаурі», це знак танцю – адже кожен рух робиться окремо <...>, з позначенням його умовності...» [115, с. 27].

В Україні одну з перших постановок «Витівок Хануми» було здійснено у Львівському театрі Радянської Армії Анатолієм Ротенштейном. Колишня солістка Львівського ТМК З. Дехтярьова трактувала об-

раз Хануми через її переможний творчий початок. За твердженням Світлани Веселки, у постановці не було «блакитних» ролей-масок [41]. Саме в такому контексті постала одеська постановка «Витівки Хануми» (1973). М. Ошеровський залучив до роботи хореографа з вистави Г. Товстоногова, Юрія Зарецького. Дивертисменти «Джейран», «Лікурі», «Самайя» (солісти балету: Людмила Васіна, Маргарита Мусатова, Валентина Степанова, Олександр Мітін, Марсель Ісмагілов, І. Дідурко) відігравали у поетиці одеської вистави роль значнішу, ніж у драмі. Диригент О. Вінницький досягнув епічного, життєстверджувального звучання оркестру як фарби вистави. Балетмейстер також працював над пластично-інтонаційним національним характером персонажів, окремо наголошуючи на зловживанні акцентом як дурному смаку. За спогадами виконавця ролі Коте В. Фролова, під час гастролей одеситів у Ленінграді глядачі змогли порівняти дві постановки. Захоплюючись акторами-майстрами в Г. Товстоногова, вони віддавали перевагу пластиці вистави М. Ошеровського, синтетичності його молодих акторів [328, с. 4]. Спільною у прочитанні водевілю Г. Товстоноговим та М. Ошеровським була відсутність грубощів фарсу. Дотепність Людмили Макарової та аристократизм Вячеслава Стржельчика були камертоном інтелігентного ансамблю в драмі. В ТМК, з поправкою на яскравість жанру, ансамбль утворили: М. Водяной (Князь Пантіашвілі), Л. Сатосова (Ханума), В. Алоїн (Мікіч).

Натомість, у харківській постановці В. Утеніна і В. Канделаки (1974) А. Хорольська–Ханума одразу задавала різкий, гротесковий малюнок ролі, в той час, як культурою, м'яким гумором було позначено гру В. Робертова (Князь Пантіашвілі) і Ю. Малишка (Акоп), а гра «героїв» В. Болконського (Коте) та В. Парчеллі (Сони) лишилася драматично непереконливою. Сильною стороною вистави, однак, була активна дієвість акторів у сценах конфліктів. Зокрема, в сцені помсти Хануми конкурентці Кабато (М. Свірська, Е. Климчук) головна героїня наздоженала її і, поваливши на землю, сідала верхи і привселюдно гамселила сваху-конкурентку. Оскільки та не «здавалася», між ними відбувалася бійка на землі (при цьому в щільних «обіймах» одна одної артистки в швидкому темпі котилися по авансцені від порталу до порталу). Попри різні творчі індивідуальності С. Кузовкіна та Георгія Месхішвілі, який створив сценографію до «Витівок Хануми» в Одесі, спільна для обох умовність задуму сходи-

ла до одного прототипу – вистави Г. Товстоногова. Графічні контури позначали інтер'єри та пейзажі. Опускання холсту із позначками місця дії у Харкові так само було прийомом, запозиченим з ленинградської вистави. На художній раді ХТМК С. Кузовкін пояснював своє рішення постановки: «Головне для мене мальовничість, мобільність <...> трактування не реалістичного, а умовного плану. Кімнати князя та купця різняться окремими деталями. У сцені базару задіяно нижню площадку. В епізоді бані також використовувався нижній станок, тільки згори опускався холст, відокремлюючи глибину сцени. Цей самий станок перетворювався на весільний стіл...» [261, с. 3]. Порівнюючи вистави, приходимо до висновку, що камертон вистави Г. Товстоногова визначали: поетичність, умовність відчуження акторів від образів у музичних номерах, опертя на стиль примітивізму у сценографії Йосипа Сумбаташвілі. Як і в драматичних виставах, одеська постановка була вільною від стереотипів амплуа, чого не скажеш про не витриману в єдиному стилі постановку харків'ян.

Також спричинилася на режисерських новаціях 1970-х «оперетопотіха» «Російський секрет» за водевілем Володимира Дмитрієва. Її фабулу драматурги В. Константинов і Б. Рацер запозичили у Миколи Лескова. У виставі М. Ошеровського (1974) вирував дух студійності (актори навіть навчилися грати на балалайках). «У ролях скоморохів із захопленістю, яка підкорює, насолоджуючись радощами творчості, миттєвими трансформаціями, з яскраво імпровізаційною сценічною свободою, грають С. Крупник, артисти Г. Кокурін, В. Гольдат (В. Фролов – *прим. Ю. Шукіної*), В. Барда-Скляренко» [249].

У жанрі лубка актори змальовували пародійні типи (це було підкреслено і гримом): Царя (М. Водяной), громоподібного Платова (В. Алоїн), Королеви (Л. Сатосова). Виставу було вирішено в традиціях вахтангівської «Принцеси Турандот»: ведучими, коментаторами від сучасності тут були скоморохи. Вони спілкувалися з глядачами, розумно та іронічно залучаючи їх до гри. Сценографія М. Івницького переносила місце дії з Тули до Петербургу і до Англії – в стилізовані наївних образах. Про дієву сценографію М. Івницького писав Д. Лідер: «Анекдотом оформлення (як сказав би Акімов) були величезні ляльки, які підіймалися зі скриньок у театральне піднебесся» [191]. Лялькові фігурки царедворців, самовари, на яких виблискують золотом чайники уподібнювалися маківкам церков, утворили світ виставина дерев'яному помості. Хореографія І. Дідурка відповідала

стилістиці різних епізодів. Так, танок німфозорій (солісткою в якому була актриса і балерина в одній особі В. Фролова) було вирішено в стилі кабаре. Прикметною була зміна стосунків на той момент головного режисера театру М. Ошеровського і головного художника М. Івницького. Адже спочатку їх творчі взаємини були прохолодними. «Ошеровський звик працювати із художником Виноградовим, майстром красивим та тендітним. А я був іншим, некрасивим чи що, більш жорстким, скупим»[119], – згадував сценограф.

Чотири роки по тому побачила світло рампи версія водевілю киян – «Лівша» (1978). Стиль вистави В. Бегми поєднав прийоми балагану (естетика була витримана у сценографії П. Межировського і Леоніда Соколова) з оптикою сучасного драматичного театру. Гострі тексти спровокували режисера на нестатичне вирішення мізансцен. В нетиповому для себе масочному стилі зіграла Муришкіну старійшина акторського цеху К. Мамікіна (також роль грала М. Котеленець), Г. Горюшко ледве не єдиний раз у житті постав у гостро комедійному амплу, зігравши отамана Платова (другим виконавцем ролі був В. Рожков). Роль Лівши зіграли типажні О. Головін, В. Костюков (актор вже грав цю роль в одеській виставі) і Сергій Наумов. У ролі Царя у виставі було задіяно акторів різних індивідуальностей та мистецьких поколінь: юного І. Афанасьєва, молодого В. Павленка, зрілих В. Неборачка і В. Рожкова. Ексцентричну танцювальну партію Блохи в постановці І. Вітебського виконала випускниця акторської студії при театрі Л. Борисенко. Як і в Одесі, інтерактивну роль відігравали «слуги просценіуму» – скоморохи. Акторській манері удавання в «Лівші» дуже сприяла виявлена композитором в нескладних пісенних партіях театральність. Саме ця риса спричинилася на тому, що дуети з «Російського секрету» на сценах Одеси й Харкова зазнали довгого життя у концертному форматі.

На завершення періоду широкої популярності набув водевіль Оскара Фельцмана «Донна Люція» (за комедією Брендана Томаса). В Одесі по-південному дотепну, динамічну, триванням у півтори години виставу здійснив М. Ошеровський (1975). Особливістю сценографічного рішення М. Івницького було поєднання в єдиній установці інтер'єру (хола будинку полковника Чеснея із сходами, що вели у кімнати нагорі, сходи обігрувалися мізансценами і під ними) та вулиці (Бабс вперше бачив Еллу з балкону другого поверху; на цього ж балкона він підтягався і дерся вгору від закоханого в удавану донну

Люцію напосідливого Френсіса-В. Алоїна, Ю. Динова, Вс. Применка); біля входу у будинок чекав прокурор Спетлайг – Б. Боровський, С. Крупник). Мобільну зміну на очах у глядачів складеної «гармошкою» декорації «вулиці» та «дому» забезпечувало обертання фурок. Ключем до образу вистави став британський клітчастий текстиль: в клітинку були шпалери і скатертина у будинку Френсіса Чеснея, а також риштування на вікнах; дрібно клітчастими були одяг і аксесуари, створені за ескізами З. Івницької.

Режисура М. Ошеровського відповідала жанру вистави-водевілю. Зокрема, сцена, в якій закоханий Бабс прагнув зірвати з себе тігчину машкару, аби мати можливість гідно освідчитися Еллі (що йшло врозріз із прагненнями Чарлі – В. Фролова та Еріка – В. Костюкова), отримувала карколомне продовження у терцеті друзів із лавою. М. Ошеровський поставив цей танок як етюд, змусивши працювати хореографію Олександра Мітіна на розвиток драматичної лінії, на характер Бабса. Щойно Бабс починав «розгримовуватися», здирав з себе спідницю, його ловили друзі і, роздратовані його непокорю, накидали спідницю йому на голову, мов ганчірку на клітку папузі. Тут вкрай невчасно з'являлися Кітті – В. Фролова та Енні – С. Валова, і трьом друзям нічого не лишалося, як танцювати «танок маленьких лебедів», прикриваючи тили лавою, адже спідниця до Бабса була лише прикладеною, і викриття «тітки Чарлея» очікувалось щомиті. До речі, решта номерів (вихідні пісні Бабса-донни Люції, дуети та тріо) були вирішені балетмейстером геть традиційно для постановки музичної комедії.

Харків'яни побачили пригоди перевдягненого на тітку-мільонерку актора Бабса у постановці О. Барсеяна (1979). Попри яскравий акторський склад (полковник Чесней – А. Младов, Чарлі – М. Бутковський, Енні – В. Донченко, Е. Климчук, Ерік – В. Тюлев, Кітті – В. Панкова, донна Люція – М. Свірська, А. Хорольська, Л. Браташова, Елла – Ніна Рощина, Брассет – Євген Суховерхов), вистава вийшла мало сценічною. Причинами цьому були: павільйонна декорація, обрана режисером серед запропонованих С. Кузовкіним варіантів, та побутове режисерське бачення матеріалу. Хореографія А. Бедичева також не несла в собі театральних образів.

У Києві виставу за водевілем О. Фельцмана під оригінальною назвою «Старомодна комедія» (1984) здійснив словацький режисер Я. Шилан у тандемі із чеським сценографом Ш. Бунта. Десять років

потому після фрагментарного досвіду співпраці із європейськими майстрами над «Гончарським балом» в акторів київської трупи знову з'явилася така можливість. Роль Бабса зіграли В. Павленко і Євген Нестерчук. Джека грав С. Наумов, Чарлі – О. Головін. Їх наречених Кітті та Енні – відповідно – Людмила Бельська та Л. Борисенко, Ірина Лапіна. В ролі тітоньки з Бразилії режисер побачив як характерну акторку М. Котеленець, так і салонних «героїнь» Л. Крижановську та В. Чемуру, а в ролі її компаньонки Елли – Тамару Гагаріну. Залицяльників «донни Рози» зіграли: Р. Пружанський і Володимир Богомаз (полковник Френсіс) та В. Борисенко і В. Неборачко (адвокат Спетлайг). Образ непохитного слуги Брассета створили Р. Похвалла і Василь Галата. Над виставою також працювали диригент В. Перевозников і балетмейстер О. Сегаль.

У 1970-х – на початку 1980-х технічно складна роль Бабса з репертуару драматичних акторів стала перевіркою на здатність до карколомних трагікомічних перевтілень і травестії провідних акторів жанру: Е. Сіліна, В. Фролова, В. Барди-Скляренка, Ю. Дрожняка (Одеса), В. Побережця і В. Робертова (Харків), В. Павленка і Є. Нестерчука (Київ).

У низці відомих класичних творів, що були адаптовані до музичної комедії, не можна оминати «Дон Жуан у Севільї» М. Самойлова за комедією Самуїла Альошина кінця 1960-х років «Тоді в Севільї». Родзинкою «надцятій» інтерпретації міфу про легендарного спокусника Дон Жуана стала не глибина психологічної чи філософської розробки, а суто театральне припущення драматурга, що Дон Жуан був перевдягнутою жінкою. Твір в СРСР широко ставили драматичні театри і навіть було екранізовано в Естонії. Популярну в театрах оперети музичну комедію в Україні здійснив лише Б. Бруштейн в Одесі (1980), з розрахунку на артистичні та фактурні дані Г. Жадушкіної і Т. Тищенко у другому складі.

На противагу зацікавленості театру взірцями класичної комедії іншою тенденцією часу стала цікавість до людяного «пересічного» героя-сучасника. Так, резонансними серед глядачів і поворотними у свідомості артистів стали одеська (Б. Бруштейна) та харківська (Вс. Дубчака) вистави (1979) за музичною комедією «Старі будинки» О. Фельцмана. П'єсу з життя звичайних мешканців приморського міста, сюжет якої не передбачав появи на сцені ані хору, ані балету, створили Л. Сущенко, Г. Голубенко і В. Хаїт. За спогадами В. Фролова,

ця новаторська п'єса задовго чекала на сценічне втілення в Одесі. Ще в середині 1970-х текст, створений колективом авторів під безпосереднім керівництвом М. Ошеровського (режисер прагнув повторення успіху народженої в лабораторії театру минулого десятиліття «трилогії про Одесу» Г. Плоткіна), був прочитаний художній раді театру. Втім, літературні якості матеріалу, а може й «неореалістична» інтонаційна новизна твору не здобули підтримки в колективі. Пройшовши літературну редакцію, «Старі будинки» уперше були поставлені в Свердловському театрі музичної комедії [328, с. 10]. І лише в 1979 році музична комедія О. Фельцмана «Старі будинки» одночасно з'явилися на двох сценах України. Щоправда, М. Ошеровський здійснити постановку свого дітища вже не міг. З театру він пішов. Музична драматургія О. Фельцмана була демократичною, пісенною і, водночас, психологічною. Щемливий фінальний ансамбль учасників вистави «Старые дома» здійснювся на принципово новий для жанру музичної комедії рівень «негучного», позбавленого традиційної ефектності жанру психологічного реалізму. Запропоновані драматургами акторам ролі, по суті, були розраховані на втілення силами ансамблю драматичного театру. Героїню вистави, мати Андрія, Марію Іванівну зіграли І. Іванова і Л. Сатосова. Образ інтелігентного пенсіонера Ернеста Борисовича втілили провідні актори трупи абсолютно різних (якщо б ішлося про оперетковий репертуар) амплуа – М. Водяной, Б. Боровський, Ю. Динов. Стареньку Єлизавету Семенівну грали Є. Дембська і М. Дьоміна. Образ моряка Захара створили С. Крупник і М. Удод, а роль сусіда Тимофія Кузьмича зіграли В. Алоїн і Вс. Применко. У ролях молодих «героїв» Андрія та Галини Б. Бруштейн побачив Сергія Тищенко, С. Ковалевського і В. Фролова, А. Семенову, Г. Жадушкіну і Т. Тищенко, так само змішавши «амплуа».

Виставу одеситів дуже збагатили ліричною нотою сценографія і сценічне світло М. Івницького. Будинку як такого художник на сцені не споруджав, лише дав його контури. Марші дерев'яних сходів виводили з будинку на подвір'я, водночас викликаючи асоціації зі сходами на схилах берегу, що збігають до моря. Таким чином, М. Івницький легко сполучив інтер'єрні сцени з вуличними. Крім того, крізь будинок давно проросло могутнє дерево – спільне на всіх сусідів древо життя, що підживлювало їх в такі різні часи. Дія розгорталася на «першому» та «другому» поверхах сценографічної конструкції. Зокрема, Кузьмич

за сюжетом працював у майстерні в підвалі, через що, як сам казав, впродовж цілого дня бачив лише ноги мешканців будинку. Як згадує В. Фролов, на даху будинку М. Івницький дав розгледіти всім добре знайомий граційний силует кішки [328, с.10].

Задіяний у харківській виставі «Старі будинки» в ролі Андрія М. Бутковський визначив цей матеріал як «передтечу» мюзиклу напередодні 1980-х [35, с. 13]. Втім, саме робота театру із сучасною драматургією виявляла брак культури артистів, часто траплялося, що новаторська драматургія зустрічала супротив опереткової виконавської інерції. У харківській постановці художньо переконливими вийшли образи Марії Іванівни (А. Дадаліна), Ернеста Борисовича («зістарений» гримом для цієї ролі В. Робертів), Єлизавети Семенівни (засновниця театру Л. Романенко), Захара (А. Малишко) і Сені (А. Клейн). Проте, з ансамблю вистави «випадали» випускники консерваторії.

Про цю ж ваду свідчить і аналіз одеської вистави «Мимра» (1984). Попри те, що режисер Ю. Альшиць залучив до постановки головного художника Московського театру ім. Моссовета Енара Стенберга (яким було створено ультрасучасний, «холодний» і техногенний образ інституту), ансамблю не склалося. П'єса Еміля Брагіньського, в минулому десятиріччі взята за основу популярної стрічки «Службовий роман» Ельдара Рязанова, йшла у драмі, привертаючи увагу психологічними колізіями. Якщо С. Ковалевський (Новосельцев), В. Фролов (Самохвалов) і В. Фролова (Рижова) прагнули відтворити психологічні образи, то Т. Тищенко зіграла Людмилу Калугіну відповідно до двох амплуа оперети: комічну «стару» в першій дії та блискучу примадонну в другій [218]. Тож межа між стилем оперети і музичної комедії продовжувала нівелюватися.

Ситуація із виконанням театрами оперети «державного замовлення» у сучасних музичних комедіях дестабілізувалася з середини 1980-х. Режисери О. Драчов, Олександр Жегалов, В. Подгородинський, Ю. Старченко, Віктор Суржа та В. Шулаков скористалися свободою задля здійснення вистав експериментальної суті.

Не прохідною для українського театру оперети стала музична комедія характерів, з елементами комедії ситуацій «Дорогоцінна Памела» за Джорджем Патріком (пер. Р. Бикової, сценічна редакція Григорія Горіна). Ідея переробки відомої п'єси у музичний спектакль народилася в Одесі, де вперше із музикою М. Самойлова і віршами Ю. Дінова, В. Валового в постановці Ю. Альшиця цей матеріал вий-

шов на глядача під іронічною назвою «Палац пречудової дами» (1985). М. Івницький створив сценічне середовище, яке презентувало драматичну концепцію: «...острів Памели Кронкі, розташований в океані великого міста, тісно взятий у кільце громаддями будівель, що нависли над ним. Стеля підвалу притисла дію до сценічного майданчику», – так побачив образ вистави рецензент [339]. Сценографія містила в собі філософську надбудову: комунальні труби, немов труби органу у будинку-храмі молитов Памели, підвелися над жебрацькою халупою у небо. Динаміка перехрестя ліній: сходів, що ведуть вниз, та труб, які підносяться угору, – наочно відбивала суперечливість прагнень героїв вистави. Зокрема, Бред у виконанні В. Фролова проживав складну еволюцію від рефлексійного, немов «зайвого» у компанії шахраїв, закоханого у Глорію, нерішучого типу, до переконаного у необхідності жорстокості, і навіть зодягненого у камуфляж, «ідеолога» вбивства. На вітчизняному ґрунті Бред з комедії Дж. Патріка зазнав парадоксального зближення з Раскольниковим. Виконання М. Водяним ролі Сола Бозо тяжіло до трагікомічного жанру. В. Фролова в ролі Глорії поєднала зухвалість та різкість дівчини «найдавнішої професії» з відчайдушним прагненням до щастя. Памела М. Дьоміної (в іншому складі Л. Сатосова) постала уособленням гармонії, якої так бракувало довколишнім. Проте, із заданої режисером тональності вибивався ексцентричність лікар – С. Крупник; традиційним набором опереткових «па» була хореографія Валентини Наваєвої [339]. Тож, цілісного стилю постановки не склалося.

Харківська вистава «Дорогоцінна Памела (Чи не пришити нам стареньку?)» (1987) відрізнялася характерним для мюзиклу сполученням пластики та драматичної дії. Театрознавець свідчив: «Пластичне вирішення спектаклю дуже відрізняється від раніше бачених мною спектаклів у ТМК. Балетмейстер Л. Камишнікова та режисер Ю. Старченко змогли досягти відточеної пластики спектаклю» [346]. Втім, і тут симптоматичною проблемою був брак ансамблевості. На думку рецензента, В. Подорлова «чудово розуміє жанрову тональність вистави, власне вона своєю грою і задає цю тональність» [346]. Ю. Старченко доручив роль трагікомічної старої драматично здібній героїні трупи (також в цій ролі несподівано пролунало обдарування каскадної героїні трупи Е. Климчук). На іншому полюсі вистави перебував В. Робертов (Сол). На думку Ю. Швеця, створений ним образ сприймався анахронізмом і ламав жанр вистави. Ансамбль

підтримувала молодь: «Культура гри М. Бутковського (Бред – прим. Ю. Щукіної), експресія, іскрометність <...> О. Кацаєвої (Глорія – прим. Ю. Щукіної) зацікавлюють глядача. У спектаклі видно розвиток характерів» [346].

Київська версія твору – «Американська комедія» (1998) – явила найбільш консервативну режисерську позицію. Спектакль С. Сміяна мав свою оригінальну тональність, із приглушеним світлом (художниця Наталія Кучеря), проте випроміненням душ героїв, що сповідуються глядачу. В демократизмі сюжету цієї музичної комедії, у внутрішньому конфлікті Бреда (М. Бутковський), Памели (Т. Тимошко), Глорії (Л. Бельська) режисер відчитав близьку і йому, і глядачу тему ошуканої людяності. Навіть попри оригінальне зсунення у постановці С. Сміяна центру уваги глядача з образу Памели Кронкі на образ Бреда Віннера, який М. Бутковський наче й не грав, а проживав з максимальною віддачею, «Американська комедія» не відповідала критеріям жанрово-стильової цілісності. Особливо це стосувалося невідповідності композиторському задуму наявних вокальних манер. Лише М. Бутковський і Т. Тимошко усвідомлювали близьку до природи драматичного театру ансамблю вистави та наближену до зонгів функцію вокальних номерів. На тому, що навчені академічному вокалу артисти ТМК не відтворюють специфічні виконавські манери рок-н-ролу, свінгу, джазу, нарікали у фаховій періодиці 1980–1990-х Ірина Драч [92, с. 52] та Н. Мазур [205, с. 16].

Тими ж авторами В. Валовим і Ю. Диновим та композитором М. Самойловим було створено п'єсу «Пристрасті святого Мікаеля» (перша постановка в Одесі, 1986). На відміну від фільму Якова Протазанова «Свято святого Йоргена» (1930), в якому природною для свого часу була антиклерикальна ідея, у виставі за його мотивами мішень для сатири не була виявлена. Постановку здійснив головний режисер Краснодарського театру оперети Ярослав Сонін. За твердженням А. Баканурського, його режисура була «практично непомітною» [17], зведеною до механічної розстановки мізансцен. «У п'єсі нема головного – художності, – зробив висновок рецензент, – не кажучи вже про те, що в ній мало ремесла, її погано вибудовано. Багато притаманних, на жаль, провінційному видовищу недбалостей...» [17]. Вторинною, стосовно любимівського «Пугачова», виглядала у постановці й сцена, в якій Мікаель (С. Ковалевський) кидався на канати. «Там це був образ, а тут ілюстрація», – зацентрував

різницю А. Баканурський [17]. Сценографія М. Івницького почасти компенсувала брак концептуалізму режисури – ним було знайдено узагальнююче та ігрове рішення: «Його ляльки-ченці, які здіймаються догори сцени на висоту двоповерхового будинку, – зазначав А. Баканурський, – часто-густо виразніші, ніж актори, які цих ченців грають. Ченці М. Івницького <...>, величезні і разом з тим легкі, з сито-бовдурними виразами облич» [17]. Художник використав м'яку декорацію, яка легко трансформувалася. За допомогою восьми величезних ляльок-маріонеток, подолив їх «підрясників» – арлекінів, М. Івницький довільно змінював місце дії – перетворював монастир на трактир або на інтер'єр кімнати. Вдаючись до традиційної опереткової моделі, лібретисти образ друга ліричного Мікаеля – комедіанта Марчелло презентували як найбільш сценічний. Ленінградська театрознавиця Л. Савицька дуже високо оцінила виконання цієї ролі В. Фроловим: «Марчелло – роль бенефісна, яка концентрує у собі буфонаду і лірику, комедійний каскад і трагедію (курсив Ю. Щукіної). В. Фролов, без жодного перебільшення, один з найкращих Марчелло у країні. <...> Його герой розумний, кмітливий, чарівний, душевно уразливий, проте вміє приховувати біль під маскою балагура та весельчака. І, що найголовніше, це непересічна людська особистість» [274]. Зауважимо, що і в київській постановці твору Оленою Негреску того ж року В. Павленко у ролі Марчелло аналогічно прихилив до себе глядацьку симпатію, на що вказувала І. Драч [92, с. 50]. В цілому ж, виставу киян відзначала стильова невизначеність – музика лунала у фонограмі, а вокалісти не впоралися з електронною фактурою музичної комедії.

При постановці «Сорочинського ярмарку» (1985) сценограф А. Моргун допоміг режисеру Ю. Старченку дійти не побутово-етнографічного, а ігрового рішення вистави. Умовна, лаконічна сценографія включала в себе і яскравий рушник замість заднику, і гіперболічні соняшники-аплікації, й тини, що пересувалися на станку, і віз із Хіврею (А. Хорольська). Навіть волів у «відкритому прийомі» грали артисти балету. Рецензентка вхопила ігрову атмосферу вистави: «Алле-гоп!» Ляск батога... таємниче усміхається чорт, що прийняв вигляд цигана (В. Подсадний, В. Федоренко – прим. Ю. Щукіної). Це він приводить у дію Сорочинську карусель. Біс – комічний, схильний до розіграшу і з печаткою «неіснування» [331]. Режисер наочно оголив концепцію – панування над всім волі хитруватого але незлого

чорта, засобами ритмічної перебивки та стоп-кадру: «Алле-гоп!» Ляск чортівського батого – «і сцена оживає» <...>, а персонажі, які щойно були нерухомі, починають діяти» [331]. У наступній постановці української музичної комедії Ю. Старченком – «Сватання на Гончарівці» (1992) сценографія Т. Шигимаги несла декоративно-конструктивне навантаження. У пролозі по закінченні вуличного гуляння, парубки «згортали» хату з двох стулок, завдяки чому місце дії переносилося до інтер'єру. Писаний задник являв колоритний народний примітив: гіперболізовані гарбузи (натяк на розв'язку вистави), маленькі хатки і дерева, величезні соняхи – наче парафраз на рішення української класики художниками-авангардистами ДУМК в 1929–1931 роках. Саме ця вистава представляла ХТМК на Міжнародному театральному фестивалі «Березіль'93». В ролях Уляни і Олексія Світлана Кукоба, В. Харитонова, Г. Бабич, В. Федоренко вдавалися до мелодраматично-сентиментальних інтонацій, тривання у розлогодому темпоритмі, наспівної декламації, від якої переконливішим був перехід до співу. Втім, образ вистави затребував більш гострої, умовної гри, що передавали виконавці характерних ролей Е. Климчук, Людмила Волобуєва, В. Побережець, В. Робертов.

Феноменом кінця 1980-х стали концептуальні переробки кращих творів радянської музичної комедії. В той час як у Києві С. Сміяні О. Негреску порівняно традиційно прочитали мілютінський «Поцілунок Чаніти» (1987), в Одесі твори І. Дунаєвського «Женихи» (1989) й «Біла акація» (1994) було істотно ревізійовано, відповідно, Ю. Гріншпуном та В. Суржею. Оновлення сценічної лексики призвело не тільки до купюр реалій-архаїзмів у лібрето, але й до переосмислення персонажів, до стилізації як основи режисерського задуму. Аналіз цих вистав дозволяє прослідкувати і в ТМК тенденцію, наголошену А. Липківською в драмі: «<...> у молодому театрі кінця 1980-х – початку 1990-х рр. практично одразу утвердився погляд на літературне першоджерело лише як на привід для власного висловлювання» [194, с. 892].

Однією з найпослідовніших в режисерському ТМК стала вистава «Женихи» Ю. Гріншпуна. Одеська постановка не була копією здійсненої режисером у Свердловську, про що свідчить аналіз Сергія Коробкова: «Під фонограму пісні “Молодіжна” режисер вибудовує пролог <...>. Під її звуки, прямодушні та відкриті, “синьоблузники” вивозять на тачках героїв простенького фарсу та валять їх у одну

величезну купу старого сміття. З цієї “купи” режисер витягує їх неквапливо» [171, с. 57]. Проте до одеської вистави було перенесено принципово новий для ТМК радянського періоду спосіб репетицій – етюдним методом. С. Коробков писав: «У “Женихах” Ю. Гріншпун по-особливому вигадував форму ансамбля – чи-то квінтет женихів, що переходив у танок маленьких лебедів (етюд з лавою), або трюкова сцена-квінтет навколо шлюбного ліжка користолюбної нареченої» [171, с. 57].

До Одеси Ю. Гріншпун запросив своїх художників Ігоря Ніжного і Тетяну Тулуб’єву та балетмейстера Юрія Ємельянова. Вже прочитання партитури диригентом К. Глушенком було принципово новаторським для української сцени. Партитуру І. Дунаєвського було доповнено цитатами з «Летючої миші», «Баядери» та «Княгині чардашу», тощо. Концептуально узгоджена зі сценографічним ходом музична «смугастість» відповідала іронічному погляду режисера на конфлікт оперети. Точився він навколо багатой «веселої вдови». Сценографія симультанно, мов у вертепі, відбивала два світи: знизу – пошарпану, з перекошеними парканами та дверцятами сараїв слобідку, а вгорі, над всім замоскворецьким побутом – немов величезну міщанську ілюзію раю та дозвілля – фривольний кафешантан. В цьому «вимірі» відчайдушно канканував балет у вбранні, роззолоченому дешевим новорічним «дощиком». Саме тут царювала володарка мод мадам Пендрік (томна у виконанні В. Фролової і навмисно вульгарна у втіленні Г. Смирнової). Модель вертепу на новий лад дозволяла вивільняти режисерську іронію, що коментувала стару, оповідану І. Дунаєвським історію. Так, поява героїні супроводжувалася вихідною арією Ганни з «Веселої вдови», доповненою кордебалетом; вокальна ж цитата з «Летючої миші» «За що, за що, о боже мій!» коментувала ситуацію розпачу вдови, яка помилково одружилася з двома претендентами на її руку і... спадок.

За активною фізичною дією розроблені способом колективної імпровізації мізансцени цієї вистави були несхожими на жодну «класичну» постановку театру. Вистава мала ідеальний темпоритм. У «Женихах» Ю. Гріншпуна увага кожного з акторів була максимально сконцентрованою на партнерах по виставі, так званих «малому» і «великому» колах уваги. На відміну від постановок оперет, у яких актори прагнуть оволодіти увагою і симпатією глядачів завдяки подачі «реприз», в постановці музичної комедії І. Дунаєвського надваж-

ливим був ланцюжок акторської логіки: «бачу-оцінюю-дію» в рамках дотепної безсловесної дії. Всі реакції учасників «перегонів» за майном Аграфени були безумовними, театральнo-дієвими.

Розчинення у постмодерній концепції режисера, без натяку на збереження рудименту опереткової «пози», продемонстрували актори різних поколінь: Л. Сатосова (переможна, «стигла» купчиха Аграфена із іронічно примруженими очима), Е. Сілін (Маркер із сталевим поглядом і пружним кроком в кадрилі), В. Валовой і М. Завгородній («тертий калач» Кухар), А. Носуля (Диякон, похмурий служник культу), П. Коломійчук (мершавий, але ініціативний Візник у блазнівській «будьонівці»). Людмила Шустова з неприхованою іронією та кавалерістським темпераментом, геть без карикатурності, створила образ затятої активістки виробництва часів першої «п'ятирічки». А прикінцева поява справжнього чоловіка «вдови» Іван Самсонича (яскрава, влучна, мов «постріл», робота С. Васильєва і Валентина Чебаненка) – янгола воздаяння, із кришкою труни за спиною, ставала головною інтригою вистави та суцільною несподіванкою.

М. Дьоміна в епізодичній ролі жінки «з минулих часів», тонко, з притаманною актрисі негучною органікою, наголосила на гуманістичній ноті образу (на відміну від сатиричної подачі ролі за ранньої радянської доби). Її фраза: «Я дуже люблю Париж і не люблю Карла Маркса» змушувала Гробаря – Володимира Фролова захопонувати серцем і змірити «старорежимну» клієнтку поглядом-попередженням. Свій «в дошку» і, водночас, підкорююче чарівливий, наскрізь порочний Гробар у влучному пластично-інтонаційному малюнку В. Фролова (в іншому складі – Йосип Крапман) постав пародією на злодія з німого кіно. Цьому дуже посприяла і робота художників над зовнішнім виглядом цього спокусника у «фрачку» та валенках, із почервонілим від оковитої кирпатим носом, і співпраця актора із Ю. Ємельяновим, зокрема, у розробленій «томній» пластичній лінії образу.

Аналогічні пошуки адекватного постмодерній іронії стилю виявилися у «Женихах» Московського театру оперети, де «герой» трупі Сергій Алімпієв втілює образ Маркера. За персонажем – як зазначала Ольга Андейкіна – актор дав відчуття дух непманівської Москви: «Він виникає немовби із загустілого туману, що завис над Мар'їною рощею, зі звуків та мелодій або “Мурки”, або робітничо-селянських пісень, які прориваються в увертюрі до вистави. <...> Шахрай, шулер,

красень з холодними очима, тверезим, винахідливим розумом, сталевими м'язами та невимовною чарівливістю. Артист залишив Маркеру легкість та невимовність у рухах, горду поставу злегка запрокинутої голови, зовнішню привабливість. Але всі ці безсумнівні чесноти <...> тут злегка підкреслені. Це скоріше пародія на героя, якоюсь мірою навіть самопародія, дуже гостра, характерна, соковита. <...> Маркера – роль майже фарсову, сатиричну, побудовано актором на виваженості поз та жестів, міміки, точності костюма. Намацавши зерно <...>, Алімпієв вільно “гуляє” в сфері сценічної правди» [74, с. 14].

При втіленні в ОТМК «Білої акації» В. Суржа прагнув відтворити ретро-середовище, вбрання 1950-х. Театр звернувся до одеситів із проханням допомогти «артефактами» для нової постановки. У виставі 1990-х було геть переакцентовано образ Яшки Буксира. З чарівного спекулянта, яким його грав М. Водяной в добу будівництва соціалізму, у виконанні В. Фролова він перетворився на виправданого одеситами спритного бізнесмена. Якщо у М. Водяного Яшка був «простаком», що підкреслювало відсутність переконливого «героя» у «Білій акації», то Яшка В. Фролова посів місце «героя»: «Яшка – образ-ретро, наскрізь пройнятий впливом забороненого, і від того, бажаного Заходу: від кричущої сорочки “Флоріда”, зодягненої на «тільняшку», до засліплююче білих брюк (мрія Бендера!). Фроловський Яшка-Буксир – весь від стиляжних 50-х, просякнутий ритмами джазу, з досконалою пластикою» [142]. Проте однорідності ансамблю досягти не вдалося – надто несхожими були молода солістка Ольга Оганезова і середнє покоління, виховане в традиції гри мюзиклу (Вікторія і Володимир Фролови та В. Валовой), з прибічниками оперети Б. Боровським і Галиною Смирноюю.

У прямому зв'язку із характерною для доби рисою пробудження ідей національної самосвідомості в КТО з'явилася авторська інтерпретація «Сорочинського ярмарку». В. Шулаков і С. Литвиненко здійснили виставу (1988) не стільки за твором О. Рябова, скільки за Миколою Гоголем, надавши виставі прикмет химерних містифікацій постмодерну. Партитуру О. Рябова було доповнено народними піснями, сюїтою Модеста Мусоргського «Ніч на Лисій горі», а також музикою Володимира Назарова. Манері В. Шулакова були притаманні створення авторської основи за мотивами лібрето, розширення твору доконтексту інших образів письменника. У «Сорочинський ярмарок» режисер вмістив Хлестакова, персонажів «Мертвих душ», «Шинелі»,

«Записок божевільного» і самого Гоголя. Складність режисерської партитури вистави засвідчила музикознавиця І. Драч: «багатоликий гоголівський світ постає тут в усій різноманітності та полярній двоїстості. З одного боку – сцени народного життя, яскраві та мальовничі, сповнені енергії та сили, які б'ють через край (їх виразником став Черевик у виконанні Володимира Борисенка – прим. Ю. Щукіної), а з іншого – некольоровий світ абстракцій, світ-фантом, в якому це життя, відбиваючись, перетворюється на абсурд (флагманом цієї групи персонажів був Хлестаков-Є. Нестерчук – прим. Ю. Щукіної)» [92, с. 52]. Ю. Токарев прочитав режисерський задум крізь сценографію Юрія Муллера: «Стався парадокс, мистецьке диво: поєднання різних образних планів барвистого «малоросійського ярмарку» та урбаністичного нейтрально-білого колориту «чиновницьких» сцен» [311, с. 10]. Бачення матерілу спричинилося на повній відмові акторів від напрацьованих «амплуа». Складність вистав В. Шулакова унеможливлювала здійснення вводів до його вистав. Відповідно до ігрового рішення «Сорочинського ярмарку», акторам, які грали знайомі їм ролі, довелося їх переосмислювати.

Здобувши на початку 1990-х досвід постановок у Європі, де вкорінилася постмодерна інтерпретація класики, В. Шулаков розвивав новий задум «Сорочинського ярмарку» у концепції майбутнього спектаклю на сцені ОТМК, не приховуючи: прагне втілити «Гоголіану». Питання ставить Городничий, а відповідає йому Чичиков. Гоголівський світ мав постати у виставі в єдності лейтмотивів. Тяжіння В. Шулакова до контрастного виявлення суті ілюструвалося протиставленням німої сцени «Ревізора» (стоп-кадр) та ярмарку пристрастей, на якому все продається, – екстатичного танку життя персонажів [263, с. 2]. На жаль, одеська постановка не відбулася.

Напочатку 1990-х, коли бюджети закладів культури різко зубожіли, два українські театри майже одночасно звернулися до «малобюджетної» комедії положень В. Ільїна та Ю. Рибчинського (за мотивами п'єси Маргарет Мейо і Моріса Еннекена «Моя дружина – брехуха»). На той час музична лексика твору В. Ільїна вже стала «ретро» лексикою. Частково це можна було виправдати ретро сюжетом музичної комедії. Зокрема, колискова Бетсі була нав'язана негритянськими блюзами 1950-х.

Перша постановка цього твору відбулася у Київському театрі оперети (диригент Є. Дущенко). Постановник вистави «Як повернути

чоловіка» (1977) І. Афанасьєв та керівник постановки В. Бегмана дали навіть ліричним героям вистави рис гостроти комедії положень, що, зокрема, підкреслив грим неприборкуваного ревнивця Вільяма (Г. Горюшко, В. Чорний, згодом – С. Павлінов). У виставі було багато складів виконавців, але лише деякі актори дійсно відповідали стилю та жанру вистави. Час дії у виставі режисери і художник Валентин Козьменко-Делінде визначили як «свої» 1970-і роки. На це вказував одяг акторів з характерною модою із гострими і довгими комірцями на сорочках, джинсовою фактурою, тощо. У виставі найбільш дієвою, стильово відповідною до формату цього твору виявилася друга пара героїв: Джиммі (Є. Нестерчук, також В. Рожков, В. Павленко) та Меджі (Л. Колесник, також Т. Тимошко). В ролі ліричної «героїні» Кетті В. Бегма та І. Афанасьєв воліли бачити вокалісток із гарними акторськими даними: Т. Гагаріну і Т. Головчанську. Велику роль у «молодіжній» виставі відіграли художнє світло В. Литвинова і хореографія В. Підберьозкіна (танцювальні номери акторів).

Харківська вистава «Моя дружина – брехуха» (1991) в постановці Ю. Старченка та Ш. Палтаджяна була характерною повнотою ансамблю акторів, здатних виконувати будь-які ігрові завдання режисера і утримувати високий темпоритм ексцентричної комедії положень. Ю. Старченко здійснив виставу на молодих акторів-одномудців: Г. Бабича, Віталія Уборцева (Вільям), О. Кацаєву (Кетті), М. Бутковського (Джиммі), В. Донченко, Н. Антоненко (Меджі), а також вокалістку В. Харитонову. Згодом у «Моїй дружині – брехусі» ролі Джима і Меджі яскраво грали випускники кафедри майстерності актора ХДІМ ім. І. Котляревського О. Логвиненко і Тетяна Циганська.

Одеська вистава «Брехуха» (1992, диригент Г. Кожухар) виявилася найслабшою в художньому сенсі. Її запросили поставити провідного актора Одеського російського драматичного театру Бориса Зайденберга, який, очевидно, не знайшов спільної мови порозумівся звокалістами С. Ковалевським, Ю. Осиповим (Вільям) і С. Бахіревою, В. Парчеллі (Кетті). Навіть участь у виставі талановитих акторів П. Коломійчука, Олександра Краснопольського (Джиммі) і В. Фролової (Меджі) і Л. Шустової (Бетсі) не «порятувала» долю вистави – утрималася в репертуарі «Брехуха» недовго.

Шляхом інтерпретації музичного матеріалу радянського часу пішов режисер В. Подгородинський. Музичну комедію «Дон Жуан в Севільї», створену М. Самойловим наприкінці 1970-х, режисер кон-

цептуально переосмислив у спектаклю «Перше кохання Дон Жуана» (2009) через аранжування в стилі рок. Сучасному звучанню оркестру (В. Дикий) пасувала і модерна пластика, яка стала частиною образності вистави, емоційно і зорovo наблизила її до шоу. Петербурзький балетмейстер Олег Ігнат'єв був запрошений В. Подгородинським на постановку, оскільки чудово володів як класичною хореографією, так і гротеском та модерном в стилях від неокласики до джазу і естради. Сценографія С. Зайцева поєднала культурні цитати із мавританським орнаментом інтер'єрів часів Реконкісти, а костюми О. Леснікової сполучили конструктивність і кольорову виразність. Червоний колір, яким було вигаптовано білий одяг Командора (В. Фролов), символізував кохання шляхетного кабальєро. Чорне вбрання Дон Жуана-Памели (О. Оганезова) асоціювалося з таємницею, а Розіті (Інна Кулікова, Н. Кущенко) та Луїсі (Вікторія Подольна, Вікторія Березіна) їх криноліни зі стрічок дали можливість робити кульбіти, бігати та ставати у відповідні до взаємин суперниць боксерські стійки.

Щоправда, подолавши стильову смугастість музичного матеріалу, В. Подгородинський так і не подужав повторів у драматургії. Зокрема, абсолютно ідентичними в плані сценічних завдань виглядають у виставі аж чотири героїні (Розіта і Луїса, їх мати донна Лаура – А. Ахметова або Н. Завгородня і осоружна дружина Командора донна Анна – В. Фролова, Т. Тищенко).

Завдяки транспонуванню у рок фундаментального звучання набули музичні теми М. Самойлова, а з ними і психологія вчинків героїв (диригент Володимир Дикий). У другій дії вистави тема забороненого кохання Памели та Командора набула драматичної виразності та сили, яка набула акторів В. Фролова і О. Оганезової чуттєвої та темпераментної «штриховки». Оскільки музичний матеріал М. Самойлова, крім арії Дон Жуана з початку другої дії, не давав підстав для яскравих драматичних емоцій, високого романтичного піднесення, В. Фролов запропонував режисеру добудувати хитку в авторів лінію Командора арією, запозиченою з твору М. Самойлова «Пристрасті святого Мікаеля». Грамотний музичний режисер не механічно додав арію Командора до партитури вистави, а зробив її одним з лейтмотивів. Саме ця музика у фіналі змушувала залу вибухнути овацією, коли рух обертального кола повільно відкривав очам щасливих Командора і Памелу, що застигли в обіймах серед міраду зорь на постаменті Вічності.

Риси постмодернізму знайшли відображення і в спектаклях камерного формату 1990–2000-х років. Постмодерну ускладненість героїв музичної вистави, їх внутрішні конфлікти візуалізував в одеській постановці за комедією Ж. Крюшона «Татуля» (1991) бакінський режисер і сценограф О. Жегалов. Для розкриття сюжету з любовним трикутником «режисер, – засвідченням Н. Мазур, – знайшов цікавий хід: кожен персонаж має свого двійника; перші існують в ігровій, другі – у вокально-музичній сфері. Та розподіл відбувається не лише за цією ознакою. Співаючі двійники – alter ego героїв, вільне і щасливе, позбавлене забобонів. Сценографія проста до аскетизму: канапа, крісло, стіл у квартирі Стефана та Софії і столик з мікрофонами біля протилежної куліси – для їх двійників. Та ще рояль і два помости на задньому плані – для танцювального тріо, що повноправно бере участь у дії (балетмейстер С. Агеєва)» [205, с. 15]. Стефан М. Завгороднього був нервовим, закомплексованим і симпатичним. Зате його «другому я» – В. Фролову – все давалося простіше – і зрада, і брехня, і розкріпачений сміх у фіналі.

У Харкові О. Драчов здійснив постановку водевілю «Донна Люція, або Здрастуйте, я ваша тітка!» (2005) із вимушеним (дефіцит фінансування театрів), але возведеним у художній принцип мінімалізмом. Ансамбль у виставі творився згідно своєрідного «театру масок», із заданими характеристиками образів. Режисер прочитав п'єсу за допомогою прийому «театру в театрі», що одразу ж заявила сценографія Т. Шигимаги: наче за лаштунками, в мікросвіті-костюмерній, серед фурок із вішаками з костюмами, не лише Бабс (О. Андренко), але й кожен з персонажів мав змогу на ходу «вскочити» у потрібний костюм-образ.

На початку 2000-х історично властивою музичній комедії рисою – говорити із глядачем про сучасність – драматурга В. Валового і композитора Євгена Ульяновського привабила італійська комедія «Утішник вдів» Д. Маротто і Б. Рандоне. Драматург переробив твір на лібрето відповідно до реалій сучасної Одеси. Постановку «В амура краще не стріляти» здійснив учень Е. Митницького Олексій Лісовець (упродовж 1992–2001 років Е. Митницький заохочував до співпраці із одеським театром музичної комедії своїх учнів: Михайла Ліча, Олександра Балабана і О. Лісовця). До цієї музичної постановки режисер вже мав досвід співпраці із Київським театром оперети, де здійснив прочитання «Сорочинського ярмарку» (1996).

В одеській виставі О. Лісовця було небанальне сценографічне рішення (С. Зайцев): велетенські елементи чоловічого костюму слугували то ширмами, то дверима; з внутрішньої кишені велетенського піджаку-завіси, наче зі скрині Пандори, виймалися на світ божий компрометуючі антигероїню листи. Частина мізансцен відбувалася на другому поверсі конструкції будинку. Рухомою частиною сценографії також був білий кабриолет.

Втім, переробка В. Валовим італійської комедії з урахуванням тогочасних «одеських» реалій стала найуразливішим моментом постановки. Як режисер Київського театру драми і комедії на Лівому Березі Дніпра О. Лісовець не зацікавився включенням до спектаклю балетного цеху (балетмейстер І. Дідурко зосередився на танцях для персонажів). Ставлячи комедію положень, О. Лісовець втілював подекуди веселу, але, більшою мірою, повчальну історію про те, як і запеклого циніка справжнє кохання здатне переродити і призвести до висновку, що найстрашніше у житті – це існування без любові. Режисер зосередився на драматичному ансамблі, до якого увійшли без дублерів: виконавець головної ролі авантюриста Едуарда В. Фролов, який провадив тему вистави, вміло розставивши акценти-маячки поступових зсувів у прагматичній «філософії життя» свого героя; виконавці ролей «асистентів» Едуарда – Якова (В. Кутуєв) і Жори (Сергій Богаченко). Конкуренція взаємини Якова із «шефом» привнесли до вистави театру музичної комедії відчутну соціальну ноту. Менш важливі у концепції режисера жіночі ролі зіграли: В. Фролова і Т. Тищенко (зворушлива, наївна «опікунка» героя Елла), Н. Завгородня і О. Зоріна (антигероїня Вероніка), юна лірична героїня Ія (І. Ковальська, В. Березіна). Несподівано розкрилася в амплуа фатальної довгоногої білявки Нонни в дусі стрічок французьких комедіографів 1960–1970-х років характерна актриса Л. Борисенко (в другому складі А. Семенова).

На відміну від наступної вистави одеського театру за мюзиклом тих самих авторів – феноменально популярного «Дон Сезара де Базана» (2002), спектакль «В амура краще не стріляти» тримався в репертуарі недовго, мабуть, виявившись все ж більше комедійною виставою для драматичного театру, ніж – у специфіці театру музичної комедії.

Модернізованим етнографічним шоу стала п'ята постановка музичної комедії «Сорочинський ярмарок» (2009) у Київському академічному театрі оперети. Цією виставою головний режисер Б. Струтинський фактично підкріпив здобутий театром статус «наці-

онального». П'ята постановка була пов'язана з третьою (1988) спільним диригентом-постановником С. Литвиненком. Музика у виконанні оркестру під його орудою лунала святково, натхненно, хвацько, що відповідало надзавданню постановників здійснити ефектну, з розмахом, виставу великого стилю. Оскільки оригінального матеріалу О. Рябова виявилось недостатньо для створення сучасного сценічного твору, диригент-постановник, як і у виставі В. Шулакова, доповнив її «увертурою» з симфонічної картини М. Мусоргського «Ніч на Лисій Горі» («містична» хореографічна сцена, опромінена світлом кольору гоголівської червоної свитки). Якщо у постановці В. Шулакова було також використано сучасну музику В. Назарова, то у «Сорочинському ярмарку» Б. Струтинського пролунали дуети, ансамблі, танцювальна музика молодого автора Богдана Кривоуста, а також народні пісні. Грамотна оркестровка знівелювала межі між музикою в чотирьох різних стилях.

За рахунок музичних додатків «Сорочинський ярмарок» наблизився до класичних європейських триактних оперет. За драматургією в першій дії вистави відбуваються зав'язка і драматичні перипетії; в другій дії – розгорнуті етнографічні (циганський та український) дивертисменти, як, приміром, у легарівській «Веселій вдові» або в кальманівській «Мариці», а на завершення – драматична кульмінація; у третій дії – щасливе розв'язання ситуації та хепенд.

Скоріше неовіденською «героїнею», ніж гоголівським самотнім персонажем виглядала у виставі Парася. Її у виконанні Галини Грегорчак відрізняла виразна фактура ліричної героїні та повноцінний оперний вокал, проте нецілісність, суперечливість драматичного образу. У дієвих сценах Парася раз у раз пускалася по-оперетковому кокетувати та пустувати, а у вокальній характеристиці доньки Солопія Черевика переважали сповнені драматизму інтонації масштабного оперного образу. В сценічній редакції «Сорочинського ярмарку» Б. Струтинського значно більшу роль відіграв герой – Гриць. Молодий тенор Володимир Одринський загалом впорався не лише із вокальною складовою образу, але і з гумором як однією з визначальних рис характеру гоголівського героя, а ще – із покладеною на нього режисером непростою функцією з особливою мелодикою та наївною емоційністю проінтонувати натхненний авторський текст про дива сорочинського ярмарку. Б. Струтинський вміло відтінив барвисті ярмаркові сцени ліричними, «нічними» сценами на селі. Залаштункові

дівочі хори навіюють елегійний настрій присмерків. Посеред щасливих пар душа закоханого Гриця є такою самотньою. Тінню блукає герої селом, не знаходячи собі супокою.

Над виставою працювали художниці Світлана Павліченко та Наталія Трофимова (остання допомагала із костюмами). Сцену театру сценографом було взято у своєрідні береги, немов стіни церкви, проте розписані замість фресок рослинним орнаментом, характерним для хат чепурних та здібних до малярства господинь. Мобільній зміні місця дії сприяло обігравання рухомих ширм-тинів та дерев'яної брами, розкриті двері якої миттєво переносили місце дії з ультрамаринового кольору нічної вулиці до тепло освітлених шинку або хати. На ар'єрсцені було споруджено вигнутий міст, він же – сільський шлях вздовж тинів, він же – коромисло долі. А на «коромислі» – маківки церкви та крила вітряків. Таким чином дія набувала двох вимірів, мов у вертепі.

До етнографічного шоу виставу дозволяють віднести стилізовані режисером та художниками обряди і національні костюми. Найбільше принцип стилізації позначився у костюмах артисток балету, їх «міні» плахт та сорочок (що, зрештою, можна пояснити функціональністю в танці), а також на «міні» строях Парасі і на спідниці «з малюнком плахти» у Хіврі. Крім того, після антракту Б. Струтинський сигналізував про початок славнозвісного ярмарку прохідкою крізь освітлену глядацьку залу бублейниць, чоловіка із поросям, крамарів, троїстих музик, дівчат і дітей із смаколиками.

Відповідною до жанру етнографічного шоу виявилася і масштабна робота хормейстера Ігоря Ярошенка. Традиційно в КНАТО об'ємно, соковито лунають хорові сцени. Так, приміром, «український ди-вертисмент» на початку другої дії розпочала театралізована сцена «Вийди, Грицю, на вулицю». А «серцем» шоу став окремий виступ троїстих музик (скрипка, сопілка, цимбали).

Серед акторської молоді у виставі лідирує Соломія Приймак (Груня). В дуеті Груні та Хвенька «Ай, блискучі чорні очі» тембр голосу С. Приймак якнайкраще відповідає низьким жіночим голосам циганських співачок. За задумом Б. Струтинського, циган Хвенько і Груня є майже однолітками. С. Приймак обходить Дмитра Шарабуріна за акторським рівнем, проте обох споріднюють вокальна переконливість, яскрава фактура, молодість та артистичний темперамент.

Недарма Мокрина (В. Донченко-Бутковська) раптом по-циганськи поводить плечима у картатій хустці та розводить руки, наче крила (от полетіла б зараз!) після несподіваних гарячих обіймів Хвенька. Адже цей чортяка зі смоляними локонами, що спадають на чоло, має неабиякі риси спокусника! У циганському дивертисменті розгорнулися хист та майстерність балетмейстера О. Сегалія – вийшов справді взірцевий номер «шоу-програми». Шкода лише, що у фіналі першої дії архаїчним штампом хореографічного «символізму» радянських часів постала солістка балету в білому як алегорія безталання Парасі. Аналогічно у «балетних» жестовими штампами позначено удавання емоцій радості та журби в сценах денних гулянь та нічних стоянь біля хат парубків та дівчат.

Попри наявність у цьому «Сорочинському ярмарку» найвідомішого номеру твору – каскадного дуету Хіврі та Афанасія, а також вихідної пісні кума Цибулі (здатний до ексцентричного танку «комік» С. Мельниченко зіграв цю роль, влучивши в жанр, хоча його головних даних для сольного номеру видалося недостатньо) і навіть ламентозної (!) оперної арії Хіврі про нещасливу жіночу долю, квартет «кумів» виносить на своїх плечах переважно ігрові картини вистави. Жанрові гоголівські сцени (особливо дві розмовні картини за столом в Хіврі наприкінці вистави) демонструють високий рівень майстерності зрілих акторів трупи.

В. Рожков зіграв Солопія Черевика не стільки хитрим, скільки простодушним і справедливим, але затурканим. Уражений в родинних правах слабкий чоловік пристосувався реагувати на все, що коїть його дружина, мантрою: «А мені однаково...». Найцікавішою, кульмінаційною для цього образу стала картина, в якій режисером було символічно накладено одна на одну теми безталання батька й доньки. «Оце тобі і весілля... Господи, щоб так чоловіка зневажати...», – майстерно скинув оберти попередніх яскравих жанрових сцен у інтонаційну «трикрапку» та драматичну тишу В. Рожков. Розбите серце Парасі, сором батька за свою дружину («Боюся я її...») передала акапельна тужлива пісня Г. Грегорчак та вдало доповнила наступна сцена співу кобзарів, яким сердешна Парася подала милостиню.

В. Донченко-Бутковська створила, мабуть, найнетиповіший образ з усіх бачених до того Мокрин. Дружину Цибулі висока та струнка акторка, наділена дзвінким сценічним словом, зіграла культурно, без штампу огрядної сільської бабищі та без вульгарного гумору. Як ро-

зумна жінка, Мокрина знає свого чоловіка і його слабкості. Від її спостережливого погляду не втечеш, як і від її примовок («Чарочка – до рота, а пам'ять за ворота!»). Проте, розповідаючи Хіврі байку про Чорта і червону свитку, Мокрина аж засвічується «дитячим» натхненням.

Хівря у виконанні Л. Бельської – повновида, із усмішкою в очах, жіночно переможна і цим споріднена із іншою уродженкою гоголівського Миргороду – Солохою. Та на відміну від справжньої відьми, Хівря – чортівка лише у стосунках із чоловіком, падчеркою та потенційним зятем. Вона лишень баба. Тому з таким захватом, ба навіть отетерінням сприймає Хівря виверження лженауки під час стихійного уроку латини провінційного зальотника Афанасія Івановича (М. Бутковський)! Партнери етюдним способом вигадали дію для двох великих діалогових сцен та навіть характерний танок. Цапобородий дяк М. Бутковського награв мов собака у вітійських освідченнях Хіврі, він раз бере єлейного фарисейського тона, а раз – тона відчайдушного від палкої пристрасті. Актором вибудовано роль на контрасті, на динамічних зрізках: Афанасій то благоговійно молиться на пишну красу Хіврі, мов на ікону, а то здригається від отари ціпок, що пробігають шкірою від великого збудження: «Мурашка!» – фатально оцінює дяк габарити «дами серця» у мить, коли вона удавано шукає в траві вищезгадану комашку. Нарешті всівшись поруч із Хіврею, дяк сукає ніжками від нетерпіння, мов дитина в очікуванні на ласощі.

В дуеті цих персонажів диригент вміло підкреслив гостро характерні жанрові «колінця» музики. У батманах Афанасія – М. Бутковського проглядає польотна пластика нескореного роками Боні. Втім, пластична лексика цих етапних ролей актора різних десятиліть є відмінною. В опереті І. Кальмана вона класична, а в музичній комедії О. Рябова – з елементами народного танцю, зокрема гопака. М. Бутковський не просто станцював гопак, він вигадав для ролі якісь неіснуючі рухи за мотивами гопака, притаманні його дивакуватому і полохливому героєві-життєлюбу. Композитор написав до дуету Хіврі та Афанасія довгий відіграш для танцю. І впродовж усіх цих тактів музики у М. Бутковського майже жоден рух не повторюється. Тут і дріботіння, і якісь пірнання та плавання в удаваних хвилях кохання, і демонстрація чоловічої хвацькості, і сором'язливе упадання перед «богинею». Сцени Хіврі та Афанасія з музичної коме-

дії О. Рябова «Сорочинський ярмарок» ще за сімдесят років до п'єси КЛІМА «Український Декамерон» фактично запатентували цей жанр.

Вистава «Сорочинський ярмарок» в 2010 році здобула Київському Національному театру оперети перше з отриманих ним лауреатств «Київська пектораль».

Попри ідеологічну переоцінку нині більшості музичних комедій, вистави за ними дозволили заявити про себе плеяді яскравих діячів сцени. Музична комедія і водевіль в силу демократизму героїв-сучасників або якісної літератури в основі лібрето легше, ніж класична оперета, підлягали режисерській ревізії. У 1930–1950-і музичні комедії часто давали зразок механічного сполучення героїки, мелодрами і комедії. Новий проблемно-естетичний період в рамках жанру музичної комедії окреслився в 1956 році. Шукаючи відмінних від засобів інтерпретації оперети стильових рис, режисери і художники звернулися навіть до засобів виразності кіно. У другій половині 1960-х відбувся наступний сплеск цікавості діячів ТМК до героїчної музичної комедії. Втім, вже у 1970-і – на поч. 1980-х стала відчутною «втома» сцени ТМК від ідеологічних творів. Натомість від кінця 1960-х жанром, роль якого була близькою до камерної сцени, стали водевілі-за сучасними п'єсами (що сприяли розвиткові акторської техніки). Спонукали до винайдення сценічної образності, умовних прийомів музичні комедії за творами українських класиків. Хореографія набула дієвості, а пластика актора стала додатковою характеристикою персонажу. У синтетичній манері гри у водевілю чи музичній комедії та єдиній сценографічній установці простежувався вплив мюзиклу. Ці риси зближували ТМК із драматичним театром.

У другій половині 1970-х – 2000-х матеріал цих творів призвів до застосування режисерами ефекту руйнування «четвертої стіни», іронічної стилізації, моделі ігрового театру, прийому постмодерного роздвоєння персонажу, музичної чи драматургічної інтертекстуальності при постановці твору. У 2000-і також відбулися переконливі спроби сучасного аранжування музичних комедій 1970-х, пов'язані із режисерською зміною жанру твору.

Проаналізувавши постановки оперет, музичних комедій та водевілів у трьох спеціалізованих театрах України, вдалося виявити такі тенденції в їх втіленні. Протягом 1929–1934 років відбулися експери-

менти «березільців» Б. Балабана, Я. Бортника, М. Крушельницького у постановках оперет та комічних опер на сцені ДУМК. Яскраво виявлена авторська режисура багато в чому полемізувала із укоріненними традиціями прочитань відомих творів та існувала в єдиному жанрово-стильовому вимірі із українськими сучасними лібрето О. Вишні й М. Семенка, а також відповідала концептуально доповненій Б. Крижанівським і О. Рябовим музичній драматургії постановок. При постановках сатиричних музичних комедій і оперет режисура застосовувала прийоми циркізації та ревью, кіно, використовувала авангардну сценографію. Уніфікація репертуару та форм його прочитання ТМК II пол. 1930-х – поч. 1950-х стала частиною державної програми будівництва «соцреалістичного» театру. В рамках передвоєнного і післявоєнних періодів формувалися традиції київського та львівського ТМК. Найяскравішим виразником цієї тенденції стала творчість О. Рябова, а програмною для театру оперети України виставою – «Весілля в Малинівці» М. Аваха (Харків). Брак оригінальної режисури ТМК виявився не лише в заідеологізованості репертуару, але й у перевазі музично-вокального боку вистави над театральним. Визначальним для створення образів стало поняття «амплуа», що унеможливлювало повноцінне втілення персонажів-сучасників. «Позерство» сценічних «героїв» не узгоджувалося із цирковими репризами «простаків». Для кращих постановок оперети повоєнного десятиліття характерним був стиль високої мелодрами («Сільва» В. Склярєнка у Львові). Актори мали володіти стильовою поведінкою костюмованого жанру. Сценографія (В. Мелер, Ф. Нірод, Ю. Стефанчук) як носій образності вистави протистояла загальній тенденції покартинного відтворення місця дії.

Формулу демократизації суспільства і мистецтва у другій половині 1950-х втілила музична комедія «Біла акація» І. Гріншпуна в Одесі. Автори музичних комедій часто зверталися до вітчизняної історії (великою мірою міфологізованої). Навіть за умов хиткості лібрето, уразливості «ідеальних» соціальних героїв, близькість реалій їх сучасникам вимагала більш достовірної гри, ніж в опереті. На сцени харківського і київського театрів повернулися україномовні лібрето, створені Н. Забілою, І. Муратовим, М. Пригарою, Д. Шевцовим. Цей період характеризувала режисура В. Івченка, І. Радомиського, Б. Рощина, С. Однопозова. Втім, ключем до визначних прочитань оперет режисерами нерідко ставала сценографія, в тому числі

Д. Боровського, Д. Лідера, М. Френкеля, В. Заславського. Саме в цей період українські ТМК зазнали впливу європейської естетики оперети (співпраця з майстрами сцени Будапешту, Бухаресту і Варшави). Художній успіх героїчної музичної комедії «На світанку» О. Сандлера обумовила режисура М. Ошеровського (Одеса). Наступні частини «трилогії про Одесу» Г. Плоткіна: «Четверо з вулиці Жанни» О. Сандлера і «Біля рідного причалу» В. Соловйова-Седого, як і героїчна музична комедія «Каштани Києва» О. Сандлера і Г. Плоткіна мали меншу художню вартість і більш локальну сценічну історію.

Тандеми Б. Рябікіна – Д. Лідера, М. Ошеровського – М. Виноградова, В. Івченка – М. Кужелева, Е. Митницького – В. Заславського визначало тяжіння до конструктивності, лаконічної образності вистав. Уперше в практиці повоєнного часу до простору вистави залучалася оркестрова яма, глядацька зала, будувалися не лише горизонтальні, але й вертикальні мізансцени, використовувалися фотографії замість живописних декорацій. Посилилося інтелектуальне начало виконавця: чітко дібрана деталь, складна ритмічна партитура образу дозволяли здійснюватися від персонажу до образу-символу. Зміцнилася й змістовно-художня роль хореографії (Б. Таїров, Макс Міксер).

Характерним для афіші цього періоду жанром став також водевіль, що наближував музичний театр до драми. Прийоми жанрів огляду і «КВК» привнесли до драматургії сучасних музичних комедій в Україні Л. Колодуб, М. Скорик, Д. Кісін, Р. Віккерс, О. Каневський. Кращі актори цього часу: М. Водяной, М. Гавриленко, О. Головін, Є. Дембська, Ю. Динов, С. Крупник, К. Передерников, В. Побережець, Д. Пономаренко, Вс. Применко, Г. Савченко, Л. Сатосова, Т. Тимошко оволоділи сценічною специфікою оперети, героїчної музичної комедії, водевілю, естрадного огляду з елементами естетики «КВК». В рамках періоду в очевидні лідери вийшов ОТМК, що знайшло підтвердження в участі його провідних акторів в екранізаціях популярних музкомедій.

Десятиріччя сер. 1970-х – сер. 1980-х виявило апологетику застиглих у часі форм героїчної музичної комедії: «Друге весілля в Малинівці» І. Владимірова (Одеса) і А. Самохліба, «І один в полі воїн» О. Барсеяна (обидві – Харків), «На світанку» С. Сміяна (Київ). На противагу виникла тенденція пошуків актуальної тематики і сучасного соціального героя, яку було намічено увиставах «Старі будинки» О. Фельцмана (Б. Бруштейна в Одесі і Вс. Дубчака у Харкові)

і «Мимра» О. Журбіна (Ю. Альшиця в Одесі). Позитивним зрушенням посприяло створення нових лібрето росіянами Б. Рацером, В. Константиновим та українцями Л. Сущенком, Г. Голубенком і В. Хаїтом. Вони надали можливість киянину В. Бегмі втілити концепцію безхеппендової психологічної вистави-оперети («Король скрипалів»), а також спричинилися на успіху режисури в жанрі водевілю («Витівки Хануми» М. Ошеровського в Одесі, «Лівша» В. Бегми у Києві). В рамках постановок було апробовано прийом зняття «четвертої стіни».

Провідні актори цього періоду: В. Алоїн, Т. Головчанська, Г. Горюшко, Г. Жадушкіна, Ю. Малишко, К. Мамікіна, В. Робертів, Т. Тимошко довели спроможність сперечатися із «амплуа» у концептуальних втіленнях творів.

На зміну панівній тенденції співпраці режисерів із драматургами (представлений в рамках цього періоду п'єсами українців В. Валового і Ю. Дінова та росіян Ю. Димітріна і А. Ореловича), все частіше приходила практика створення сценічної редакції твору самим режисером. Із проголошенням Незалежності України актуальності набуло створення українських лібрето у Києві та Харкові: В. Березкою, О. Вратарьовим, Р. Камінською.

Протягом 1990-х зберігали позиції постановки оперети в оперному стилі (Б. Рябікін в Одесі, А. Євтушенко і С. Сміян у Києві, за винятком трактованої як ревю «Баядери»).

Унікальне визначення жанру і стилю вистав, задіявання несценічного простору (дія в залі, вистави у фойє), ігрова сценографія (С. Зайцев, А. Моргун, Ю. Муллер, І. Ніжний), застосування інтерактивних прийомів, звернення до ігрового театру спостерігалися в режисурі оперет і музичних комедій: В. Гориславця і Ю. Старченка («Весела вдова», Харків), Ю. Гріншпуна («Женихи», Одеса), О. Драчова («Орфей @ Еврідіка»), О. Коломійцева («Маленькі шедеври великого майстра»), Ю. Старченка («Сватання на Гончарівці») – в Харкові, Б. Струтинського («Кавова кантата»), В. Шулакова («Орфей у пеклі») – у Києві. Концептуально трактували партитури диригенти В. Дикий, К. Глушенко, С. Литвиненко, В. Шейко. Актори режисерського театру в опереті насичували образи мюзикловою синтетичністю та невимушеністю, ансамблевою грою в кількох планах. Цілковитим експериментом в жанрі вистави-оперети стало переконливе виконання ролі

Орфея М. Бутковським («Орфей у пеклі», КТО, 2000) винятково засобами драматичного психологічного театру.

Режисери музичного театру, виховані у Санкт-Петербурзі, О. Петров і В. Подгородинський урізноманітнили оперетковий репертуар ТМК України, здійснивши на його сцені одеського театру вистави за творами, що від 1940 – 1950-х (після постановок 1940-х «Жирофле-Жирофля» Б. Балабана в Києві та О. Івашутича в Харкові, а також «Жюстіна Фавар» Б. Піковського в Одесі початку 1950-х) не мали сценічної історії в Україні.

РОЗДІЛ 3

ТВОРИ БРОДВЕЙСЬКИХ ЖАНРІВ НА СЦЕНАХ ТЕАТРІВ МУЗИЧНОЇ КОМЕДІЇ ТА ОПЕРЕТИ УКРАЇНИ

ВІТЧИЗНЯНА ТРАНСКРИПЦІЯ БРОДВЕЙСЬКОГО МЮЗИКАУ, ЗОНГ- І БЛЮЗ-ОПЕР

Заряджений імпульсом «відлиги» мюзикл став у вітчизняному театрі музичної комедії виразником зміни суспільного та естетичного курсу. Мюзиклова демократизація опереткових підмостків якісно вплинула на розвиток сценічної естетики, розширила інтонаційні межі жанру, створила умови для еволюції акторського стилю. Бродвейський тип музичного театру характеризує «чистий жанр» мюзиклу. В СРСР мюзикл виконувався на сцені театру оперети, де панувала пов'язана із оперетою та музичною комедією естетика. На сцену українського театру мюзикл приніс експресію та технічність жанру західного зразка, нову манеру вокального виконавства, сучасну інтонацію гри. Мюзикл як нове явище на сцені театру оперети (нове коло проблем в основі лібрето, нова стилістика) прийшов до театру оперети паралельно з тим, як здобував виконавську традицію у втіленнях режисерів драматичного театру: Г. Товстоногова («Вестсайдська історія» Л. Бернстайна) і В. Воробйова («Дансінг у ставці Гітлера» з музикою «Волосся» Гелта Макдермота) у Ленінградському театрі ім. Ленкомсомолу; А. Гончарова («Людина з Ламанчі», Московський театр ім. В. Маяковського), Володимира Лизогуба (Київський театр ім. І. Франка), І. Гріншпуна («Тригрошова опера» у Харківському театрі ім. Т. Шевченка).

В той самий час театр музичної комедії, якому, на перший погляд, ближчою була ця музична драматургія, гальмував з експериментом в жанрі мюзиклу. Інерція, виплекана практикою десятиріч і нерозривно пов'язана з оперетою та радянською музичною комедією манера втілення, призвели до усередненого штампу. «Бал» у таких виставах правила арії та дуети, «герої», «простаки» та «комічні старі». Синтетичному драматичному артистові виявилось легше вести безперервну лінію образу від співу і пластики до розмовних сцен, ніж артисту опереткового жанру. Драматичні артисти всім ходом розвитку режисерського театру були підготовлені до роботи в ансамблі,

а також навчені тримати ритм окремих епізодів і вистави в цілому. Режисери драматичного театру виявилися вправнішими в організації пластичного малюнку мізансцен, чого також потребував новий жанр.

Визначимось з категорією режисерського театру. А. Липківська так характеризувала це явище: «...мається на увазі, передусім, такий тип театру, де режисура постає не просто як основна технологічна ланка в процесі «виробництва» театральних вистав (у різні часи цю організаційну функцію виконував провідний актор трупи або сам драматург), а як самостійний вид художньої творчості, де елементи драматичної вистави на змістовному та художньому рівні об'єднані творчою волею однієї людини» [192, с. 28].

У театрі оперети явище «режисерського театру» має свою періодизацію. Першим яскравим сплеском креативного, суто авторського осмислення режисерами класичних літературних сюжетів або модернізації оперет тут була хвиля, що йшла від «Березоля». Але ця хвиля, хоч і була висока, розбилася об мур «соцреалізму» вже в 1934 році. Наступна ж в театрі музичної комедії підвелася навіть не в 1950-х, як сталося в драматичному театрі, а, по суті, в другій половині 1960-х.

Визначаючи роль мюзиклу для розвитку театру музичної комедії, Е. Митницький писав: «...мюзикли, які у ті роки мали міцну літературну основу, <...> протистояли вбогим лібрето, оперетковому культу бовдурства і фанфаронства, традиційним темам, усталеним звичкам, ставили під сумнів узаконені форми, ревізюнували обов'язкові штампи та неодмінну нісенітницю» [216, с. 85]. Саме тому мюзикл найбільш імпуонував драматичним режисерам покоління 1960-х, багато в чому зумовивши їх прихід до ТМК і підживлюючи бажання докорінно реформувати архаїчні форми театру оперети. Так, за спогадами одного зі студійців при одеському театрі, В. Фролова, «Матвій Абрамович Ошеровський мріяв – а це був 1968 рік, – щоб наш курс залишився після переходу театру музичної комедії до нового приміщення у старій будівлі. Ошеровський був москвичем, вчашав до «Таганки», «Сучасника», «Ленкому». Тож, він плекав надію створення нового драматичного театру, де можна було б грати оперету і мюзикл» [328, с. 1].

В той самий час і Е. Митницький, який позиціонував себе в режисурі драматичного театру, мав сподівання створити на базі Київського театру оперети Державний музичний театр України – своєрідний проект, що мав на меті пропагувати високу драматургію силами му-

зичного жанру. Новаторська природа цього колективу, як зазначав режисер, була обумовлена ним в проекті, адресованому Управлінню культури: «У репертуарному плані були «Скрипаль на даху», «Людина з Ламанчі», «Тригрошова опера»...» [215, с. 1].

Плани Е. Митницького активізували ідеї, виголошені на черговій республіканській конференції Міністерства культури УРСР та Українського Театрального Товариства, що в грудні 1970 року відбулася на базі керованого ним Київського театру оперети і була присвячена проблемам театру «легкого жанру». Висновки експертів були неоднозначними. Зміст зарубіжних мюзиклів засуджувався як «буржуазний», в той час як у формі цього жанру теоретики та практики вбачали гідну перспективу. Однією з тенденцій, відстежених учасниками республіканської конференції, став занижений рівень професіоналізму лібретистів, які пишуть для театру оперети.

Об'єктивно на рівні відомчого міністерства питання перспектив розвитку сценічних жанрів традиційних оперети та музичної комедії і новоявленого мюзиклу в Україні винесли на широке обговорення раніше, ніж будь де в СРСР.

На підтвердження об'єктивної тенденції часу – спогади російського актора Віктора Костецького: «У 1972 році Володимир Воробйову запропонували очолити Ленінградський театр музкомедії з повним авансом, що йому дозволено буде робити театр мюзиклу» [174, с. 4].

Наприкінці цього десятиріччя киянин В. Бегма сприйняв досвід синтетичного театру К. Ірда (український режисер брав участь у режисерських лабораторіях театру «Ванемуйне») та жанрово-стильову розмаїтість Музичного театру республіки Карелія (м. Петрозаводськ) і Магаданського театру в період формування репертуару Леонідом Варпаховським [24, с. 2].

Західні мюзикли, з притаманною більшості з них інтонацією розкутого буржуазного образу життя, незвичною джазовою фактурою партитури та вокальною культурою виконання, стали на цей час своєрідною реакцією театру «легкого жанру» на послаблення цензурного гніту. Симптоматичним є, що перші мюзикли, здійснені в одеському театрі, «Дайте волю пісні» (1957), «Лісістрата» (1962) – обидва Герасе Дендріно, та «Кін» Флоріна Комішелау перекладі Ю. Динова (1971) були поставлені румунськими режисером Н. Константінеску і балетмейстером Оленою Пенеску-Лічу. Незважаючи на те що естетично вистави були вирішено порівняно традиційно, у самій новації

жанру мюзиклу, в основу якого було покладено твори Арістофана та О. Дюма, був закладений імпульс до поглиблення майстерності психологічної гри В. Алоїна, М. Водяного, Зої Вотінцевої, В. Гольдата (Фролова), Ю. Динова, І. Іванової, Вс. Применко, Л. Сатосової, Е. Сіліна як творчого ядра колективу.

Першу в Україні постановку мюзиклу «Рим у неділю» італійця Горні Крамера (Київ, 1965) здійснив режисер драматичного театру В. Неллі-Влад у співавторстві із диригентом Євгеном Хінкісом і московською художницею Тетяною Сельвінською та балетмейстером Б. Таїровим. Роком пізніше головний режисер Хабаровського ТМК Михайло Верізов прочитав цей матеріал у Харкові (диригент Б. Чебоксаров, сценограф С. Йоффе, хореограф Макс Міксер).

Якісно нову еру бродвейського мюзиклу на всьому радянському просторі відкрила постановка «Моеї чарівної леді», що відбулася в Одесі у 1963 році (через вісім років після Бродвею), випередивши московську версію з примадонною Т. Шмигою у заголовній ролі. Режисер московського театру ім. Ленкомсомолу Сергій Штейн, диригент О. Вінницький і художник М. Виноградов створили ігрове середовище та атмосферу, про які перша виконавиця ролі Елізи Л. Сатосова згадувала: «Наша вистава була якоюсь напрочуд домашньою, родинною. Чарівливі, затишні декорації – на маленькій сцені <...> розміщувалися і кабінет, і бальна зала, а вздовж всієї сцени простягався помост, на ньому лежала уся лондонська шантрапа, серед якої і відбулася зустріч Елізи та Хіггінса» [257]. Твердження актриси свідчить на користь того, що бродвейський мюзикл віднайшов в Україні оригінальне прочитання – масштабність прототипу заступила камерна атмосферність психологічного театру.

Наступна оригінальна риса першої української постановки «Моя чарівна леді» полягала в якості акторського ансамблю. У виставі грали як досвідчені актори: Вс. Применко–Хіггінс, В. Егін–Піккерінг, М. Водяной–Дуліттл, так і молоді артисти театру. Насамперед слід відзначити випускницю Свердловської консерваторії Л. Сатосову, драматичні здібності якої вперше розкрилися саме в ролі Елізи. У концепції постановки вільного від опереткового мислення С. Штейна велике місце було відведено такому важливому в п'єсі Б. Шоу сміттярю Дуліттлу. За свідченням завіта театру Фаїни Мушкатіної, почавши грати цього літнього чолові'ягу в середньому віці, М. Водяной вигадав собі неквапливу, немовби знеохочену манеру говорити. Проте зали-

шатися «важким» у куплеті та танці він не міг – спрацьовувала психофізика, натренована в оперетковому репертуарі. Тоді бутафорами театру було розроблено пристосування, котре спонукало актора до закріплення належних рефлексів, – важкі чоботи, походжаючи в яких, було важко відірвати підшви від підлоги [227, с. 2]. Так актором було винайдено фірмову розкоординовану ходу Дуліттла. Критики висловлювали спостереження, що успіх М. Водяного здебільшого визначала його пластичність. В інтерпретації актора – «самопальний філософ, величний люмпен» [9, с. 56], і це підкреслювалося актором у пластичці. Наспівуючи куплети «Якщо трохи пощастить», він з «недбалою елегантністю кидав виклик нудній доброчинності» [9, с. 56]. І в цій, трохи зверхній стосовно зали та партнерів манері М. Водяного подавати персонажа проступав новий, відмінний від опереткового «натиску» стиль, що парадоксально зімкнувся з органікою ментальних носіїв джазової культури – афроамериканців. Пластика танцю природно отримувала своє продовження у драматичній лінії. «Вже по тому, – писала О. Грошева, – як, входячи до Хігінса, Дулітл передавав місіс Пірс власний драний капелюх, що бував у бувальцях, з якою показною «елегантністю» стягував – палець за пальцем – розірвані рукавички, можна було зрозуміти, що цей «негідний бідолаха» прагне відчувати себе на рівні з джентльменами» [81, с. 65]. Цікаво, що створений М. Водяним образ був цілковито самобутнім, адже гастролі американської трупи в Москві, Ленінграді та Києві (1960) продемонстрували іншу трактовку ролі Чарльзом Віктором. Критикиня так сформулювала відмінність поміж виконавцями ролі: «Це був ставний чоловік, вольовий, навіть трохи суворий, що аргументовано був лідером місцевих волоцюг <...>. Дулітл Водяного був зовсім інший – хитрувато-добродушний, по-своєму чарівливий, так би мовити, «душа товариства», він переконливо проголошував своє знамените: «Я хочу сказати, я маю сказати, я повинен сказати» [81, с. 65]. Оскільки М. Водяной мав скромні вокальні дані, то він радше вокально інтонував або подавав у речитативі куплети Дуліттла, водночас із тим акцентуючи увагу на змісті слів. На відміну від решти виконавців, видатним актором було знайдено якісний синтез органічної інтонації та ритму мовлення, психології з пластикою, який і став визначальним в новаційному підході актора до мюзиклу. Втім, оперетковим рудиментом виглядав кирпатий гумозний ніс Дуліттла і перука, наче стріха сільської хати. Малюнок М. Водяного в ролі Дуліттла було розтиражовано на сценах СРСР.

Вистава С. Штейна мала великий вплив на подальшу репертуарну стратегію одеського театру, змістила пріоритети колективу у бік світової класики. За спогадами В. Фролова, саме тоді призначений головним режисером театру М. Ошеровський побачивши виставу Сергія Штейна, злякався: «Хотів було брати квиток назад до Москви, бо стати на такому рівні не зможе» [328, 2].

Ореол популярності одеської вистави спричинив звернення до матеріалу послідовно чотирьох провідних музичних театрів СРСР. У Талліні в грудні 1963 року відбулася постановка Вальдемара Пансо на сцені театру «Естонія», в якій Хіггінса зіграв Ендл Пярн, Елізу – провідна драматична актриса республіки Лінда Руммо, а Дуліттла – Альфред Мерінг. Наступною була вистава у Ленінградському ТМК, здійснена режисером А. Тутишкіним у жовтні 1964 року (в головних ролях З. Виноградова і Альфред Шаргородський). У Московському театрі оперети вистава Сергія Штейна з'явилася вже після виходу на екрани голлівудської оscarоносною стрічки Джорджа К'юкора із Одрі Хепберн в головній ролі, а саме – в лютому 1965 р. Ролі Елізи та Хіггінса грали Тетяна Шмига та Георгій Грінер.

У монографії, присвяченій Т. Шмизи, О. Фалькович порівнювала спектакль С. Штейна у Москві з його одеською виставою, здійсненою двома роками раніше: «... якщо в Одесі йшла темпераментна, галаслива, південна вистава <...>, то на московській сцені дорогоцінний сплав Шоу та Лоу виглядав переобтяжено...» [319, с. 49]. Органічну стильову гнучкість продемонструвала у цій постановці лише Т. Шмига. Тож пріоритет одеської постановки «Моя чарівна леді» у просторі радянської держави був як хронологічним, так і якісним.

У столиці УРСР постановку мюзиклу Ф. Лоу в 1970 році здійснили режисер Рубен Вартапетов і диригент Леонід Балабайченко. Спектакль оформив Д. Бомштейн. Хіггінса грали Олександр Михайлов і Д. Шевцов, Елізу – І. Журавська і Л. Запорожцева. Другорядні ролі зіграли: Р. Пружанський (Дуліттл), К. Мамікіна (місіс Хіггінс) та Т. Тимошко (місіс Пірс). В партії Фредді постали молоді солісти Ю. Бурих і О. Головін. Помітним у виставі був образ Дуліттла, якого зіграв Р. Пружанський. Критик писав про виконання колишнім солістом балету, а нині – «фрачним» артистом оперети цієї складної ролі драматичного театру: «Робота над образом декласованого пияка і стихійного філософа Дуліттла <...> тонко продумана митцем і в композиційній цілісності і в деталях. Р. Пружанський показує суть

супільної неконформності персонажу – невиправного і десь парадоксального протестанта проти фальшивої буржуазної моралі. Що робить роль надзвичайно цікавою і по-справжньому сучасною – так це вміння Пружанського опрацьовувати другі й треті плани, ніколи не грати прямолінійно. Артист ніде не обіграє смішні ситуації, не прагне розсмішити. Це не його стиль. Його Дулітл знає: існування злидаря настільки драматичне, безвихідне, що кожний його крок уже поза площиною норми, і в респектабельних апартаментах Хіггінсів сприймається дивно. Ось де правдива причина комізму ролі в трактуванні артиста»[172].

Прищеплення бродвейського мюзиклу українській оперетковій сцені відбулося за закономірних обставин – приходу молодого генерації режисерів, лідером у своєму напрямку серед яких безумовно був М. Ошеровський. Втім, з різною мірою оригінальності наслідували цій репертуарній тенденції Р. Вартапетов, В. Івченко, Б. Рябікін, А. Самохліб, О. Синявський.

Перше в Україні прочитання мюзиклу «Цілуй мене, Кет!» (1966) здійснили М. Ошеровський і О. Вінницький. Перекладом лібрето цього мюзиклу, як і всіх наступних, здійснених в Україні під час «відлиги», театри музичної комедії завдячували лєнінградській авторці П. Мєлковій. За жанровим визначенням (використовуючи класифікацію, застосовану німецьким дослідником кіно- та бродвейських мюзиклів М. Ханішем), «Цілуй мене, Кет!» – типовий «мюзикл підмостків». Адже дія тут розгортається у театрі, фабулу закручено навколо постановки трупою бродвейських акторів комедії В. Шекспіра «Приборкання норовливої». Прийом взаємопроникнення цих двох планів було витримано наскрізно. М. Ошеровський організував сценічний простір разом з художником М. Виноградовим. «Шекспірівські» та «сучасні» сцени чітко різнилися за темпоритмами та стильовими ознаками. Режисеру важливо було виявити у виставі як сфери особистого і громадянського життя героїв впливають на логіку їх поведінки на сцені. За свідченням В. Фролова, який грав у виставі Білла і Люченцо, «режисер досягнув драматичної ансамблевості усіх виконавців, чітко ув'язавши конфліктні вузли та перехрестя навіть другорядних персонажів у контрастному співставленні двох вимірів – сценічного, стилізованого історичного і приватного, побутово-психологічного» [328, с. 4]. У вітчизняній транскрипції мюзиклу найбільше матеріалу для режисерських рефлексій нада-

вав образ Грехема. Ю. Динов створив образ інтелектуала, який не може пристосуватися до умов шоу-бізнесу. А граючи Фреда на сцені, Ю. Динов демонстрував образ Петруччо. Саме практицизм був визначальною рисою героя доби Відродження. «Ю. Динов грав Грехема, роздертого протиріччями, – зазначала З. Д'яконова, – людина тонка, емоційна, художник зі смаком, він змушений був коритися імпресаріо – і в цій його двоїстості був розлад з самим собою, своєрідний комплекс. Кульмінація вистави наставала тоді, коли Грехем, котрий бачив, як гине його вистава, давав прокинутися в собі Петруччо» [97]. Ю. Динов став реформатором стилю у ТМК, продемонструвавши відмінний від опереткової мішури «прем'єра», «строгий, шляхетний і простий стиль виконання» [97] з домінуванням думки над емоцією. Контрапунктом до лінії Грехема було вибудовано у виставі розвиток характеру Катаріни. З. Д'яконова підкреслила у виконанні Л. Сатосової сучасну «досконалість форми» [97]. Актриса створювала образ зовні блискучої, розбещеної диви, проте наповнювала цю оболонку внутрішнім протестом, навіть болем. Л. Сатосова вибудовувала роль на контрасті народного гумору й шекспірівського гедонізму та трагедії сучасної дезорієнтованої людини. Замість вузько любовної, особистої проблематики на сцені ТМК стверджувалася тема неможливості реалізації для митця в умовах означеного соціуму і, як наслідок цього – особистої драми непересічно обдарованої людини. Підсилювала звучання теми і другорядна героїня – актриса Лу Лейн (І. Іванова). За свідченням рецензента, у єдиній її фразі: «Купити можна кінозірку, актриса не продається!» [97], прочитувався гіркий пафос невдалого життя цієї прагматичної жінки.

Про публіцистичний запал та гостру сценічну форму свідчить успіх одеської постановки у столичних колег. «Пригадую наші московські гастролі, – розповідав М. Ошеровський, – «Цілуй мене, Кет!» та інші вистави. На них приходили Єфремов, Волчек, Массальський, відомі мистецтвознавці Анікст, Алперс. <...> Слова наших гостей: «Ми давно не бачили, щоб так цікаво грали Шекспіра» [208]. Вагомою для усвідомлення тогочасного прагнення М. Ошеровського створити на базі одеського колективу театр з новою природою синтезу – музичний драматичний театр є думка критика: «Музика чимраз більше набуває характеру «настрієвого» фону вистави <...> Головними стають думка і слово, життєва правда образів, їх співзвучність складному внутрішньому світові сучасної людини» [314].

У виставі, здійсненій режисером, вихованим драматичним театром, не відбулося стилістичного різнобою, котрий властивий тим оперетковим поста-новкам, де стиль диктують акторські амплуа [97]. Проте симптоматичним рудиментом опереткової традиції були дивертисменти (хореограф Б. Борисов): «Спека» (вставний номер статиста за дією – одного з учасників трупі Грехема – Пола), «Тарантела», «Іспанський», «Павана». На відміну від західного театру, де кожному жанру сценічного видовища відповідає стиль хореографії – від степу, рок-н-ролу бродвейських вистав до канкану «Мулен Руж» чи елементів ревію «Лідо», у вітчизняному театральному мистецтві, що живилося соками етнографії (національні музичні комедії) в синтезі з класичною хореографією, опанування стилем мюзиклу значно загальмувалося.

У ХТМК мюзикл «Цілуй мене, Кет!» постав у режисерському втіленні В. Івченка та О. Синявського і прочитанні диригента Бориса Чебоксарова (1968). Ідея постановки виникла з розрахунку на «героїнь» театру М. Свірську та Л. Крижановську. Образ Петруччо-Грехема втілювали «герої» В. Подсадний і Г. Горюшко. Більшість виконавців характеризувала традиційна для оперет емоційна гра (лише Л. Крижановська виділялася більш інтелектуальним поглядом на мюзикл), в цілому ж ансамблю бракувало публіцистичного нерву версії М. Ошеровського. Втілення «шекспірівських» сцен мюзиклу було близьким до оперети, а от для картин з залаштункового життя автори вистави не знайшли оригінальної транскрипції. На підтвердження такої оцінки – думки одного з провідних театрознавців України другої половини ХХ століття Валерія Айзенштадта (під псевдонімом В. Ніколаєв) щодо недорозкритого акторами багатого потенціалу образів: «М. Свірська, досить традиційно зображуючи голлівудську кінозірку, в шекспірівській Катарині прямолінійно грає неслухняність, скоріше навіть сварливість» [232]; «Дещо більше удався артисту В. Підсадному образ Петруччіо, темпераментного і відчайдушного шукача пригод і ловця фортуни. Але і він у взаєминах з Катаринією грає лише її “приборкання”, а тема все зростаючої поваги і любові двох молодих людей, ніби народжених один для одного, лишається “десь за кадром”. Сценічна яскравість і темперамент зразу ж зникають у артиста, коли від Петруччіо він повертається до сучасного артиста Фреда. Драма великого художника у лабетах комерції <...> на жаль, не одержала розвитку і поглиблення» [232].

Наближеною до автентичної вокальної манери цього американського мюзиклу була інтерпретація партії Ліллі/Катаріни Л. Крижановською. Ще під час навчання у Дніпропетровському музичному училищі вона захопилася джазовим співом, виступала із музичним гуртом у клубі, відомому на все місто, за що трохи не була виключена з навчального закладу. Саме навички джазового вокалу допомогли щойно дипломованій випускниці Харківської консерваторії створити вокально переконливий образ героїні мюзиклу К. Портера.

А от провідна «героїня» трупи попередньої генерації М. Свірська співала Ліллі/Катаріну в традиційно академічній манері, про що свідчить фондовий запис лірико-драматичної арії «Странно, быть может» у супроводі оркестру театру під керівництвом Б. Чебоксарова.

Крім згаданого фондового аудіо запису арії з харківської вистави «Цілуй мене, Кет!» і телевізійного запису дуету Л. Сатосової та Ю. Динова з постановки Одеського театру музичної комедії «Кін», факт переважно академічної манери виконання партій з бродвейських мюзиклів підтверджують спогади Е. Климчук [137, с. 1].

У ролі Білла-Люченцо Володимир Тюлев привніс до харківського спектаклю культуру ленінградського прочитання мюзиклу. Адже він грав цю роль у постановці майстра психологічного ансамблю у виставах музичного жанру Михайла Дотлібова (Ленінградський ТМК, 1965). За м'яку манеру виконання ролі Лу/Б'янки В. Айзенштадт хвалив Е. Климчук [232].

Слід визнати, що харків'ян більше цікавила формальна новизна мюзиклу, ніж багаточисельність його драматургії. У рішенні костюмів відбилися симпатія до образу Грехема і критичне ставлення до скандалістки Кет-Ліллі. В. Івченко згадував: «Головний художник театру Семен Йоффе пройнявся симфоджазовою музикою Кола Портера і запропонував дуже цікаве рішення сценічної площадки» [277, с. 96]. Двоповерхова декорація, зокрема, надавала змогу режисерам проявити бойову вдачу Петруччо: в одній з мізансцен В. Подсадний стрибав з «другого поверху» на планшет сцени. Л. Крижановська розповіла про задіяність солістів-вокалістів у деяких хореографічних сценах вистави, зокрема, її Ліллі водночас танцювала і співала у драйвовій вихідній арії з хором «Опять премьера! Кругом содом». Хореограф В. Нікітін також поставив Петруччо сцену з фехтуванням. Втім, ба-

летний цех у виставі був представлений, за оцінкою В. Айзенштадта, недоречно традиційним дивертисментом [232].

Ця вистава за бродвейським мюзиклом також надала можливість для ефектного гастрольного виступу примадонні з Праги Гелени Лоубаловій.

Після переходу на київську сцену солістів Харківського театру музичної комедії Л. Крижановської та Г. Горюшка головний режисер республіканського театру оперети Б. Рябікін здійснив на них прочитання мюзиклу «Цілуй мене, Кет!» (1969). Виставі судилося стати першою в СРСР україномовною постановкою бродвейського мюзиклу. Також режисер із диригентом В. Сучковим довірили партію Лілли/ Катарини Л. Запорожцевій та І. Журавській. Другу пару героїв (Лу і Білла) грали В. Чемена і О. Головін. Образ сенатора Харрісона втілював Р. Пружанський, а в гострохарактерних ролях гангстерів стали Д. Шевцов/ Р. Похвалла і С. Мельниченко/ З. Вольський.

Порівняно з одеською виставою, у київській постановці була не настільки вагомою роль балету: номери «Квартет», «Тарантелла» і «Спека» в хореографії Б. Таїрова виконували провідні солісти балету: Віра Гуло, Юрій Давиденко, а також С. Кухарчук, Ю. Остапенко, Ю. Пац, С. Петрова, І. Склярєнко і Т. Тарасенко.

В якості сценографа був запрошений москвич М. Виноградов, який здійснив декілька етапних вистав в ОТМК і вже оформив постановку цього мюзиклу в Ленінграді. Є підстави стверджувати, що в Києві він повторив своє ленінградське рішення «Цілуй мене, Кет!», мобільно змінюючи за допомогою обертального кола стилізовані позначки місць дії «шекспірівських» (умовний, контурно позначений світ Ренесансної комедії) та «сучасних» сцен (барна стойка у театрі). Окремим пунктом в постановочній групі вистави було виокремлено художника з освітлення О. Мінченко. Над костюмами працювала факхівчиня з народного костюму А. Перепелиця.

Цю виставу, як і кількома роками раніше – одеську, було продемонстровано фаховій критиці під час гастролей до Москви. При чому, в тому показі центральні партії Л. Крижановська і Г. Горюшко виконували російською.

Перше в Україні прочитання зонг-опери «Тригрошова опера» відбулося у КТМК (1966). Незважаючи на участь у ній таких фахівців, як диригент Є. Хінкіс, балетмейстер Б. Таїров, художник А. Сульмар, актори Михайло Блащук (в минулому актор одеського

муніципального театру оперети під керівництвом Е. Висоцького), З. Вольський, К. Мамікіна, постановка драматичного актора за фактом Миколи Соколова виявилася маргінальною для естетики театру. Причиною були, на думку Ю. Станішевського, «відсутність справжньої внутрішньої музикальності, ігнорування законів жанру» [294, с. 123]. На відміну від київської спроби прочитання «Тригрошової опери», дипломна вистава керованого М. Ошеровським курсу акторів ТМК в Одеському театральному художньо-технічному училищі (1968) зазначила новий відлік в історії одеського колективу. Показану на сцені ТМК виставу було вирішено мінімалістично: за спогадами Р. Бродавко, не маючи «смєти» на цю постановку, М. Івницький до тепло «викрутився». Він просто розставив на сцені станки з вистав поточного репертуару, але розгорнувши їх виворотним боком до глядачів. Так народився образ «виворотності життя», в якому царюють бандити на чолі з Меккі-Ножем [33, с. 96]. «Недосконалість технічних засобів слід перетворити на чесноти, – записав як один з принципів власної роботи М. Івницький. – Недоліки не ховати сором'язливо, а відверто обернути їх так, аби вони набули нової якості» [118, с. 382].

Принципи орієнтації М. Ошеровського на якісну драматургію та виплекану ним акторську школу згодом підсумував В. Фролов: «Він з нас робив синтетичних акторів у новому, жанровому, розумінні. Ти по-оперетковому граєш, мене це не влаштовує!», – говорив М. Ошеровський» [328, с. 1].

Актори, зайняті у постановці: В. Барда-Скляренко (Мекхіт), Г. Жадушкіна (Поллі), В. Гольдат (В. Фролов) в ролі Пантери Брауна, В. Фролова (Люсі) та В. Валовой (Пічем) – вже невдовзі визначили специфічно нове обличчя театру.

Про те, що ескадра драматичних театрів стрімко входила до акваторії мюзиклу, в той час як ТМК робив у ній поодинокі «маневри», свідчить той факт, що напочатку 1970-х одразу три режисери (А. Гончаров, Аркадій Кац, В. Лизогуб) взяли у роботу мюзикл «Людина з Ламанчі», а от серед ТМК СРСР матеріал привабив лише М. Ошеровського. Тенденцію цю легко пояснити трагедійною драматургією, котра була недосяжною для опереткових колективів.

У «Людині з Ламанчі» М. Ошеровського і диригента Г. Кожухаря (1971) велику роль відіграв простір М. Івницького. Прикметним є, що в українському театрі водночас з'явилися постановки цього мюзиклу із сценографією Д. Лідера (Київський академічний драматичний

театр ім. І. Франка) та його учня М. Івницького. Обом художникам специфіка матеріалу дала підстави використати єдину сценографічну установку для позначення амбівалентного хронотопу вистави про М. Сервантеса та його героя. Рецензентом було висловлено думку щодо вторинності, але влучності аскетично-конструктивного образу вистави: «Важко визнати за оригінальне використання чорного оксамиту в якості тла для дії, а окремих деталей (ланцюга, наприклад), поданих крупним планом, – за одкровення. Це вже було. Стало модним <...> Але для цієї аскетичної оповіді таке декоративне рішення – найкраще. Система рухливих частин декорації, яка у «згорнутому» стані добудовує до сценічної площадки другий поверх, в «розгорнутому» перетворюється на сходи, дуже зручна для організації «спектаклю в спектаклі» <...> Не менш вдале використання грубих лав, столів, скринь» [20]. Цікаво, що використання грубої фактури як символу, ймовірно, навіяли рішення Д. Боровського – щойно вийшли в Театрі на Таганці вистави «Пугачов» і «Гамлет». В першій роботі М. Івницького над мюзиклом вже проглядали конструктивістські та образні підпори його майбутнього стилю. Мобільність та лаконічність рішення дали можливість трансформувати місце дії – з тюремної камери на заїжджий двір та ін. [20]. Умовність сценографії отримувала розвиток і в режисурі: «три удари дзвону – і на сцену вибігають усі учасники вистави» [109, с. 39].

Внутрішня рецензія Л. Варпаховського проливає світло на ті специфічні труднощі, які виникли при постановці мюзиклу навіть у вихованій головним режисером трупі, зокрема, брак єдності стилю. Критичного зауваження дочекався виконавець ролей Дон Кіхота і Сервантеса С. Крупник: «Викликає сумнів свідомий нагреш артиста в епізодах, коли він перевтілюється у Дон Кіхота» [38, с. 2]. На противагу стильовій відмінності між двома іпостасями свого героя (романтично-піднесена, навіть екзальтована – Дон Кіхота та філософськи самозаглиблена – Сервантеса) актором Театру ім. В. Маяковського Олександром Лазарєвим, С. Крупник просто не подолав бар'єр опереткового виконавства: «Адже невдачі Дон Кіхота смішні ситуаційно і усмішнювати їх в жодному разі не треба» [20]. Виконання Альдонси Г. Жадушкіною допомагало сприйняти Дон Кіхота як непересічну особистість. «Її реакція на його поклик: «Дульсинею! – відзначала рецензентка, – примушує забути, що, можливо, інтонація актора в даному разі була не зовсім точною» [109, с. 43]. Л. Варпаховський

відзначав успіх Л. Сатосової (Дульсинея), якій вдалося перетворення з героїні – брудної потаскухи на образ ідеальної жіночості [38]. Художницею З. Івницькою було знайдено образ Альдонси: дівчинка у легких, «буцімто підпалених по краях лахміттях» [109, с. 43] – душа, що спопелилася, раптом оновилася завдяки віри в неї Дон Кіхота. Поглибив майстерність виконавець ролі Санчо Панси М. Водяной. Спостережена рецензенткою насиченість народною мудрістю у зоні мовчання дозволяє простежити успадкування цієї риси зіграними актором образами Агабо і Тев'є. Актор грав героя без гриму, у фіналі змушуючи повірити у нетеатральність сліз Санчо: «Водяной відвертається, ніби соромлячись цих чоловічих сліз, актор наче забув про гру» [109, с. 43].

Відзначаючи, що вистава знаменувала собою нову віху в розвитку ОТМК, Л. Варпаховський аргументував це принциповою новизною стилю: поєднання героїки у змісті з лаконічністю, умовністю та монументальністю зовнішньої форми вистави. Разом з тим, ставив М. Ошеровському завдання на перспективу, наголосивши на непереконливості кульмінаційного епізоду (двобій з лицарем дзеркал, крах ілюзій героя): «Цей важливий епізод поставлений блідо, невиразно» [38, с. 2]. Наприклад, рішення тієї ж сцени А. Гончаровим було таким: «Це одна із зустрічей, що відбуваються на шляхах життя. Я назвав цю сцену “каре”: герой з усіх боків в оточенні кривих дзеркал, він бачить себе в них не таким, яким він є, а у викривленому, спалюженому вигляді» [71, с. 269]. У порівнянні з екзистенційною ускладненістю концепції А. Гончарова постановка М. Ошеровського була традиційнішою для ТМК: головними героями стали Дон Кіхот і Альдонса. Проте прочитувався і мотив стійкості у боротьбі з внутрішнім рабством у собі. Адже втіленню було притаманне дотримання образної вертикалі пекло-воля, що віднайшло відображення у сценографії: «Довгими вузькими сходами, слідом за вартою виходить Сервантес вгору, де глибокі вихід з в'язниці. Під пахвою в нього п'єса. Він щасливий» [20].

На неуторованому шляху першої в ТМК постановки мюзиклу-містерії (герой якого фактично знісся наприкінці вистави, прийнявши муку за людство), М. Ошеровський не зміг втілити все замислене, про що свідчать і такі його слова: «Мені й сьогодні дорога наша «Людина з Ламанчі», яка не стала визнаною вдачею<...>. Я і зараз певний того, що цей твір треба було ставити, він збагатив наших акторів, відкривши обрії для глядачів» [208].

Другу безаналогову в українському ТМК постановку мюзиклу – «Хелло, Доллі!» (1972) – було здійснено у Харкові за ініціативи послідовного тлумача мюзиклу диригента Б. Чебоксарова (у 1976 році постановка цього мюзиклу з'явилася на сцені Ростовського театру музичної комедії, в той самий час до нього звернувся і В. Курочкін у Свердловському театрі оперети, проте у 1972 році вистава харків'ян була першою в СРСР). Режисер А. Самохліб запросив до співпраці художника Ленінградського театру «ім. Ленсовета» А. Мелкова (який щойно оформив резонансну музичну виставу І. Владимиров а «Приборкання норовливої» у театрі «ім. Ленсовета»). Як і під час минулого приїзду до Харкова, А. Мелков зосередився на створенні стильних костюмів. Прикметними були ексклюзивні жіночі капелюшки, аксесуари, а в сцені кульмінаційного ансамблю Доллі із артистами хору зачіску головної героїні прикрашали золоті пір'я, як і в екранізації мюзиклу Джина Келлі 1969 року. Хореографія балетмейстера В. Попова і сценографія епізодів у ресторані «Гармонія» підживлювалися естетикою бродвейських ревію. Журналіст окремо відзначив вражаючу художню новизну хореографічного прологу до вистави (насправді, в цьому театрі подібна хореографія вже була – тільки дуже давно, до 1934 року), а також «танцювальні номери, які органічно зливаються з сюжетною канвою спектаклю» [105].

Величезний дореволюційний цирк «Муссурі» дозволяв створювати видовища грандіозні, на відміну від маленької та компактної сцени першого приміщення одеського театру. За спогадами виконавиці двох діаметрально протилежних образів «наречених» Гораса у виставі Е. Климчук, сцену повернення Доллі було вирішено ефектно: спускаючись згори величними сходами, Доллі доходила до нижньої сходинки і, бавлячись, ставала ніжною на підставлену кельнером тацю. Далі гру підхоплювали інші кельнери, і Доллі співаючи входила до ресторанної зали, ступаючи по тацях [137, с. 1]. А. Самохліб доручив Е. Климчук роль скромної другої «героїні» Ірен Міллії (яку також грали М. Свірська і Л. Браташова) та звабної вульгарної шансонетки (сцена, в якій Ернестіна, скинувши спідницю, залишалася в одному купальнику і вкладалася на рояль, найбільш образила естетичні почуття радянської критикеси Н. Щербакової [350]). Ернестіну також грали А. Хорольська та І. Шрейнер. «Каскадні героїні» трупи вправно виконували «Канкан», поставлений В. Поповим.

Роль Доллі виконували молода «героїня» А. Дадаліна і «героїня» трупи 1950–1960-х А. Лундишева. Наявні рецензії обмальовують

лише виконання цієї ролі А. Дадаліною. Зокрема, В. Жовтяк побачив Доллі А. Дадаліної «ліричною, мрійливою, часом пустотливою жінкою» [105], що, зрештою, співпадає з характером «героїні» неовіденської оперети. Рецензент навіть зауважив, що «...хотілось би бачити її значно більшою крутією, адже місіс Леві – це щось на зразок американського Шельменка у спідниці» [105].

Образ Гораса А. Самохліб доручив двом різнопланово характерним акторам – досвідченому П. Рутинському і молодому красеню Ю. Малишку. В ролях прикажчиків Гораса яскраво виявили відчуття партнера В. Подсадний/ Г. Савченко (Корнелій Хекл) і В. Побережець/ В. Тюлев (Барнабі Такер). Помітним вийшов і ліричний образ племінниці Гораса Ерменгарди (В. Ковальчук, І. Шрейнер).

Саме через те, що зовні ефектна, динамічна вистава дуже слабо співвідносилася із гаслами передовиць і планами п'ятирічок, висновки рецензентів щодо постановки «Хелло, Доллі!» виявилися полярними. В.Жовтяк назвав її кращою виставою цього театру останніх двох років [105], а Н. Щербакова писала: «"Хелло, Доллі!" – звісно, не велика подія в творчому житті Харківської музкомедії» і рекомендувала керівництву театру обирати для майбутніх постановок матеріал, суголосний «високому покликанню нашого мистецтва» [350].

Наведеними прикладами окреслюються тенденції першого періоду постановок бродвейських мюзиклів в ТМК: відхід від традиційної форми опереткової вистави; побудова образів двомірного плану (за Б. Брехтом) на матеріалі ускладнених, порівняно з драматургією оперети мотивацій героїв; опанування новою природою синтезу музики, співу, пластики та гри.

Від 1960-х у ТМК України на противагу тенденції численних обов'язкових складів «героїв» і «простаків» в опереті, стають пріоритетними окремі акторські особистості при постановках мюзиклів. М. Водяной не просто очолив їх перелік: його творчі ініціативи багато в чому визначали та спрямовували сценічну історію мюзиклу в 1970–1980-і роки. Другий період прочитання бродвейських мюзиклів було представлено двома виставами саме на одеській сцені (у постановках Е. Митницького і Семена Штейна).

Мрія М. Водяного про роль трагікомічну, чаплівського ґатунку виявилася стимулом для постановки мюзиклу «Обіцянки... Обіцянки...» за мотивами кіносценарію «Квартира» (композитор Берт Бакарак, драматург Ніл Саймон) режисером Е. Митницьким

(1981). Ця вистава стала другою в тріаді «чаплініани» на сцені українського ТМК.

Одеський спектакль за проблематикою був близьким до чаплінівського світу невлаштованих доль, демонструючи нештучну цікавість до проблем людини, котра захлинається у потоках негараздів, пресингу роботодавців, страху вилетіти з «обойми». Авангардна сценографія Фелікса Шермана та П. Осначука працювала на розкриття незвичної для ТМК ідеї, відбиваючи абсурдність світу. Немов у віддзеркаленні вод Гудзона хмарочоси-сталагміти, зображені догори ногами, перетворилися на сталактіти. На вітчизняному ґрунті у виконанні М. Водяного американський клерк набув виразних рис улюбленого літературного типу XIX–XX ст. – «маленької людини». Серед нових мотивів, привнесених на українську сцену, цей посів окреме місце. Адже він з'явився у контексті російських постановок В. Воробйова, котрий у ТМК значно раніше відчув злободенні підтексти вцій темі. Привертає увагу і поява слідом за Чаком – М. Водяним низки дотичних образів, створених акторами одеського театру (приміром, Бреду «Палаці пречудової дами», Попандопуло у «Балі на честь короля», Бек у «Весіллі Кречинського» та ін.). Трагікомічний камертон створеного М. Водяним образу підтримали партнери. За свідченням В. Максименка, у ролі Мардж Макдугал – «жінки без певних занять» – є у М. Дьоміної довірливість та незахищеність <...> мимоволі пригадуєш смутні та добрі очі Кабірії-Мазіни [207]. Сам Е. Митницький зауважив, що масштаб сценарію не дав розгорнутися таланту М. Водяного у повному обсязі, натомість він зосередився на «техніці». Проте «чаплінівська» нота «звучала» в ньому протягом всієї кар'єри – здавалося б, у несподіваних ролях: у Тев'є, й у Попандопуло, і в Гусятникові [216, с. 84].

У 1984 році ОТМК вдруге звернувся до мюзиклу «Моя чарівна леді». Відомий оперний режисер з Мінську Семен Штейн вирішив виставу у кардинально відмінному від попереднього прочитання масштабі, адже ОТМК вже три роки грав у новому, оснащеному за останнім словом театральної техніки, приміщенні із залом на півтори тисячі місць. Драматичні сцени були вибудовані режисером на стрімко зростаючому темпоритмі, таким чином, щоб закінчити кожну з них ефектною кульмінацією. Відбивками між сценами слугували затемнення. Це створювало враження кінематографічної швидкості зміни картин. Досконалій стрункості драматичних сцен відповідала

грамотна режисура у музичних номерах, існували вони у виставі не нарізно, а тісно ув'язані між собою. Постановка В. Наваєвої явила взірець справжньої мюзиклової хореографії, адже класичні та характерні танцювальні номери (як і вокальні) народжувалися у виставі просто з кульмінаційного сплеску дії, до того ж часто уривалися, щоб дати волю продовженню драматичної сцени, а потім так само невимушено й іронічно продовжувалися. Сцену весілля Альфреда Дуліттла було вирішено як розгорнутий вокально-хореографічний номер, із солісткою балету Наталлею Ісмагіловою в характерній партії-ролі дружини сміттяра, а також виразними в акторській іпостасі провідними солістами балету театру Олександром Бабаковим, Оленою Бубновською, Ольгою Бараненко та Елеонорою Росіною.

Відповідно до масштабу постановки М. Івницький створив сценографію, яка відображала панораму Лондона. Строгий вікторіанський стиль панував вже у малюнку інтермедійної завіси, що зображав найпрестижніший куточок Лондона у бузковій сутінковій імлі. Напівпрозора стіна натягнутих металевих тросів після підняття інтермедійної завіси дозволяла, немов крізь скло акваріуму, бачити лондонців, що поспішали заховатися від дощу. Про виставу з іншою атмосферою залишила свідчення Л. Сатосова: «...У другій постановці відчувався певний незатишок. <...> тиснув масштаб. У розкішних, громіздких декораціях акторам можна було загубитися» [257]. Виконавиця Елізи попереднього покоління зіграла місіс Хіггінс. Естафету ролі Елізи від неї перебрали Т. Тищенко та Г. Жадушкіна. Ансамбль утворили іронічний В. Алоїн – Пікерінг, стильна і дотепна С. Валова – м-с Пірс. З виходом з постановки М. Водяного, Дуліттла почав грати Ю. Осипов, і центр ваги вистави природно змістився на традиційний для ТМК бік – героя та героїні. За твердженням В. Фролова, який декларував наслідування в ролі Вс. Применку, Хіггінса можна грати, лише відчуваючи парадоксальну іронію Б. Шоу, його фрондерство [328, с. 5]. Хіггінс В. Фролова – публіцистично загострений; в його трактуванні відчувався опосередкований вплив майстрів драми другої половини ХХ ст. Він виявився у деромантизованій концепції образу, об яку розбивалася найменша спроба використати природну чарівливість, яка так пасувала цьому акторові в оперетковому репертуарі. Також роль професора фонетики грав В. Барда-Скляренко.

Третій період (від середини 1980-х) втілень бродвейського мюзиклу ТМК спричинився як на прочитаннях творів, які не мали сценічної історії в Україні («Скрипаль на даху» Джері Бока, «Кабаре» Джона Кендера, «Поргі і Бесс», «Вибори президента» Джорджа Гершвіна), так і чисельних перепрочитаннях мюзиклів. Культурна політика СРСР доби «перебудови» дозволила фахівцям познайомитися із досвідом культових англомовних кіномюзиклів. Наскрізна хореографічна лінія балетмейстерів Г. Пана, Дж. Келлі і Боба Фоссі стала поштовхом для розвитку танцю у виставах України. Прикметою художньо-естетичних трансформацій ТМК 1980-х стала поява жанрово виняткових хореографічних вистав у діапазоні від казки («Бембі» Олексія Якубова в Харкові та Олександра Сегалья у Києві, «Малюк і Карлсон» Зої Кавац на республіканській сцені), хореодрами («Юнона» і «Авось» Ігоря Мерковича в Одесі) і хореографічно-поетичної фантазії («Ритм-балет» О. Якубова у Харкові).

У рамках нового періоду визначальні втілення бродвейських мюзиклів та зонг- і блюз-опер здійснили: Ю. Гріншпун, П. Ільченко, Е. Митницький і запрошені з Росії Дмитро Бертман, В. Подгородинський та Віктор Стрижов.

Першим тенденцію «перебудови» вловив М. Водяной, який довгий час чекав на зустріч з мюзиклом «Скрипаль на даху». У постановці Сергія Данченка «Тев'є-Тевель» (Київський академічний драматичний театр ім. І. Франка) уособленням світобудови селянського філософа Тев'є став Дах, котрий в разі потреби трансформувався на хлів або стіл. Д. Лідер розташував вздовж півкрусжя рампи свічки, що уходили в перспективу сцени і перетворювалися, за образним висловом Ростислава Коломійця, «на далекому склепінні неба у сліпучо-яскравий Чумацький шлях...» [160, с. 68]. У «Суботній вечері» Львівського театру ім. М. Заньковецької (реж. Федір Стригун) розбрат поміж представниками різних національних та релігійних громад уособили паркани як основа сценографічного задуму Людмили Боярської. У театрі «Ленком» Марко Захаров візуальним осучасненням акцентував суголосність твору контексту «перебудови». У виставі «Анатевка» Хагенського театру (Німеччина) узагальнюючим образом стала хата філософа-молочаря, на дасі якої притулилися маленькі хатки (Тев'є все село ніс на собі).

Для втілення мюзиклу «Скрипаль на даху» Е. Митницьким та О. Вінницьким в ОТМК (1987) М. Івницький підвісив над сценою

драпіровку, підхопивши її з декількох боків і надавши їй віддаленої подібності до рельєфу верхівок селянських хат. Кожна підвіска увінчувалася канделябром зі свічкою – символом традиції вшанування суботи в кожній єврейській оселі. На порожньому просторі авансцени, немов відбиваючи у тверді земній ці небесні вогні, тепло мерехтіли свічки у свічниках. Образна структура вистави виявила спільність з наївно-філософськими образами живопису Марка Шагала. Зокрема, на програмці було зображено скрипаля, котрий невимушено сидючи на стільці, знісся над селищем, споглядаючи його з висоти пташиного польоту. За свідченням критика, «режисер Е. Митницький в одеському театрі музичної комедії втілював трагедію Тев'є-молочаря» [312]. На противагу бажаній в системі американського мюзиклу домінанті любовної лінії, Е. Митницький, згідно з гуманістичним пафосом першоджерела, визначив тему вистави як трагізм страдницької долі народу за всіх часів та влад, безвідносно до національності. Символічним був містичний образ Скрипаля, який височів над селищем, мов найвищий свічник.

У сценічному середовищі непобутового гатунку з принципово новою органікою розкрився і виконавець ролі Тев'є М. Водяной. Також «черговим» виконавцем центрального образу був Б. Боровський. Шолом-алейхемівський образ став вершиною майстерності видатних драматичних акторів: Тев'є з характерною хитринкою в очах та безоднею філософського прозрівання у виконанні Б. Ступки (Київський академічний драматичний театр ім. І. Франка); Тев'є – безпафосний борець за справедливість, якому напрочуд непотрібною виявилася будь-яка театральність, Євгена Лисенка (Харківський академічний російський драматичний театр ім. О. Пушкіна); Тев'є – провінційний добряк та бідолаха Євгена Леонова (Московський театр «Ленком»); Тев'є у виконанні Хаїма Тополя у бродвейській екранізації «Fiddler on the Roof» Нормана Джюйсона – нестарий красень, повний сил та гумору. Щодо М. Водяного, то він так усвідомлював цю роль: «Я йшов до Тев'є через Дуліттла, Агабо, Гусятникова, поступово, крадькома підбираючись до глибокої філософської літератури. Для мене мій Тев'є – це король Лір в опереті» [216, с. 85]. «Дотепи Тев'є народжуються легко, весело, не настирливо, і, як правило, вносять у дію елемент емоційної несподіваності», – визначив особливість гри М. Водяного Е. Митницький. – «Вони завжди підкріплені запасом думки, <...> їм притаманні народний колорит, характерна гірчинка, крихітка фі-

лософської приправи» [216, с. 85]. «Робота Водяного у ролі Тев'є-молочаря, – зробив висновок режисер, – явище високохудожнього сплаву: музичного, драматичного, пластичного, філософського. Ось вже де мрія злетіла над звичним, ось вже де душа артиста насолодилася муками та сумом, гіркою і в той самий час настільки сталою живучістю фатального невдахи та видатного добряка Тев'є!» [216, с. 85].

Е. Митницький, який здійснив прочитання мюзиклу «Скрипаль на даху» в драмі (у Литві та Німеччині), зауважував, що майстерність, а головне – масштаб індивідуальності М. Водяного виявилися недосяжними для решти трупи, і основною стала проблема ансамблю: «У цій виставі акцент було зроблено на рівень психологічного театру» [215, с. 2]. Ролі у виставі грали як представники вихованих І. Гріншпуном та М. Ошеровським театральних поколінь (Є. Дембська/ М. Дьоміна – Голда, Л. Сатосова/ С. Валова – Єнта, В. Алоїн/ С. Крупник– Лейзер-Вольф, С. Бахірева/ І. Іванова – бабуся Голди, В. Фролова– Цейтл), так і молодь, що прийшла до театру в час, коли в ньому не було головного режисера (М. Завгородній/П. Коломійчук – Мотл-кравець, Т. Тищенко/ Л. Шустова – Годл, Н. Завгородня – Цейтл).

Вже у «Скрипалі на даху» Е. Митницький використав прийом виходів акторів до зали, який у «Тригрошовій любові» довів до наскрізного принципу. Були у виставі епізоди гостро ексцентричні, як сцена поширення селом чутки про арешт Перчика (В. Фролов, С. Ковалевський). Проте, наприклад, епізод вигаданого сну Тев'є був вирішений театром цілковито реалістично. І все ж, постановка аж ніяк не справляла враження побутової драми. Створюючи виставу філософського звучання, Е. Митницький певною мірою випереджав свій час. Так, рецензент закидав режисерові, що він знехтував темою розшарування серед євреїв Анатівки, а наприкінці усіх вигнанців висвітив мученицьким світлом [138]. Прогнозуючи суспільні зміни, Е. Митницький з М. Водяним та М. Івницьким промовляли про непорушні цінності, мораль (в цьому, а не в штучній модернізації Шолом-Алейхема, полягала актуальність задуму), в той час, як критика рефлексорно продовжувала промовляти з класової кафедри.

У липні 1987 року ОТМК провів успішні гастролі у Києві, куди привіз свої кращі та нові вистави. Кількаразово зіграна на найбільшій сцені України – сцені Жовтневого палацу постановка Е. Митницького «Скрипаль на даху» із М. Водяним – Тев'є мала успіх, незрівняний із жодною іншою виставою одеситів. Втім, цій глибокій і масштабній

роботі театру судилося прикро недовге життя. Після раптової смерті М. Водяного у вересні 1987 року новопризначений головний режисер Ю. Гріншпун планував на цю роль Й. Крапмана, якого навіть перевів з трупи Свердловського театру оперети до одеського колективу. Втім, «Скрипалю на даху» судилося зійти зі сцени разом із М. Водяним.

Теми, неодноразово вже опановані ОТМК, – митця у соціумі та театру як відображення життєвих стосунків – було продовжено у «Мафіозі» чехословака Мілана Новака (1988), програмній виставі головного режисера Ю. Гріншпуна. Митець так міркував щодо необхідності інтелектуалізувати ТМК: «Я намагаюся проводити жорстку лінію на ускладнення репертуару в інтелектуальному, естетичному та етичному аспектах. <...> Все, що відбувається на сцені, – це про мене та моїх артистів. Розігрується ситуація, коли театру пропонується поставити серйозну річ, театру, який багато років ставив здебільшого розважальні вистави. Адже в «Мафіозі» йдеться про дуже важливі речі як для театрального колективу, так і для людей взагалі – про необхідність вирватися з жорстких шор жанру...» [104]. Проте в цьому ж інтерв'ю Ю. Гріншпун зізнався, що його мистецька стратегія на практиці мала обмаль прихильників. Характерно, що саме в цей час інерція роботи акторів «по-старому» обірвала експеримент реформатора ТМК в Росії В. Воробйова.

У 1990-і відбулися перші постановки творів Джорджа Гершвіна на одеській та київській сценах. Першу в Україні постановку «Медовий місяць президента» було здійснено в 1990 році, під завісу радянської доби, запрошеним з Москви фаховим музичним режисером Д. Бертманом. Згодом цей режисер прославився постановками у створеному ним саме в той час московському театрі «Гелікон-опера».

Обрати для постановки твір саме цього композитора було, безумовно, позиційним кроком тодішнього головного режисера театру Ю. Гріншпуна – кроком в бік західної культури музичного театру, із орієнтацією на естетику шоу та ревію. Формальний привід для постановки твору саме цього автора знайшовся – в Дж. Гершвіна одеське коріння, його батьки виїхали з України в період революції 1917 року.

Стиль звучання оркестру ОТМК під керівництвом К. Глушенка відповідав джазовій фактурі музики (оркестрова редакція заслуженого артиста Азербайджанської СРСР В. Терлецького). Проте безпосередньо режисерська робота в цій виставі не набула яскравих рис. В її акторському складі переважали вокалісти, адже мюзикли

Дж. Гершвіна вимагають культури вокалу. Зокрема, головні ролі кандидата в президенти Джона Вінтергріна і його коханої – скромної секретарки Мері виконували Анатолій Суботін та А. Семенова. Ці випускники консерваторії, вочевидь, імпонували Д. Бертману і своїми сценічними даними – молодістю, фактурністю, танцювальністю (особливо типаж А. Семенової вписався до американського канону краси – струнка білявка з великими очима). Оскільки виставу здійснювали із розмахом, у двох інших складах ролі головних героїв виконували вихованці консерваторії та факультету музичного театру «ГИТИС» С. Васильєв і Н. Завгородня та найбільш універсальні в ансамблі вистави актори, виховані М. Ошеровським для сучасного музичного театру: В. Фролов і Г. Жадушкіна (а також їх однокурсник В. Валовой в ролі сенатора Джонса). Г. Жадушкіна, на противагу оперетковій традиції «амплуа», грала у виставі дві ролі. В чергу з Т. Тищенко і С. Бахіревою вона задавала стиль мюзиклу із специфічно бродвейським «шиком» в ролі Діани Деверо, амбітної переможниці конкурсу краси. Саме зовнішній образ другої героїні вистави (в дусі ревію Кабаре «Лідо»), підкріплений наявними в Г. Жадушкіної куражем, професійною технікою в танці та співі, на рівні з балетними номерами уособив зразок стилю «західного» мюзиклу.

Серед ансамблю вирізнялися усвідомленням відмінної від опереткової природи створення образу в мюзиклі: артистка із відточеним малюнком ролі Л. Шустова (Верховний суддя, якого Д. Бертман і художники вистави дотепно зробили Статуєю Свободи); «комік» Б. Боровський (газетний бос Фултон, сирій кардинал інтриги із зарученням кандидата з переможницею конкурсу краси як головним піаром президентської кампанії). А от Ю. Осипов, який яскраво зіграв Французького посла, залишився відданим специфіці опереткового комізму.

Втім не акторськими роботами була визначною ця вистава одеситів. «Медовий місяць президента» – ревію, побудоване, головною мірою, диригентом, балетмейстером і сценографами.

Над візуальним образом вистави працювали постійні співавтори Ю. Гріншпуна Т. Тулуб'єва та І. Ніжний, які використали гігантські розміри одеської сцени якнайвигідніше, з огляду на видовищну своєрідність бродвейського мюзиклу. Легкий арлекін із вуличною рекламою перекривав сцену в епізодах, які відбувалися в інтер'єрі, а за ним

глядачам відкривалися уступи подіуму та п'єдестал для конкурсу, осяяні каскадом електричних вогнів.

Сцену режисер лишив вільною для балету (над хореографією в бродвейському стилі працювала болгарський хореограф Тетяна Андонова). На початку 1990-х балетний цех театру ще був повністю скомплектований, кордебалет вправно тримав лінію, а солісти (Ольга Навроцька, Олександр Анфімов, Борис Борисов) емоційно і високо майстерно виконували партії. «Медовий місяць президента» став мюзиклом-бенефісом балету. Також у постановці були відмінні від «опереткових» ігрові завдання, висунуті перед артистами хору (хормейстер Ю. Топузов). Артисти хору виходили на сцену і відігравали мізансцени у залі, співали і по-акторськи діяли безпосередньо перед глядачами.

Розкішні туалети обох «героїнь», синьо-білі «зоряні» фраки і біло-сніжні циліндри артистів балету, сріблястий піджак або білий смокінг з чорним метеликом на «героеві», створені Т. Тулуб'євою для «Медового місяця президента», з одного боку, підкреслювали статусність героїв вистави, а з іншого боку (як у випадку з іронічними цитатами кольорової символіки стягу США) нагадували про те, що глядач перебуває саме в театрі музичної комедії.

Постановка за мюзиклом Д. Гершвіна, попри поверховість її фабули, але завдяки наскрізно витриманому стилю, виявилася етапною роботою в історії українського ТМК. Поява в афіші «Медового місяця президента» була стовідсотково на часі, співпавши із стихійною цікавістю глядачів у роки «перебудови» проявами до нещодавно перекрытої «залізною завісою» культури «буржуазного» світу.

Виставу «Поргі та Бесс» (з першим українським лібрето Бориса Гнидя), здійснену в КТО (1998), відрізняв значно фундаментальніший підхід. Матеріал жанрово унікальної блюз-опери в СРСР був майже не знаним. В 1955 американська трупа «Everyman Opera» показала виставу за цим твором в Москві та Ленінграді. Першу в СРСР постановку «Поргі і Бесс» було здійснено у Талліні, десятиліттям пізніше. В українській вистави була попередниця – версія Музичного театру ім. К. Станіславського та В. Немировича-Данченка (1979), здійснена оперним режисером, учнем Олександра Таїрова Л. Михайловим і диригентом Володимиром Кожухарем. Балетмейстер Гедрюс Мацкявічюс так згадував про специфіку вистави: «У “Поргі та Бесс” Михайлова цікавив простір. Він будував виставу на русі великих

мас людей при мінімумі декорацій (Ольга Твардовська та Володимир Макушенко – прим. Ю. Шукіної). Майже вся сцена була порожньою, і лише маленький ковчег плавав у цьому просторі... Ковчег – маленька земля, на якій мешкає це плем'я. <...> “Негритянської специфіки опери” Михайлов позбувся, для режисера ця історія мала не локальний, глобальний характер. Почуття міри Михайлова виявилось навіть у не зловживанні його акторами негритянською пластикою – її можна було імітувати лише у вигляді натяку, не більше. Це ж стосувалося і гриму – ніякого утрирування» [219].

До 100-річчя від народження Дж. Гершвіна молодий, із не захарашеною штампами театру оперети свідомістю диригент Володимир Шейко запропонував П. Ільченкові здійснити постановку популярного американського твору. Випускник студії при КТО П. Ільченко позиціонував себе як режисер синтетичного театру. Після стажування у Б. Покровського і в московському Музичному театрі він був співрежисером С. Данченка у резонансній постановці рок-опери «Біла ворона». Із ідеєю звернулися до головного диригента Національної опери В. Кожухаря, який мав сумнів щодо здатності свого театру розкрити ігрову природу цього твору та зорієнтував митців на театр оперети. Постановка здійснювалася у театрі як проєкт особливого статусу – спонсорована «Укрексімбанком» і за підтримки Посольства США в Україні, Головного управління культури м. Києва (Олександр Биструшкін привіз партитуру твору з США) і за участі НМА ім. П. Чайковського (у другому складі були задіяні студенти: К. Стращенко – Бесс, Р. Смоляр – Поргі, Г. Ващенко – Джек, Т. Чередніченко – Роббінс, Г. Боровик – Клара).

Багато років потому режисер так відгукувався про актуальність цієї постановки в реаліях кінця 1990-х: «Мене зачіпила в творі ідея протистояння героя покаліченого, обмеженого фізично, але справді людяного, здатного на жертвне кохання – фізично дужому чоловікові, портовому вантажнику. Суспільство саме зазнало морального пресу з боку розпальцованих «малинових піджаків», було дуже втомленим від цинізму. Паралельно із цією темою актуальності для нашого суспільства набули додаткові мотиви: торгівлі наркотиками, зброєю, підпільного грального бізнесу (їх впроваджував до вистави «бізнесмен» у білому смокінгу, трохи не Мефістофель, який розбещував слабодуху Бесс, Спортінг Лайф – Ігор Хрещенюк – прим. Ю. Шукіної). Адже за сюжетом саме в цьому брутальному середовищі

зароджується чисте кохання. Саме тому я не нівелював у постановці на сцені театру оперети грубість історії «Поргі і Бесс». Ця опера є лексично грубою. Але тим потужнішим в ній є ліричний струмись» [127, с. 2]. Прийнята до постановки блюз-опера розколола трупу. Корифеї Т. Тимошко і Г. Горюшко застерігали проти вистави «чужинної» специфіки, від ризику втрати голосів для солістів. В той самий час С. Бондаренко (Поргі), С. Павлінов (Краун), І. Лапіна (Клара) не приховували свого зацікавлення роботою, яка розширювала їх ролевий та вокальний діапазони. На високу оцінку фахової критики заслужила Ольга Камінська, яка не лише із вправністю володарки оперного голосу впоралася із партією, але й запам'яталася як героїня «рухлива, мов вогонь, яка на все відгукується серйозними глибокими переживаннями» [268]. Також роль грала О. Ширяєва.

Розглядаючи постановку з точки зору набутої цим класичним твором американського театру сценічної транскрипції в Україні, Т. Швачко зауважила на недотриманні єдності стилю у виставі, жанр якої театр визначив як «мюзикл-опера» [340, с. 14]. Специфіка «Поргі і Бесс» на рівні із традиційною для театру симфонічною музикою включала у себе незвичні синкоповані ритми, дисонансні акорди, вокальні стилі спірічуелс, кантрі, джаз, блюз і реп. Опанувати цими манерами спробували навіть корифеї трупи В. Альошина і В. Чемена (Сіріна), а також Любов Кузьменко (Марія). П. Ільченку вдалося позбутися видового рудименту статичності хору на сцені. Хормейстер Володимир Ворвувольв адаптував оригінальні хорові партії до компактнішого колективу театру, і критики відзначили його сценічну перемогу: «Хор перестав бути безликим тлом, що співає. У виставі – це різнохарактерна, жива лавина почуттів і пристрастей» [201]. Також було «інсценовано» увертюру: оркестр духових інструментів з'являвся в образі американського мандрівного джаз-оркестру. До нього приєднувалася група ексцентричних танцівників. Балетмейстер Алла Рубіна закодувала енергію блюзу і регтайму у пластичній партитурі вистави: «зробила рухи персонажів природними, наспівном'якими, що відтворюють примхливі негритянські рухи партитури» [340, с. 15]. Зокрема, С. Павліновим був створений нетиповий серед решти його «салонних героїв» образ «мачо», пластична партитура якого виказувала атлетичну привабливість персонажа-«хижака». Запам'ятовувалася мізансцена у картині в портовій таверні, де С. Павлінов застрибував на стіл і, співаючи, загрозово розгойдував

лампи. Сценограф Андрій Александрович-Дочевський побудував двоповерховий сценічний простір на цитатах з картин постмодерніста 1960-х років Роберта Раушенберга. На відміну від московської вистави, у якій було глобалізовано проблематику, без прив'язки до афроамериканської специфіки, київські постановники підкреслили її навіть у гримі більшості персонажів.

Характерним є, що як і вистава в Москві, київська версія «Поргі і Бесс» протрималася в репертуарі недовго – лише два сезони. Виставу було сприйнято неоднозначно: «Гершвін відкрив у мюзиклі драматичний, конфліктний світ, а люди прагнули від театру оперети казки, розваги. От мені і скаржилися: “Прийшов до театру відпочити, а події вистави закінчилися вбивством”» [127, с. 3]. Ксенія Лі звернула увагу і на ментальну чужинність для глядачів театру оперети невизначеності Бесс, яка «крутить кохання із трьома чоловіками одразу» [190]. Крім «відторгнення» незвичного сценічного твору напрацьованою практикою театру оперети, усуненню вистави сприяла також її безпрецедентна технічна складність. За спогадами режисера, сценографічний задум «Поргі і Бесс» більш пасував винятковим можливостям Київського театру ім. І. Франка, в той час як в театрі оперети фізично не вистачало монтувальників, аби забезпечити перестановку декорацій (до цього процесу на кожному показі вистави підключалися сам режисер і технічний персонал театру). Крім того, складні мізансцени (на висоті кількох метрів над сценою) лякали акторів, як і, зокрема, падіння мало не чотирьох метрової брами у сцені бурі [127, с. 2]. Вистава тривала три години. При цьому Ю. Станішевський вказував на «затягнутість» деяких сцен» [302]. Втім, об'єктивно оцінюючи місце вистави в історії столичного колективу, наведемо важливу думку музикознавця: «Від чергових “напівфабрикатів” нашої оперети за інерцією нічого не чекаєш. А тут <...> з трупою театру оперети очевидно щось сталося. А це “щось” – спроба здійснитися на якісно новий рівень. <...> Навряд, хтось з глядачів цього вечора відчув себе відвідувачем бродвейського театру, проте тішило вже те, що <...> нам, здається, не бояться показати дещо нове» [268]. Журналістка уточнила стильову специфіку прочитання блюз-опери киянами: «Перейти, щоправда, від опереткового вокала до джазового, співаки так і не змогли. Проте у складний ритм влучали» [190]. Т. Швачко зазначала на мелодраматично реалізованому квазі-оперетковому трикутнику «герой (Поргі) – його антагоніст (Краун) – героїня (Бесс)» як характерній

ознаці опереткового «рецидіву» ансамблю [340, с. 15]. Очевидно з дипломатичних міркувань значно комплементарнішою була радниця з питань культури Посольства США в Україні Мері Крюгер (проте думку експерта з американської культури оминати не варто): «Вразило, що суто американська “проблематика” була так точно прочитана і віртуозно виконана. Маю на увазі не лише вокал, а й сценографію» [180]. Пояснюючи логіку вибору блюз-опери, диригент В. Шейко поділився міркуванням: «Адже оперета – лише один з етапів розвитку музичного театру. Хто сказав, що на ньому треба зупинитися? Мусить же бути якась діалектика» [126]. Відкриваючи київській опереті обрії музичного театру США, диригент мав у планах постановки творів Л. Бернстайна і Е. Ллойд-Веббера, проте його ухід з театру призвів до повернення театру на круги своя.

Постмодерним постановкам зонг-опери «Тригрошова опера» в ТМК поклав початок В. Воробйов. Наприкінці 1970-х він втілював сучасний твір «Розбите дзеркало, або Нова опера жебраків» О. Журбіна і Вячеслава Вербіна. У пролозі Поет Філ (В. Кривонос) наполягав на можливості театру полемізувати з класиком ХХ століття.

Одеська постановка «Тригрошове кохання» (1996) так само «відчужилася» від канонічного варіанту зонг-опери, що знайшло відбиток вже у її назві. Для вистави Е. Митницького поетесою Інною Руді було написано нові тексти зонгів. Музику К. Вайля було доповнено добіркою популярних ретро-мелодій (диригент Юрій Топузів). Брехтівський постулат «епічного театру», з притаманним йому методом «відчуження», колективом постановників було реалізовано щонайменше, на чому наголошували рецензентки [164; 195]. Е. Митницький обрав модель психологічного театру, роблячи окремі публіцистичні акценти (задля унаочнення зв'язку тексту класика з реаліями сьогодення). Цікаво, що три роки тому брехтівський метод створення образу став наскрізним принципом постановки Е. Митницького і Михайла Ліча «Бал на честь короля». У концептуально важливих для режисера моментах психологічний театр заступило образне «перетворення» за Л. Курбасом. За спостереженням критикині О. Колтунової, режисер віднайшов мізансцену – еквівалентславетній арії: з'являючись із глядацької зали, Меккі-Ніж проходив небезпечно вузькою поверхнею межі оркестрової ями (ніби по лезу ножа) [164].

У постановці «Тригрошової опери» І. Владимиrowa (Ленінградський театр «ім. Ленсовета», 1981) шалений стихійний вулич-

ний натовп народжував подібного собі героя – Мекхіта (Михайло Боярський/ Валерій Барляєв). Е. Митницьким та В. Фроловим Меккі демонстративно подавався як герой не від цього світу – тому він і входив у простір вистави з глядацької зали. А от зоровий образ спектаклю Е. Митницького вступив у діалог із естетикою постановки В. Воробйова. У російській виставі образ бандитського міста був створений художницею І. Ведерниковою з холодного металевого виблискування поліцейських касок, комбінезонів й загрозливої темряви. В українській виставі фактури також відігравали роль у створенні образу світу «жебраків» та «авторитетів». Чорні шкіряні брюки, чорні майки на артистах балету народжували образ нестійкої у прихильності до кумирів агресивної вулиці. Образ героя у розкішному білому шкіряному плащі і чорному капелюху відчитувався як недоречно романтичний на фоні лапідарного цегляного акведуку – образу Міста. Презентуючи героя таким чином, художник С. Зайцев наражався на закиди критики: мовляв, прямує шляхом кітчу [120] – проте саме Мекхіт-одинак, «біла ворона» потрібен був режисерові.

Виставі Е. Митницького «Тригрошова любов» була притаманною тотальна організація сценічного простору. В арії «Меккі-Ніж» солісту «акомпанували» артисти хору на естакадах обабіч сцени, артисти балету на авансцені та висвітленому майданчику ар'єрсцени. «На парпеті» оркестровою ями очікували на «добропорядну» місис Пічем повії, подружки Мекхіта. Інтерактивний тонус вистави виявився і в тому, що лайки батьків Пічемів (Б. Боровський, М. Дьоміна) та їх обмін дошкульностями із дочкою (О. Оганезова/ О. Одинокова) точилися просто через глядацьку залу (тож, глядачі мимоволі «втягувалися» до родинного скандалу). Під час першої сцени з Пантерою Брауном (В. Алоїн, Ю. Осипов) поліцейські тикалися проміннями ліхтарів в очі глядачів, викликаючи в них рефлекторний острах. Семантика взаємодії частин театрального простору була витримана Е. Митницьким наскрізно. Зокрема, у фіналі першої дії ув'язнення Мекхіта передавалося повільним опусканням протипожежної завіси – наче муру тюрми. А в сцені у в'язниці фантазія режисера зажбурнула В. Фролова на софіт, звідки його героєві у буквальному розумінні ніде було дітися. Тим часом, внизу, «на волі», з'ясовували стосунки жінки капітана. Сцена втечі героя вирішувалася у традиціях авантюрного жанру: штахетник із натхненним Мекхітом шугав угору, висміюючи всевладність правосуддя та закони тяжіння тлінної тверді.

На відміну від версії «Тригрошової опери» І. Владимірова у драмі, спектаклі лєнінградського та одеського ТМК були позначені сентименталізмом, на чому наголошували рецензенти постановок [129, с. 1; 164]. У постановці Е. Митницького епізод розставання Мєкхіта та Поллі був вирішений засобами узагальнюючої мови хореографії під музику Френсіса Лея (також своєрідний еквівалент «відчуження», епізації – тільки засобами ТМК). В другому акті вистави ліричну лінію взаємин Мека з Поллі заступила драматична ретроспектива стосунків з Дженні (у влучному драматичному виконанні В. Фролової). Їх стосунки було проінтоновано в стилі жорстокого танго.

Е. Митницький «прочитав» образ бандита Мєкхіта як останнього романтика, лєдвє не Дон Кіхота. Вільна пластична цитата розп'яття – скоріш у його рок-оперній вебберівській, ніж у канонічній євангельській транскрипції – прочитувалася у хореографії І. Дідурка. У фіналі зонгу натовп хіпі підносив і «розпинав» над собою Мєкхіта. Насамкінець цей, за визнанням Дженні Малини, «останній джентльмен у місті» був однаково проданим за три гроша й ображеною Дженні, й розгубленою Поллі, й епізодичною у житті Люсі (А. Ахметова). Романтик-фаталіст Мєкхіт гинув, поборений прагматизмом та діловою хваткою батька Поллі (у переконливо антипатичному втіленні Б. Боровського). Тією чи іншою мірою малодушність чи міщанство усіх до часу близьких Мєкхіту людей (читай – апостолів) призвела до того, що, не чинивши опору загрозливій для нього ситуації, вони сприяли його страті. Особливу роль у реалізації концепції було відведено Пантері Брауну. Вирішений В. Алоїним у несподіваному для опереткової сцени тонкому психологічному малюнку Браун у сцені зради Мєкхіта виявив не традиційний для більшості постановок «звіроподібний вищир», а Пілатові муки сумління. Також у цьому образі запам'ятався мужністю та почуттям гідності колишнього офіцера на британській колоніальній війні Ю. Осипов.

Поступовому переходу Мєкхіта у ранг мученика сприяла і тема з пуччиніївської «Мадам Баттерфляй» (у фонограмі) – вихід з параметрів демократичного музичного жанру до сфери оперної класики.

У виставі відбилася концепція краху ілюзій гуманності суспільства. Тому не випадковими були стомлена інтонація Мєкхіта і його пророцтво власної смерті. Фраза «Спочатку хліб, а моральність потім» лунала у В. Фролова як екзистенційні роздуми вголос. Останній монолог – карколомно пришвидшений потік думок – був заповітом

«месії» учням перед тим, як голова героя мала бути відтятою від тіла. Виголошуючи передсмертний монолог Мекхіта, актор невблаганно швидко провалювався у люк, аж поки голова його не залишалася «відрубаною» лінією сцени, а потім не щезала з її поверхні зовсім. Композиційна стрункість постановки відбилася у фінальному повторенні прийому, вже використаному на початку. Як одвічний герой Меккі із зонгом виходив на сцену, яка набувала семантично ширшого змісту – ацени життя.

Про якісне застосування Е. Митницьким можливостей синтетичного жанру для створення змістовної вистави свідчить порівняння із постановкою МХАТу ім. А. Чехова «Брехтіана, або Швейк у Другій Світовій війні» (1996) – ревію Марка Розовського за творами Б. Брехта. Танці та скетчі виявилися тут самоціллю. Марина Давидова коментувала: «Громадянська позиція режисера нібито близька, проте відверта спекуляція розхожими гаслами та банальність сценічних прийомів якимось не дозволяє солідаризуватися з нею» [85].

Після сценічних прочитань у Росії та Естонії бродвейський мюзикл «Кабаре» Джона Кендера уперше здійснив в Україні (1998) російський та український режисер драматичного театру В. Стрижов. Про актуальність, побачену постановниками у мюзиклі 1960-х, написаному за реаліями життя Європи 1930-х, свідчить пряма мова В. Стрижова: «Всі ці простаки, субретки, опереткові злодії укупі з кордебалетом підуть у забуття, якщо не змусять глядачів сприймати себе на повному серйозі» [84]. У «Кабаре» дійсність міжвоєнної Німеччини поставала у викривленому дзеркалі кафешантану «Кіт-Кет-Клаб» (художник С. Зайцев). На відміну від оптимістичного мюзиклу К. Портера, здійсненого в ОТМК у 1960-і, у цій виставі сцена була опіумом, що допомагав забути сучасникам світової трагедії, що зароджувалася просто в них на очах. Сцена нічного клубу ставала місцем сповіді та щовечірнього забуття для напівдівчинки/напівжінки-вампи Саллі Боулс, але вона ж дозволяла продемонструвати в усій неприхованій забрудненості «звихнення віку»: балетмейстер І. Дідурко вивів на сцену кордебалет з юнаків, переодягнених жінками. Маска блідого трагічного П'єро на обличчі виконавців ролі конференсьє П. Коломійчука і М. Завгороднього, з одного боку, була проявом світу трансвеститів, відлуння модерну початку сторіччя, з німим кінематографом та його «героями» – набріоліненними морфіністами, а з другого боку – наче обличчям самої смерті, хвороби,

яка насувається на суспільство. Екзистенційна концепція мюзиклу, в основі якого – історія апріорі приреченого в умовах тоталітаризму кохання романтичних, проте дуже різних особистостей: письменника Кліфа (В. Фролов, П. Коломійчук) та співачки Саллі (О. Оганезова, О. Одинокова), на думку режисера, поступалася темі мистецтва, його ролі у житті тих, хто назавжди отруений «ароматом лаштунків». Тому, замість очікуваного в ТМК хепі-енду, відбувався реалістичний розрив героїв, вбивство ними мрії про народження «кращої дитини», «адже в ній поєднуються Саллі і Кліф» [47]. У виставі В. Стрижова завдяки культурі психологічної гри О. Оганезової і В. Фролова не було відчуття штучно мелодраматичної розв'язки, навпаки – фінал був просякнутий мудрою інтонацією розуміння «правд» кожного. Про те, що, зокрема, В. Фролову вдалося вибудувати роль за законами драматичного театру, свідчила Юнія Сагіна: «Кліф-Фролов м'який у спілкуванні, по-юнацькому легкий в емоційних переходах та оцінках, чарівливий та сердешний. Тільки в останніх драматичних сценах він стає різкішим, однозначнішим і немов би одразу старішає» [275]. Стиль виконання партії Саллі О. Оганезовою був максимально наближеним до джазової фактури вокалу бродвейських виконавиць цієї ролі. Як і Лайза Мінеллі в екранізації мюзиклу «Cabaret» Б. Фоссі (1972), акторка сполучала в своїй ролі іпостасі дівчиська, порочної кабаретної співачки та жінки з драматичною долею.

Після успішної співпраці одеситів із режисерами драматичних театрів, до ОТМК прийшов фаховий режисер музичного театру В. Подгородинський. Першу здійснену ним постановку мюзиклу «Хелло, Доллі!» (1999) відрізняла глибина психологічної розробки. Відмовившись від традиційно наголошуваної теми меркантильності людей в американському суспільстві, режисер зацентрував увагу на суперечливих, драматично-ностальгійних почуттях Доллі до померлого чоловіка. Тому величезну роль перебрали на себе у виставі не дія, а настрої, рефлексії героїні (О. Оганезова/ Т. Тищенко). На початку вистави композитор і піаніст Є. Ульяновський імпровізував на роялі. Його «тема» ставала субстанцією життя Доллі. Музичний ритм, заданий присутнім у виставі чоловіком Доллі, – ритм кохання, ніжності, свіжості – відлунням продовжився і в розмовно-вокальних інтонаціях О. Оганезової, і в пластиці. Актриса сприйняла «правила гри», задані режисером, який наголошував на відмінній від прочитання мюзиклів попередньої доби (1960-і) лексиці інтерпретації жанру: «Пластична

логіка мюзиклу є дуже складною. Перехід від руху до образу має являти собою єдине ціле. Головна визначальна риса мюзиклів – це жива інтонаційна мова, тепла розмова з глядачем. Головна тема цього мюзиклу – тема дієвої доброти. Доллі – діяльна людина, вона допомагає усім, проте вона людина самотня <...> Парадоксальне завершення цієї любові є притаманним мюзиклу» [264]. Режисерська гуманістична ідея призвела до пом'якшення гедонізму мюзиклу слав'янським сумом. Про те, що В. Подгородинському вдалося віднайти ключ до органічного на українській сцені прочитання бродвейського мюзиклу, свідчив кульмінаційний епізод, коли Доллі з'являється у ресторані, де бувала з чоловіком. Замість тріумфальної, ефектної проходки режисер знайшов незатерту сценічну інтонацію – «тута Доллі є світлою» [188]. Постановка В. Подгородинського засадниче різнилася із втіленням «Хелло, Доллі!» (2003) у петербурзькому ТМК, для якого балетмейстер Микола Реутов та художник Вячеслав Окунев створили видовище, відповідне до естетики ревію Бродвею, втім режисерська робота Олександра Ісакова була традиційно аморфною, тому, зокрема, талановиті артисти театру мюзиклу Олена Забродіна (Доллі) і В. Кривонос (Горас) розкрилися лише як вокалісти.

У плані психологічних лейтмотивів наступна робота В. Подгородинського в Одесі – «Цілуй мене, Кет!» (2000) продовжувала попередню. У режисурі сцен «за лаштунками» митець максимально виявив своє ставлення до матеріалу. Тут навіть в сценографії (С. Зайцев) було витримано концептуально порожній простір: осліплююче світло театральних прожекторів, в якому здійснювалася золотава театральна курява, аскетичне меблювання гримувальних кімнат – лише стільці та столики з порожніми рамами для дзеркал. Саме крізь них допитливо й з передпрем'єрним острахом вдивлялися у глядацький зал актори Грехема. А у вирішальній сцені з'ясування стосунків Фреда та Ліллі їх гримувальні столики уподібнювалися до тачанок під час бою – розганяючись та зіштовхуючись. Диспропорція між масштабом репетиційного майданчику, гримувальної кімнати Ліллі та величезної сцени театру відіграла у прочитанні мюзиклу семантичну роль. Нетривіальність задуму режисера відчитала Тіна Арсентьєва: «Адже це так складно виявити, втілити Таємницю театру, магію простору за лаштунками, багатозначність порожнього простору сцени – а саме цього прагне режисер В. Подгородинський» [13]. Аналогічно прагнули розкрити у мюзиклі таємницю театральної «лихоманки» ні-

мецькі режисер Гарольд Лео Кук та хореограф Рональд Штейнхаузер (Вупперталь, 2005). Натовп працівників театрику був максимально індивідуалізований, а в антракті артисти хору, балету та мімансу не розходилися зі сцени: хтось витягнувся з книжкою перепочити, дехто – біля стіни з гітарою, поміж кимось точилася тиха бесіда – такі «інтермедії» тривали до початку другого акту, оголюючи специфіку «мюзиклу підмурків».

Разом з тим, в «шекспірівських» сценах мюзиклу одеський театр не виявив художньої оригінальності. При тому що загально витриманий жвавий темп та чіткість ритму утримували увагу глядача, в «костюмованих» епізодах вистави тонкий психологізм «зашагункових» сцен підміняли буфонні ескапади, надмірні пристрасті, комікування. Віддаючи належне еталонній майстерності виконавців двох центральних ролей, не можу не зауважити, що з рештою акторів режисер не зробив відкриттів. «Ніяким» був у виставі – все ж таки шекспірівський! – образ Баптісти (Ю. Осипов) і, аналогічно, образи женихів Б'янки, зокрема, Люченцо (С. Лукашенко). Якщо А. Ахметова без чарівливості, проте за думкою точно проінтонувала характер заздрисної дублерки Лілі – Луїс Лейн, то втілений нею образ сестри Катаріни, Б'янки, не запам'ятовувався нічим.

Зауважуючи на проблемі стилю вистави, Марина Гудима окремо зупинилася на роботі С. Зайцева і художниці по костюмах Віолетти Ткач: «Образ вистави не несе в собі тієї свіжої оригінальності, концепції, яка була у М. Ошеровського» [83]. Для «шекспірівських сцен» С. Зайцев вибудував двоповерховий станок, котрий був призначений надати більше свободи темпераменту та куражу Кет (Вікторія Фролова та Ольга Оганезова) у перепалках з Петруччо (Володимир Фролов). Олена Колтунова вбачала ваду художності лише в складовій костюмів: «Якщо делікатному режисерському рішенню і відповідає винахідлива сценографія С. Зайцева – його легкі конструкції», «то занадто обтяжливо виглядає численність золота та важкого оксамиту» [167]. М. Гудима зазначала, що в другому акті «вистава <...> періодично грузне через недостатньо чітке режисерське рішення» [83].

В. Подгородинський прагнув виправдати перебігом подій та психологічно вмотивувати кожен з номерів партитури К. Портера. Зокрема, цілком в характері настрою Петруччо на початку другої дії, йому було переадресовано номер Пола із хором «Спека». В. Фролов

увійшов до історії театру музичної комедії України як перший соліст-вокаліст, який у постановці бродвейського мюзиклу виконав на рівні із балетом чотири віртуозних, темпераментних у вокальному (диригент А. Певцов) і хореографічному малюнку І. Дідурка номери Петруччо. По суті, у 2000 році В. Фролов розкрився як перший в повному розумінні актор мюзиклу в українському театрі оперети.

Характерною для мюзиклу особливістю режисури в «Цілуй мене, Кет!» стало і вирішення дуетів та арій на пластиці, вправне обігравання акторами реквізиту: знявши туюфлі в дуеті «Віденський ліс», герої танцювали босоніж, хлюпаючи по удаваних калюжах; танок-імпровізація Луїс та Біла (А. Ахметова і С. Лукашенко) з шаликом був урізноманітнений елементами акробатики, ризикованими підтримками (балетмейстер І. Дідурко); етюд з подушкою Катаріни в пародійній вихідній «арії помсти»; пластика фламенко у «пасадоблі» Петруччо. Саме у цій, кульмінаційній, сцені знову було підкреслено тему «зворотнього боку» театру, паяцівську сутність Петруччо. Тому він завершував палку арію пристрасті буфонним самогубством кинджалом, ніби кепкуючи з штампів романтичного жанру.

В. Фролов не просто зіграв Петруччо і Грехема, він привніс до другої постановки театром «Цілуй мене, Кет!» відчуття спадкоємності традиції ОТМК (адже грав і в постановці М. Ошеровського). Дуалістичний образ у виставі В. Подгородинського виявився розвитком кращих традицій виконання попередника В. Фролова – Ю. Дінова. Беззахисність та приниженість Грехема перед силою грошей, людський розпач через зраду Ліллі, іронія та сарказм як самозахист – всі ці мотиви знайшли у В. Фролова влучне втілення. В іпостасі ж Петруччо актор додавав хриплячо-мужнього голосового забарвлення, «театрально» гіперболізував романтичний розчерк зовнішнього малюнку ролі: «йому легко дається «перемикання» з режисера Фреда на шекспірівського Петруччо» [31]. Найвдалішими у постановці стали ті, надзвичайно ігрові у донесенні В. Фроловим моменти, де крізь «маску» Петруччо проглядав на мить характер, біль чи сарказм режисера Грехема у стосунках з Катаріною-Ліллі. Відсутність поляризації характеристик Грехема та Петруччо зробила прочитання В. Подгородинським героя мюзиклу діалектичнішим, ніж в М. Ошеровського. Проте такий спосіб побудови ролі не став наскрізним для усіх акторів. Друга пара героїв виявилася поза фокусом концепції цієї вистави.

Постановки мюзиклу «Моя чарівна леді» у 2000-і роки визначала риса нефахової музичної режисури. У харківській виставі, здійсненій актором театру А. Клейном (2000), через неграмотні скорочення тексту було порушено логіку вчинків персонажів. У виставі були наявні аж три нескоординовані способи акторської гри. Перший: груба буфонада у створенні зовнішнього малюнку ролі Елізи М. Тюрешовою і О. Харчук та, особливо, у самому вигляді й циркових трюках Дуліттла-В. Побережця (наприклад, з довжелезною хустиною, що незкінченно витягується з кишені). Друга тенденція була зазначена представницею старої опереткової школи А. Хорольською (місіс Пірс). Третю ж, єдину самотню у цій виставі акторську манеру гри уособив виконавець ролі Хігінса. В ексцентричній подачі майстра сцени Г. Бабича професор фактично перетворився на головного героя вистави. Актор зробив акцент не на романтичному почутті між своїм героєм та Елізою, в чому й виявив власне бачення принципово відмінного від оперети жанру мюзиклу. Г. Бабич підкреслив фанатичність Хігінса в опануванні улюбленою наукою, звідси брала початок його невтомна енергія, ексцентрика, котра знайшла вдале виявлення, здебільшого у пластичних рефренах образу. Балетмейстер В. Шеленберг вдало «розщепив» внутрішній конфлікт Хігінса у його арії «Жінки є нестерпними» на акторську та балетну (біс протиріччя – Юрій Лавров) іпостась. Номер «Так, ви здійснили диво...», протанцьований Хігінсом та Піккерінгом у запалі почуттів після триумфу Елізи на балі, нагадав про себе сумною ремінісценцією в фіналі. Зненацька постарілий, розгублений від втрати, професор намагався повернути колишнє щастя, підстрибуючи, як колись, під – цього разу ніби загальмований – рефрен пісеньки в оркестрі. Але марно – вистава скінчувалася поразкою Хігінса. Акцент на пластичну лінію образу традиційно робився у західних постановках. Тож Г. Бабич, як свого часу М. Водяной у Одесі, виявився єдиним серед акторів вистави, хто збагнув і виявив «первісну» природу американського мюзиклу. Він створив образ непристосованого до реального життя утопіста, який проте зовсім не був абстрактним романтиком, що його так часто можна побачити в ТМК. Перекоаний холостяк, Хігінс обертався несподівано жорстким, збуджено-нервовим, захищаючи дорогоцінні межі свободи. Ця риса певною мірою була віддзеркалена і в антигерої – Дуліттлі. Брутальний демосфен-сміттяр існував у виставі у власному ритмі: нікуди не поспішаючи, з вайлуватою ходою, смакуючи, мов

гурман, кожному майстерну репризу, він, на противагу Хіггінсу, у фіналі виходив у господарі становища. Попри окремі акторські успіхи, виставі бракувало концепції. Хоч сценографія Т. Шигимаги («чиста переміна» на очах у глядача, атмосферність вуличних ліхтарів) та класична хореографія В. Шеленберга подекуди відволікали глядача від невибудованості драматичної лінії у виставі, вони все ж не компенсували її браку.

Постановка Б. Струтинського у КАТО (2005) замислювалася як програмна для головного режисера, проте засвідчила нездоланність драматичним режисером бар'єру опереткової архаїки. Концептуально небанальний задум стосунків Елізи і Хіггінса як шахової партії було реалізовано Б. Струтинським фактично за оперетковим шаблоном. За свідченням Олега Москальця, загальна тональність вистави виявила «вимучену «безпосередність». Особливо це стосувалося масових сцен, героями яких були мешканці бідних лондонських кварталів [224]. Інша важлива складова мюзиклу – хореографія – О. Сегалія справила враження по-оперетковому фоновій, за винятком стильного номера на балу (із світлом, фактурою музичного супроводу і костюмами з натяком на легенду американської хореографії Джінджер Роджерс та Фреда Астера). Занадто розтягнена в часі, переобтяжена побутовизмом через спробу примусити акторів грати не по-оперетковому реалістично, вистава Б. Струтинського стала лише черговим свідченням того, що після припинення експериментів В. Шулакова театр знову віддалився від досягнення мюзиклу. Натомість, від драматичного режисера до вистави прийшла публіцистична заостреність. Не змінюючи жодного слова Б. Шоу, але вкладаючи в інтонаційні підтексти та характерні жести альянсу на післяреволюційну ситуацію в Україні, М. Бутковський – Хіггінс та Олександр Кравченко – Дуліттл часом гальванізували атрофовану увагу глядача, викликали оплески «розпізнавання» живого моменту, тож засвідчили не притаманний для театру оперети тип взаємодії актора з залом.

У 2000-і альтернативну до негативної тенденції фахову музичну режисуру в мюзиклі «Моя чарівна леді» демонструвала лише одеська постановка С. Штейна. Протягом трьох десятиліть життя вистави В. Фролов змінив трактовку ролі Хіггінса. Від характеру, створеного цілковито реалістично, актор радикально відійшов у бік психологічного гротеску, прискоривши темпоритм вистави і досягнувши у фіналі «зламу» жанру в романтичну самоіронію. Це було особливо від-

чутним у фінальній арії, де, наче підводячи ризику під сенсом вистави, В. Фролов застосовував широку палітру тембрально-інтонаційних фарб, жонглював «переживанням» кохання і яскравим «удаванням» у невгамовно винахідливому передчутті реваншу свого героя. На противагу попередниці Г. Жадушкіній, яка провадила тему соціальної, моральної переваги Елізи над Хіггінсом, виконавиця ролі Елізи другої половини 1990–2010-х О. Оганезова керувалася як інтелектуалізмом стиля Б. Шоу, так і його психологічним реалізмом, доповненими притаманною актрисі чуттєвістю. Так, в сцені з перевдягненням до балу Еліза-Оганезова буквально засвічувалася сяйвом лагідної, безмежно щасливої посмішки від одного лише доброзичливого слова Хіггінса, що вихопилося в Хіггінса на її адресу. В той час як десятком років раніше Г. Жадушкіна у цьому епізоді від самого початку репрезентувала «опереткову героїню», яка нарешті зкинула з себе лахміття Попелюшки. Науково цінним є спостереження О. Оганезової щодо розвитку лейтмотиву Елізи протягом вистави: тема арії-переродження героїні-квіткарки на героїню-леді («Я хочу танцювати») в різних інтерпретаціях акомпанує і її тріумфу в сцені перевдягання до балу, і фіналу, коли Хіггінс здогадується про повернення Елізи, сприймаючи її лейтмотив як тему власного кохання [234, с. 429]. Специфіка мюзиклу виховала акторів особливого типу, яким необхідно перебувати в інтелектуальній формі. В особі О. Оганезової мюзикл набув саме таку унікальну артистку-ідеолога, адже маючи найбільший репертуар ролей з бродвейських мюзиклів в Україні, вона протягом низки років паралельно вирішувала дослідницькі завдання щодо специфіки виконавства у мюзиклі в наукових публікаціях та дисертації.

Традиційним зауваженням критиків до українських ТМК протягом усієї історії постановок мюзиклів західного зразку залишалося недотримання у музично-вокальній стихії специфічного стилю інтерпретації цих творів (суміш симфоджазу, рок-н-ролу, блюзу та ін.). В той час, як західних виконавців мюзиклу відрізняє від співаків класичної оперної школи жанрово-стильова голосова універсальність. Наприклад, у постановці «Моя чарівна леді» початку 2000-х років у вуппертальському театрі (Німеччина) було досягнуто автентичне тембральне та акустичне звучання мюзиклу. У 1990-2000-і, коли мюзикл став масово поширюватися у ТМК, лише поодинокі актори серед вихованих в академічній школі співу

(М. Бутковський, О. Оганезова, В. Фролов), змогли випрацювати адекватну до цього жанру манеру співу.

Підсумовуючи практику втілень мюзиклів, зонг- і блюз-опер в театрах музичної комедії України, наголосимо на наступних тенденціях. Перший в ТМК України американський мюзикл було здійснено через вісім років після його постановки на Бродвею. Сприйняти жанрово-стильові особливості вистави-мюзиклу вітчизняним митцям допомогли румунські, угорські та чехословацькі колеги під час спільних постановок і гастролей. Над специфікою мюзиклу з акторами українських театрів працювали режисери та сценографи з Росії. Із новим жанром до ТМК прийшов принципово новий спосіб творення ролі – «відчуження» за Б. Брехтом, що дав змогу створити персонаж з двох контрастних іпостасей. Закріпити цю новацію допомогли паралельно здійснені постановки зонг-опери. Художні особливості прочитання мюзиклу багато в чому залежали від сценічного простору. Так, в Одесі мюзикли були по-південному темпераментними, проте без бродвейського масштабу. А з розвитком традиції цього жанру і першими постановками зонг-опери прийшло розуміння спорідненості їх лексики із сучасним драматичним театром: мінімалізм, метафоричність, театральна умовність у сценографії, аскетична манера гри, що оголювали думку режисера. На початку 1970-х в Одесі з'явився перший мюзикл у жанрі трагедії. У Харкові напрацювали тип вистави-ревю, відповідно до театру-цирку.

В рамках другого періоду постановок мюзиклів (ОТМК) поглибилася їх проблематика: тема покликання, тема «маленької людини». Тенденціями втілення були: масштабність і конструктивність сценографії на сучасно оснащених сцені, вирішення вистави на музичній драматургії, взаємопроникнення вокальної, хореографічної і драматичної складових (навантаження солістів балету «ролями» – характерними партіями).

У другій половині 1980-х – 1990-і вистави за мюзиклами значно інтелектуалізувалися, тематичний діапазон вже включав у себе анти-тоталітарну, антиксенофобну теми та – знову – автобіографічні для театру проблеми залаштункового життя. Відбулися унікальні в історії театру України постановки мюзиклів Дж. Бока, Д. Кендера, творів Д. Гершвіна. Режисери дбали про загальний рівень психологічного ансамблю, у якому великої ролі набували не дії, вчинки героїв, а їх реф-

лексії. На відміну від прочитань мюзиклу і зонг-опери 1960-х, згідно з постмодерною тенденцією авторська режисура вдалася до деструкції музичного матеріалу, створення сучасних зонгів, інтерактивних прийомів, нестандартного розширення ігрового простору, використання у сценографії та побудові мізансцен на культурних цитатах. Однак, при втіленні мюзиклів нерідко давалися взнаки такі проблеми, як стильова «смугастість», дивертисментність хореографії, вплив системи опереткових «амплуа» на виконавську манеру, конфлікт концептуальної режисури із родовим мелодраматизмом вітчизняних опереткових вистав. Натомість стилевим індикатором ролі в мюзиклі кінця ХХ – поч. ХХІ століть стала ускладнена ритмічна партитура ролі, що парадоксальним чином органічно сполучила психологічний театр з буфонадою та ексцентрикою. Артисти прагнули відтворити аутентичну вокальну манеру американського мюзиклу.

РІЗНОМАНІТТЯ ТЕМАТИКИ ТА СЦЕНІЧНИХ ФОРМ РАДЯНСЬКОГО І УКРАЇНСЬКОГО МЮЗИКАЛІВ

Від середини 1960-х з'являючись на афішах, вітчизняний мюзикл не затримувався в репертуарі. Репутацію лабораторії сучасних жанрів не втрачав ХТМК. Прибічником жанрового оновлення театру був С. Однопозов. Здійснена ним у співтворчості із А. Відуліною постановка мюзиклу «Клоп» (Гаврило Юдін за Володимиром Маяковським, художник Борис Чернишов, балетмейстер Михайло Сатуновський, 1964) і прочитаний режисером драми Міроном Лукавецьким і диригентом Б. Чебоксаровим мюзикл колишнього диригента Львівського ТМК і головного диригента ХТМК Климентія Бенца «Адрієнна (Кохання актриси)» за Еженом Скрібом (1964) свідчили про стрімке розширення жанрово-стильового діапазону ТМК від традиційної мелодрами до комедії соціальних масок з елементами футуристичності. Втім, жодна з вистав-мюзиклів початкового етапу не визначила естетичну добу в ТМК.

Про другий – якісно і кількісно резонансний – період постановок мюзиклів, створених радянськими композиторами та лібретистами, музикознавиця І. Сікорська писала: «В Україні мюзикл виник у 1970-х як альтернатива опереті, що переживала кризу» [284, 622]. Значно попереду ТМК була драматична сцена, з етапними постанов-

ками мюзиклів і музичних вистав мішаних жанрів: мюзикли «Три мушкетери» у МТЮГу, «Історія коня», «Смерть Тарелкіна» у ВДТ ім. М. Горького, «Темп-1929» у Театрі Сатири, бурлеск-опера «Енеїда» на сцені Київського театру ім. І. Франка.

Лідерами репертуару в цьому періоді були українські автори композитор Вадим Ільїн і поет Ю. Рибчинський, а визначальними режисерами радянського мюзиклу були О. Барсеґян, В. Бегма, Еміль Бутенко, Володимир Гориславець і Е. Митницький.

Дата прищестя етапного радянського мюзиклу на сцену Ленінградського ТМК: 7 червня 1973. Тоді відбулася прем'єра «Весілля Кречинського». У лабораторії театру В. Воробйова було зроблено концептуальний «прорив»: з 1972 по 1987 роки режисер будував саме театр мюзиклу. Головним чином, національного. Задля чого заохочував композиторів, лібретистів, виховував акторів у ЛДІТМіКу та в музичному училищі. Важливою є думка кандидатки мистецтвознавства професора Нори Потапової стосовно «доби Володимира Воробйова» в музичному театрі: «В. Воробйов – не просто талановитий режисер, він був добою у музичному театрі. Вимушений вихід В. Воробйова з труп театру був не тільки його особистою драмою, але й призвів до кризи жанру в цілому. В усьому світі мюзикл вже став повноправним членом музичного театру, а в Росії він тільки-но почав розвиватися завдяки цьому режисеру, як жанр одразу придушили» [259, с. 1]. На класичному вітчизняному матеріалі з актуальною тематикою ним було запропоновано сцені ТМК формулу вистави-мюзиклу, за проблематикою – трагедії фатуму. Мюзикл Олександра Колкера «Весілля Кречинського» (лібрето Кіма Рижова та В. Воробйова) – це твір революційного значення в історії вітчизняного ТМК (таке твердження зустрічаємо у провідних дослідників жанру Л. Міхеевої та А. Ореловича [221], Г. Чорної [335], В. Каліша [130]). В. Воробйов прочитав матеріал як трагедію розумного, непересічного Кречинського у задушливому суспільстві філістерів, трагедію екзистенційного бунту Кречинського, який зовсім не абстрактні ідеали оплакував у вихідній арії – то були прагнення та надії цілого покоління «шестидесятників». Імпульсом до наскрізного руху вистави В. Воробйова була боротьба людини з потворами та страхіттями як реального соціуму, так і породженого ним інфернального жаху підсвідомості.

Виходячи із значущості проблематики та новаторства сценічних форм, продиктованих самим жанром, аналіз постановок цього мю-

зиклу в Україні вимагає принципової ретельності та порівняння з постановками в Росії. Сам В. Воробйов визначав виставу через жанр «фантастичного реалізму». Сценограф Олександр Славін та художник зі світла Борис Звонарьов створили пластично-просторове рішення, в якому вичурні контури побуту поставали в інфернальному вигляді. Речі втрачали утилітарну роль, працюючи на рівні метафори. Інвалідний візок лихваря Бека був частиною характерності Ігоря Соркіна – зі старечими пальцями-щупальцями, тулубом, що улесливо і водночас загрозово вигинався у кріслі, очима-щілинами і пташиним носом-дзьобом. Метод В. Воробйова розкривався наприкінці вистави, коли у хворобливій свідомості загнаного Кречинського інвалід раптом підстрибував з візка і виплясував сатанинський танок, немов глузуючи з причинно-наслідкових зв'язків та унаочнюючи гарячковість й ілюзорність зримого світу. Хореографія Святослава Кузнецова та Ніни Пельцер (до речі, колишньої солістки харківських театрів опери і балету та музкомедії) проклала у виставі наскрізні пластично-дієві лейтмотиви та контрапункт (переході на Невському чи-то гості Муромського «оберталися» на маячню Кречинського – карти і гравців, що синхронно вишиковувались у загрозовий фронт супротивників; весілля перетворювалося на шабаш Бека). Режисура В. Воробйова в мюзиклі винахідливо видобувала метафоричний еквівалент вербальному текстові. На принципово відмінній від опереткового буквалізму образності мізансцен в мюзиклі наголошував В. Костецький: «Гру в карти було передано символічно. Сидячи навпроти, Кречинський з Щебневим у жорстко заданому ритмі ляскали себе долонями по ляжках, досягаючи звуку, подібного до шелестіння атласних карт» [174, с. 3]. У поетиці велику роль відігравали аксесуари, що обігрувалися: канделябри у містичних гравців та дам (персоніфіковані карти); дзеркала, що відбивали двомірність світу.

Акторський ансамбль, що був утворений В. Воробйовим з виконавців різних шкіл (як-то «прем'єри» Вячеслав Тимошин – Нелькін, З. Виноградова – Атуєва; молоді випускники-вокалісти, чия не захарашена свідомість сприйняла принципи режисера: Алла Семак – Лідочка, Борис Смолкін, В. Кривонос – Расплюєв, і драматичні актори В. Костецький, Валентина Кособуцька та Євген Тілічєєв), підкорився стилістичній реформі постановки. Найяскравіше виявилася її сутність у експресіоністичній ритмодинамічній подачі ролі

Кречинського В. Костецьким. Авантюризм Кречинського актор та режисер тлумачили яскраво романтично. Нервова збудженість, діяволізм пластики та образу в цілому в ірреальних сценах були покликані передати загнаність героя, а в реальних – набували характеру комедійної гротесковості. Був використаний В. Воробйовим і прийом передачі картини світу, ніби побаченої очима головного героя, – прийом, апробований ще Л. Курбасом у постановках «Джиммі Хіггінз» і «Маклена Граса». Під могутній супровід симфоніко-джазової розробки фатальної теми гри у потойбічному світі дзеркал Кречинському ввижалася власна смерть – довколишня вакханалія, суміщення реального і фантастичного шарів легко прочитувалися як породження нестійкого внутрішнього світу героя.

Хронологія подорожі колкерівського Кречинського Україною розпочалася постановкою «Весілля Кречинського» (у редакції КТО – «Гра!»), яку здійснив Е. Митницький (1974). Обрання цього мюзиклу було для режисера програмним кроком у справі реформування КТО за допомогою драматургії високої якості [215, с. 1]. За свідченням актора С. Павлінова, «постановка “Гра!” була віхою у київському театрі, яку і досі згадують. Е. Митницький навчив акторів не лише співати, а й думати» [246, с. 1]. Проте правила, за якими Е. Митницький режисерував постановку, кардинально різнилися від лєнінградської версії: «У виставі дуже серйозно розглядалася психофізична структура людини, – свідчив режисер. – Що штовхає людину на підставу – чи то карма, чи то спокута чиеїсь провини, чи то вона закладає власну душу? Тобто з’ясовувалося, що є поштовхом до неправедності» [215, с. 1]. Тема маленької людини, яку побачив у драмі режисер, була реалізована у постановці через парадоксальне зближення у мізансценічному малюнку Кречинського із Расплюєвим. Уподібненість ситуацій, коли життя заводить героїв у пастку, унаочнювалася у фантазмагорійному сні Кречинського та епізоді «полону» Расплюєва. «І навіть Бек, якому у виконанні О. Михайлова не вистачає гостроти, – писав Андрій Якубовський, – постає перед нами своєрідним щасливішим “старшим братом” Кречинського» [364, с. 49]. Попри переконливу концепцію Е. Митницького, важко не помітити, що спробі режисера здійснити виставу в стилі соціально-критичного реалізму, супротивився «фантастичний реалізм» матеріалу О. Колкера. Зміна концепції, заданої авторами мюзиклу, породила суперечливий результат.

У В. Воробйова саме ритмічне, музичне рішення підпорядковувало собі всі компоненти постановки, надавало їй цілісності та енергії. Режисер київської версії за відправну ідею поставив собі першоджерело Олександра Сухово-Кобиліна [215, с. 1]. Інтуїтивним бажанням компенсувати цей розрив між музичною драматургією та п'єсою пояснюється образність фактури прологу до вистави. Під час увертюри на завісі з'являлася світлова пляма, контури якої то розпливалися, то набували чіткості. За спостереженням А. Якубовського, світлове коло «закручує простір сцени <...> поки що пустої та затемненої» [364, с. 45]. Так зорозово виникав образ гарячкового світу свідомості гравця, а також безжалісного колеса фортуни – цей образ був динамічно узгоджений з жорстким, агресивним ритмом увертюри. Надалі у виставі рух заповнював собою весь простір сцени: у заданому ритмі виходили на авансцену герої. Серед їх натовпу режисер «крупним планом» виокремлював Кречинського – Г. Горюшка. За свідченням того ж рецензента, в пролозі режисер та балетмейстер Юрій Давиденко відмовилися від індивідуалізації персонажів заради помноження образу, багаторазового повторення одних і тих самих поз та жестів, які здатні вражаючи передати «гримасу потворних пристрастей» [364, с. 45]. Але в подальшому перебігу подій на сцені до образного, символічного вирішення режисер більше не вдавався. Навіть фінал вистави відсилав до моделі психологічного двобою на кону. Після того як усі відвернулися від Кречинського та його нареченої, на якийсь час вони удвох залишалися на затемненій сцені, вихоплені світлом прожектора, вглядаючись одне в одного. Через розбіжність їх внутрішніх ритмів режисером було передано неможливість щастя для них. Виходячи з жанру, визначеного Е. Митницьким (проте на розрив з драматургією мюзиклу!), дописувач журналу «Театр» оцінив як цілковито належне, наприклад, той факт, що Бек, який уклав вигідну справу, не танцював у виставі «шалений танок, у якому звучить перемога хтивості», як на те вимагає лібрето (курсив – Ю. Щукіна) [364, с. 45]. У постановках, які відбулися після першопрочитання В. Воробйова, фантазмагорійний пласт «Весілля Кречинського» деколи вивільнявся у пластиці головного героя. Так, невдалість постановки «Весілля Кречинського», здійсненої Ігорем Барабашевим (куратор Г. Ансімов) у Московському театрі оперети спричинила неготовність трупи до опанування такого матеріалу, та й виконавець центральної ролі – Г. Васильєв був еталоном «героя-коханця» салонної оперети. Втім особливо цінним є спо-

стереження щодо гострохарактерної пластики, яку артист знайшов разом з балетмейстером Давидом Плоткіним: «Самовпевненість пошляка <...> співіснувала з майже маріонетковою розсмиканістю персонажа в мазурці, коли окремі склади музичної фрази починали раптом підстрибувати слідом за самим виконавцем» [74, с. 108].

Фантазмагорії мюзиклу в постановці Е. Митницького якнайкраще відповідала сценографія І. Лернера, образ якої зафіксував А. Якубовський: «Сценографія обмежила ігровий простір сцени металевими ґратами» [364, с. 46]. Художником було використано ігрові можливості предметів, їх схильність до метаморфоз, що відповідало стилю мюзиклу. У того ж автора знаходимо: «Наприклад, стіл Муромських, з відкиненою скатертиною набуває якостей сейфу лихваря, гральний стіл під зеленим сукном, яке здійснюється угору, стає стелею, на яку Тішка чіпляє дзвіночок». <...> Стіл стає місцем розгулу пристрастей, утлим плотом у бурхливому житейському морі; зрештою, ешафотом» [364, с. 46].

Спростовуючи стереотипи опереткової гри, Е. Митницький вибудовував гру на напівтонах і других планах. В інтерв'ю режисер цілком схвально оцінив роботу провідних артистів КТО у давній роботі [215, с. 1]. Заради об'єктивності дамо слово критиці: «Г. Горюшкові інколи не вистачає різноманітності фарб, внутрішньої динаміки», – писав А. Якубовський небезпідставно, адже актор, який зник носити маску героя в опереті, був мало здатним до жанрово гнучких перетвілень [364, с. 49]. Таке зауваження дає підстави переглянути тезу А. Якубовського щодо повноцінного донесення артистами оперети концепції драматичного режисера – амбівалентності теми «маленької людини». «Р. Похвалла – Расплюєв, писав А. Якубовський, – «мало переймаючись власне художньою виразністю, час від часу непомірно щедрий на трюки» [364, с. 49]. Наголошував рецензент і на оперетковій природі кунштштюків коміка. Не всі в трупі того часу (на відміну від кадрів, вихованих «для себе» М. Ошеровським) відповідали поставленим завданням. Узгоджено з каскадною традицією, грала Атуєву Т. Тимошко. Саме інерція «опереткового» мислення сприяла тому, що після уходу режисера з театру новаторську виставу було знято.

Наступним після Е. Митницького здійснив етапне прочитання радянського мюзиклу в Україні В. Бегма. Вистава «Три мушкетери» (1977) не була світовою прем'єрою. Перша постановка за тво-

ром Максима Дунаєвського, Марка Розовського і Юрія Ряшенцева відбулася у Московському ТЮГу (музика там лунала у фонограмі). Важливим є, що для постановки В. Бегми, дію в якій супроводжував симфонічний оркестр театру (диригент Євген Дущенко), авторами було написано ще вісім номерів.

Новаторськими були практично всі складові вистави. Особливість пластичної партитури вистави була заявлена вже у прологу. Л. Байнська зазначала: «...хореографічний вступ у вигляді витончених стилізованих салонних гавоту та мазурки передавав в чуттєво-конкретній формі дух роману Дюма» [16]. Хореографію на рівні з артистами балету виконували солісти-вокалісти. Зокрема, у танку Королеви Л. Крижановська та Л. Запорожцева солювали попереду лінії сімох артисток кордебалету. Хореографія І. Вітебського слугувала режисерським завданням, вона «проростала» з дії, в принципово важливих номерах перетворюючись на типовий для мюзиклу пластично-змістовний образ. Фахівець з трюків і сценічного бою В. Попелова разом із В. Бегмою наситили виставу динамікою, вигадали ефектні масові мізансцени. За свідченням режисера вистави, атмосфера кардинального оновлення сценічної лексики мала такий заразливий характер, що Т. Тимошко не міг втримати від участі у репетиціях навіть законний лікарняний; з конкретними пропозиціями по вдосконаленню технічного боку вистави почали звертатися навіть робітники монтувального цеху [23, с. 3]. Сценограф вистави В. Ареф'єв вигадав «живі» сідла, що були одягнуті на підвішені металеві каркаси, які по-акімівському дотепно прочитувалися як силуети крупів коней. Разом з режисером художник одверто театралью «бавився у мушкетерів», зокрема, гарматні ядра пролітали сценою на підвісах. Власне кредо художника в музично-драматичному театрі В. Ареф'єв висловив пізніше: «Музика є приводом для народження відчуттів, які формують певні фактурні та просторові бачення, в яких можуть відбутися події п'єси» [8, с. 49]. До створення часопростору у «Трьох мушкетерах» додалося концептуальне світло. Фахівець В. Литвинов розробив варіативну та атмосферну партитуру світла. Зокрема, ефектною була поява головних героїв – чотирьох вершників, які виникали наче з імлі історії, характерно гойдаючись у «сідлах». Трьох мушкетерів грали актори різних поколінь та рівнів акторської підготовленості для мюзиклу. В ролі Портоса постали провідні комедійні актори старшого покоління В. Неборачко і Р. Похвалла (Портос). Молоді «герої» трупи

О. Трофимчук і Ю. Чубарев підкорювали серця глядачок принадністю ліричного звучання голосів в аріях Араміса «Хоть бог и запретил дуэли...» та «Перед грозой так пахнут розы». Універсально підготовлені артисти музичного театру, вже достатньо досвідчені, але ще молоді баритони В. Рожков і Ю. Бурих створили найвідповідальніший з точки зору драматичної гри образ наймудрішого з мушкетерів, зрілого і зваженого Атоса.

Сценографія спонукала до дії, конструктивним елементом були діжки, які залежно до ситуації уподібнювалися до трактиру, склепу, до якого затягували Констанцію (В. Чемена, Т. Головчанська), військовим барабанам, гарматам. Коли ж діжки ставилися одна на одну, утворювалася ілюзія башти. В такому ігровому вирішенні був присмак дитячої забавки. Простір, матеріальне середовище у виставі працювали на розкриття образів, залишаючи простір для фантазії глядачів. Наприклад, трон Кардинала перетворювався на гільйотину.

Оскільки постановником було обрано ігровий, а не психологічний тип театру, вистава «Три мушкетери» від сценографічного задуму до принципів акторського виконання наскрізно була просякнута театральністю. Унікаючи мелодраматичного штампу, В. Павленко і Д. Шевцов відтворили в ритмі вальсу (своєрідної лейттеми зла у цій постановці) образи Кардинала. Іспанський танок Королеви Анни символізував хитросплетіння помсти Рішельє. Переконлива «героїня» неовіденської оперети Л. Крижановська в ролі Королеви перетворилася на свідому актрису режисерського театру. Артистці доводилося виступати у пуантах, що викликало асоціацію із диктатурою етикету, яка ставала на заваді вільного вияву почуттів героїні. В тому числі Л. Крижановській довелося ступати й по діжках, поставлених одна на одну, наче сходинки. Роль Міледі виконували більш відповідна до ролі з точки зору драматичної складової образу і харизматична Т. Тимошко, а також юна красуня Т. Гагаріна. Обидві виконавиці щосили намагалися пробитися крізь ампулу «фатальної жінки», прописане в музичній характеристиці персонажу, до стилю роману Олександра Дюма. Нижчий ранг «зла» уособив у мюзиклі Рошфор (В. Богомаз).

Фактурного «героя» Г. Горюшка було призначено на характерну роль де Тревіля (також її грав О. Михайлов). Досвідчений комедійний актор В. Борисенко укрупнив характер Бонасьє. Попри те що робота над виставою стала етапом виховання трупи в принципах

роботи поза амплуа, В. Бегма все ще відчував інерцію оперетковості мислення акторів театру у виставі-мюзиклі. Симптоматичним стало запрошення режисером на роль д'Артаньяна актора з севастопольського драматичного театру Євгена Нестерчука (у другому складі – Ігор Афанасьєв). Таким чином режисер прагнув виявити у виставі «Три мушкетери» нерв сучасності. Виходячи з естрадності пісень М. Дунаєвського, манера мовлення і співу були змінені з традиційно академічної на естрадну, із публіцистичним посланням до зали. Л. Крижановська так характеризувала співвідношення двох виконавців головної ролі: «Афанасьєв був дуже емоційний, темпераментний – справжній “гасконець”! Нестерчук із своєю довговидюю фактурою і видовженим обличчям був зовні схожим на “француза”» [178, с. 3].

Виставу В. Бегми визначала більша ліричність у порівнянні із близьким за часом прочитанням того ж матеріалу кінорежисером Георгієм Юнгвальдом-Хількевичем у трьохсерійному т/ф Одеської кіностудії (1978). Зокрема, за свідченням В. Бегми, І. Афанасьєв у ролі д'Артаньяна підкорював ліризмом, якого бракувало М. Боярському [23, с. 3]. Режисер налаштовував глядачів на високоромантичне сприйняття теми кохання, винісни сцену прощання д'Артаньяна з Констанцією насамкінець вистави. Пластична лінія поведінки, задана виконавцеві І. Вітебським, знаходила продовження в співі. Д'Артаньян експресивно рухався серед помертвілих у власній зосередженості на божественному, а не земному житті черниць, зазираючи їм у вічі та намагаючись відшукати ту єдину, яка ще донедавна була живою. Наче Орфей, який загубив Еврідіку, блукав герой монастирем, що став для нього пеклом.

Вистава В. Бегми стала гучною подією і почасти спонукала Г. Юнгвальда-Хількевича до екранізації матеріалу. Резонанс постановки Київського театру оперети був настільки значним, що три її фрагменти процитував у ф «Передіспитом» В'ячеслав Криштофович (1977). За сюжетом зустріч героя (Ігор Кваша) із коханою (Ольга Жуліна) відбувалася саме на тлі цієї вистави.

Навесні 1978 року Київський театр оперети відвідав із гастролями Чехословаччину, оскільки мав налагоджені творчі стосунки із Братиславським театром музичної комедії. На малі гастролі театр привіз мюзикли «Товариш Любов» і «Три мушкетери», національну музичну комедію «Сорочинський ярмарок» і гала-концерт. За спогадами М. Бутковського, особливим попитом у глядачів Братислави,

Кошице і Прешова користувалися українські постановки-мюзикли [35, 1].

Протягом 1970-х в Київському театрі оперети також було поставлено мюзикли сучасних композиторів за класичними творами для дітей: «Пригоди на Місісіпі» за Марком Твенем (1971) і «Пісні Арлекіна» (1979). Для мюзиклу за мотивами повісті «Пригоди Гекельбері Фінна» Левко і Жанна Колодуби написали повноцінну партитуру, розраховану на виставу у двох діях, з солістами-вокалістами (зокрема, Р. Пружанським в ролі Старого Фінна, В. Рожковим – Джексоном, С. Мельниченком – Королем), артистами балету та хором. Диригентом був Ю. Котеленець. Поставити спектакль було запрошено режисера Київського театру юного глядача Володимира Судьїна. В головних ролях було задіяно студійців театру: В. Косяк і Л. Музика (Гек), Ю. Степанова і О. Кадікова (Джим). Наступного року цей набір студії звітував про завершення навчання постановкою О. Барсеяна «Ми хочемо танцювати» за музичною комедією А. Петрова.

Ще одна апробація мюзиклу для дітей авторства українського композитора також була пов'язана із педагогічними завданнями (цього разу – головного режисера театру В. Бегми і диригента Геннадія Бахії). Авторами «Пісень Арлекіна» був М. Скорик. Ця постановка відрізнялася камерністю ансамблю. Арлекіна і Коломбїну в ній зіграли нещодавні випускниці (студії – Л. Борисенко та І. Лапіна і Київського інституту театрального мистецтва ім. І. Карпенка-Карого – Т. Гагаріна). Також у постановці грали кілька досвідчених акторів (О. Михайлов, В. Неборачко – Панталоне, С. Наумов, В. Павленко – Пульчинелла). В ролях слуг було задіяно нових студійців театру.

Крім адаптованих творів класичної літератури в другій половині 1970-х з'явилася на кону ТМК краща драматургія доби «відлиги». Першою ластівкою стала постановка мюзиклу (так його атрибутував театр в афіші) Левка Колодуба «Я люблю тебе!» (Київ, 1975). За основу лібрето Д. Шевцовим було взято п'єсу Віктора Розова «В день весілля». І. Сікорська позитивно характеризувала музичну драматургію твору, адже, на її думку, «...музика посилювала нагнітання драматизму» і, безумовно, допомогла театру розкрити конфлікт двох героїнь: «Інтонанції просвітленого настрою на початку дії поступово змінювалися поривчастими, нервозними – у сценах конфліктних зіткнень (сцена Нюри і Рити)» [283, с. 73].

Втім, критичним для успіху сучасного твору фактором стало те, що досвідчений актор Київського театру оперети, естетично сформований у 1950-і роки Д. Шевцов сам виступив постановником вистави. За диригентським пультом стояв Є. Дущенко. Вистава в театрі оперети не могла вийти переконливою ще й тому, що Д. Шевцов абсолютно не врахував своєрідний тип героя В. Розова – юнака-нонконформіста. Згідно з логікою амплу провідного «героя-коханця» трупи, ця визначальна для поетики вистави роль дісталася володарю солідних фактури та голосу вокалісту Г. Горюшкові (щоправда, другим на ролі був молодий характерний актор В. Богомаз). В ролі гарної, але не любої Михайлом нареченої Нюри були задіяні «героїні» Т. Головчанська і Л. Запорожцева. «Розлучницю» Клаву зіграла В. Чемена. Роль друга Михайла Василя Д. Шевцов традиційно доручив «простакам» Ю. Бурих і О. Головіну. Образ батька Нюри Іллі Григоровича втілили корифеї В. Борисенко та О. Михайлов. У характерних ролях Менандра Миколайовича і Матвіївни постали старші актори трупи: З. Вольський, Р. Пружанський, Н. Ляпіна і К. Мамікіна. Доречним було залучення студійців театру в якості «комсомольської масовки» цієї молодіжної вистави.

На жаль, сценографія В. Лейфета не здійнялася над побутом. Суто павільйонна декорація аж ніяк не відповідала умовним засобам виразності мюзиклу. Робота балетмейстера І. Вітебського звелася до ілюстративних дивертисментів та підтанцювок: «Вербоньки», «Передвесільні турботи», «Насіння», «Кадриль».

На сцені київського театру мюзикл «Я кохаю тебе» не прижився. У той час як зарубіжних колег твір Л. Колодуба за актуальною та високохудожньою п'єсою В. Розова привабив. Достеменно відомим є факт постановки цього твору Л. Колодуба у Варшаві (не вдалося з'ясувати, в якому саме театрі) під назвою «Люблю тебе».

А от втілення мюзиклів В. Ільїна за п'єсами Олексія Арбузова «В цьому милому старому будинку» та «Місто на світанку» принесло успіх одеському та київському театрам.

Режисура Е. Митницького, зорієнтованого на радянський мюзикл, змінила естетичний курс одеської трупи. Наскільки відрізнявся від галасливих бродвейських створінь камертон вітчизняного жанру, настільки ж несхожим на свого попередника режисера-бунтівника М. Ошеровського був митець Е. Митницький. Постановка мюзиклу киян В. Ільїна і Юрія Рибчинського «Пізня серенада» (1976) за п'єсою

Олексія Арбузова стала презентацією виплеканого режисером типу психологічного мюзиклу. На відміну від опереткової лексики, музичний матеріал «Пізньої серенади» давав підстави для «тонкої культури почуттів» [284, с. 622]. Як зазначала І. Сікорська: «Інтонаційний матеріал було вирішено в концертно-естрадному плані. Музика організовувала драматичну дію (монологи, пісні, розвинена лейтмотивна драматургія, зокрема цитування “Маленької нічної серенади” В. Моцарта як лейтмотиву “дому”）」 [284, с. 622].

В Україні така модифікація жанру важко проторювала собі шлях в естетичній системі театру оперети. Е. Митницький згадував як «.. практика підтверджувала несумісність художнього різномовлення» – О. Арбузов висловив гостре побоювання щодо постановки його п'єси в ТМК та навіть обурився: «Мого Костика буде грати Япончик?» [216, с. 87]. На практиці у виставі історія провінційного музики набула камертону цнотливої сповіді непомітного, у чомусь святого героя. А от як О. Грошева засвідчила факт творчої перемоги М. Водяного в очах О. Арбузова: «Мене, наприклад, абсолютно вразив Михайло Водяной <...> це просто явище, навіть, я б сказав, театральне диво: ніякої опереткової інерції, найповніша вірогідність, неоднозначність, глибина почуттів <...> Він мене грав, як Тургенєва, як Чехова, зовсім не як в опереті» [81, с. 67].

У Києві мюзикл за твором О. Арбузова ставив В. Бегма у співавторстві з І. Афанасьєвим, балетмейстером Василем Підберьозкіним та сценографом В. Заславським і надав виставі оригінальної назви: «Про що співають дощі» (1978). На відміну від камертону чеховського трагікомізму «Пізньої серенади» в Одесі, у столиці спектакль вийшов мелодраматичним у високому сенсі слова. В. Бегма задіяв у головних ролях один склад виконавців, як у драматичному театрі: Л. Запорожцева грала по-дитячому безпосередню Ніну, яка здатна була обдарувати Гусятникова новим життям після родинної катастрофи з акторкою Юлією. Образ Костика Гусятникова втілював Д. Шевцов. Далеко неоднозначно трактувала драматичну героїню вистави Юлію Л. Крижановська. Такий образ поза «амплуа», пов'язаний із специфікою драматичної сцени акторці дуже допомогла створити її ерудованість, продуманість інтонації кожної найдрібнішої вокальної фрази, прищеплені співакці в роки навчання у Харківській консерваторії представниками високої петербурзької культури педагогом Ольгою Обуховою та диригентом оперної студії Ізраїлем Штейманом.

Цінними є спогади Л. Крижановської про атмосферу «арбузівського» мюзиклу: «Вистава “Про що співають дощі” була дуже теплою, родиною. В. Бегма поставив її за законами драми, розкривши авторське хитросплетіння людських стосунків. Якщо в опереті зазвичай – герої поговорили, потім про те ж саме заспівали, а потім ще й протанцювали, то в цій виставі-мюзиклі безперервно розвивалася драматична дія» [178, 4]. Не дивлячись на жанрову поодинокість «Про що співають дощі», глядачі із захватом дивилися виставу, що пройшла понад триста разів.

У продовження репертуарної лінії та послідовного руйнування стереотипу ТМК як театру «легкого жанру» наступною виставою Е. Митницького в Одесі став мюзикл «Серце моє тут» (1977) за п'єсою Отії Іоселіані і, за спогадами режисера, «цнотливою та сумною музикою Г. Цабадзе, у декораціях Г. Месхішвілі, з танцями Ю. Зарецького» [215, с. 5]. Постановку Е. Митницький знову здійснив з розрахунку на М. Водяного, який тут зіграв старого грузинського селянина Агабо. Стосовно зіграної актором ролі сучасника режисер наголошував: «...знання ремесла бездоганне, а сила впливу на глядацький зал – величина постійна. Михайло Григорович грав ощадливо, часто-густо набагато скромніше від партнерів <...>. І чим “не помітнішим” здавався Водяной, тим невідворотніше за ним слідкували глядачі. Він завжди шукав у ролі можливість після яскравого епізоду різко “зкинути оберти”: перемкнути темпо-ритми, раптово змінити режим мовлення. Динамічність, пластична легкість переходили у статику» [216, с. 87].

У виставі «Серце моє тут» сценографія Георгі Алексі-Месхішвілі, за наявності вельми впізнаваних і побутових деталей та фактур, створювала окремих узагальнених образ подвір'я грузинського селянина – на кшталт споконвічного затишного мікрокосму. Такий простір обживати акторам було легко. Художник ніби закодував у своєму рішенні шифр філософії твору О. Іоселіані. Заплетені-переплетені виноградні лози зі стиглими гронами утворювали природне і в той самий час багато варіативне середовище для акторів. Тут і можливість заховатися від спеки у тіні винограду; і визирання крізь лози, немов у віконце; і спілкування через них, як натуральну, але й метафоричну огорожу. Зрештою, далеко не ілюстрацією був і образ мережива винограду – немов хитросплетення самого життя, символ його древа. У такому образно концептуальному вирішенні вистави важко не про-

стежити опосередкований вплив сценографії Д. Боровського в Театрі на Таганці (передусім, в'язаної завіси з «Гамлета» або лапідарних фактур «Дерев'яних коней»). В даному сценічному просторі максимально насичено, емоційно правдиво виглядав простий побутовий жест, який підносився до ознак поетичного архетипу. Одна з мізансцен – мати біля тину спостерігає за сином (роль Бухуті грав В. Фролов), який посеред спекотного південного полудня п'є із запрокиненої склянки молоко – вже відсилала до нехитрої, проте абсолютно гармонійної філософії цієї вистави. В одному стоп-кадрі – цілий сніп літа, буквально тактильне відчуття фактур вистави. Так, зі звичайних, по суті, дрібниць, утворювалася неповторна «неореалістична» поетика цієї вистави. М. Дьоміна в ролі дружини Агабо влучно відповідала образу мудрої грузинської матері. Зодягнена у чорне, з великими трагічними очима, зі співучою пластикою рук-крил, вона немов вийшла з ранньої кінострічки Федеріко Фелліні. Із синтезу сценографії та акторської органіки народжувався емоційний образ вистави.

Успіх наступного мюзиклу В. Ільїна та Ю. Рибчинського, здійсненого В. Бегмою, «Товариш Любов» (1977) знову був пов'язаний з постановочними новаціями. На шляху опанування героїчною романтикою театр звернувся до сюжету драми Костянтина Треньова. І. Сікорська писала про мюзикл В. Ільїна: «Основний конфлікт було зміщено з пафосної героїки у сферу почуттів» [284, с. 622]. Музикознавиця наголосила на відповідній до романтики Громадянської війни музичній лексичі мюзиклу, з «цитатами революційних пісень, маршів» [284, с. 622].

У першопрочитанні «Товариш Любов» на московській сцені режисери Юрій Петров, Ігор Барабашев та М. Раппопорт намагалися наблизити драму К. Треньова до оперети через рідний жанр – мюзикл. Рудиментами віджилої естетики виглядали як «укрупнення» дії величними, ніяк не пов'язаними з драмою, оперетковими хорами, фонограмами, так і вражаючі масовки, в яких, як зазначав В. Каліш, безслідно розчиняється так і не розгорнута драма Любові Ярової (Т. Шмига), чиїм ім'ям названо виставу [130, с. 230]. Такою, що відсилала до поетичного реалізму, була робота Е. Стенберга, котрий побачив дію вистави не в інтер'єрі, а на полустанку Громадянської війни. Шуми паротягів акомпанували трагедії розбрату народу. Одразу після прем'єри в Москві одеський та київський театри одночасно здійснили власні версії мюзиклу. Пізніше до списку постановок твору дописав власну і Харків (1979). За свідченням В. Бегми, його постановка

«вважалася кращою за аналоги, бо у ній було знайдено адекватну метафоричну форму. Під час наших гастролей у Чехословаччині у пресі писали: гадали побачити “Товариш Любов” в агітаційно-плакатному ключі, а побачили справжній мюзикл» [23, с. 7]. Певний публіцистичний посил був закладений вже у лібрето. Драматургія, на думку В. Каліша, пропонувала три епізоди: «своєрідні музично-поетичні “відчуження”, які були звернені у майбутнє» [130, с. 232]. Кожен з чотирьох театрів скористався цією підказкою, намагаючись розсунути межі сценічного простору і часу від Громадянської війни до сучасності. У київській виставі співпраця В. Бегми із В. Ареф'євим знов позначилася на рішенні вистави. Винятковість цього сценографа музичного театру полягала в тому, що він читав не лише лібрето, але й музичну партитуру. В. Бегма пригадував про працю з художником: «Після ознайомлення з драматургією – колективна мозкова атака, завжди разом. Розходилися. Потім Ареф'єв надавав макет, котрий віддалено нагадував те, що ми нафантазували. Зберігаючи головне – концепцію. А вже на сцені я доробляв, щось вигадував додатково для краси, завершеності, інколи – концептуально змінював. Ці деталі повинні були динамічно працювати, грати» [23, с. 7]. Цінними є спогади В. Бегми про вирішення простору вистави: «Оформлення довго не могли придумати, а потім в руках у мене опинився муляж з пап'є-маше: напівсфера. Я обертав її між пальців, а потім поставив і побачив модель земної кулі. А вже разом з художником ми цю напівсферу нафарширували усілякою атрибутикою: вишуканою, проте такою, що стала непотрібною в умовах революційної ситуації. Тоді ж спало на думку, що атрибути ці просто треба взяти і зафіксувати на мотузку, проте, якщо смикнути, то все водночас розвалиться. І в фіналі, коли розкручувалася оця земна куля, а потім – коли Яровий стрілявся – зупинялася, все оце намулення і злітало» [23, с. 8]. Розгортання дії на напівсфері додало виставі вихрової динаміки, дозволило побудувати мізансцени не тільки по горизонталі, але й по вертикалі, а також – всередині, в самому «череві» сфери. В цьому вирішенні простору вистави театру оперети промайнула тінь Всеволода Мейерхольда з його революційною «Містерією-буф». Однією з образних сцен став епізод втечі білогвардійців, вирішений В. Бегмою наступним чином: земля розсувалася і, немов природний льох, поглинала екс-еліту суспільства. Композиційно виставу облямовували пролог і епілог, які жанрово тяжіли до ораторії. Навкруги напівсфери поєдналися у пла-

катній пластичній композиції, за згадками рецензента: «фігури комісара часів Громадянської війни, Дзвонарів, з пантомімою набатного оклику, і Юнака наших днів, який немов би “читав” історію власної країни» [130, с. 237]. У фіналі на порожній земній кулі до канатів, немов до дзвонів, виходили дзвонарі-червонармійці: «Время, время, в колокол бей!»

Все вищезазначене дозволяє говорити про те, що художня лексика театру оперети наприкінці десятиліття зазнала змін, аналогічних до драматичного театру, про які дослідник шляхів розвитку режисури і сценографії В. Фіалко зазначав: «Одним з найбільш принципових моментів естетичного переозброєння театру 70-х років явилось подальше утвердження “дієвої сценографії”» [321, с. 67].

Хореографія В. Підберьозкіна дозволила пластично проінтонувати як окремі характери, так і лейтмотиви: «біла гвардія з її трохи шаржованою світськістю, у танку розкривається історичний стан Панової» [130, с. 237]. Разом з тим, даниною жанру став «циганський» дивертисмент, який зруйнував напружену атмосферу драми, вибухнув посеред вдумливого концептуалізму мюзиклу недоречним оперетковим «канканом». Як і в московській постановці, найяскравіші акторські роботи знаходилися зовсім не в центрі проблематики вистави. Несподівано відвертим було трактування режисером образу дурнуватої міщанки Дуньки (переконлива робота Т. Тимошко) – представниці народу як обличчя войовничого пролетарського зла. Недаремно у В. Бегми виникла ідея гротескового «розмноження» постаті Дуньки, укрупнення її анархізму (знову тінь Вс. Мейєрхольда!). Д. Шевцов – Швандя, «хоча й здавався інколи «народним артистом у тельнящі» [130, с. 237], виявився в цій ролі тонко іронічним і разом з тим – широкою натурою, хазяєм сцени та стрижнем дії. Втім, складніше було із сценічною правдою у виконавців головних героїв. В. Бегма наголошував на новачності прочитання Любові як жінки молодої, привабливої, що мала підкреслити також особлива шляхетна пластика. Трагедія героїні замислювалася ним не як необхідність вибору між коханням і обов'язком (як у п'єсі), а як неможливість жити після зради кохання і самогубства Ярового [23, с. 4]. Втім, за свідченням В. Каліша, актриса занадто мелодраматизувала образ зовнішніми засобами [130, с. 237], що наближувало героїню до опереткового шаблону. Стосовно Ярового – Олександра Трофимчука, рецензент зауважив: замість обов'язкової в мюзиклі змістовності – саме

«позерство» [130, с. 238]. Г. Горюшко в ролі Кошкіна виглядав «нудним статистом» [130, с. 238]. Попри невирішену проблему ансамблю, заслугу В. Бегми В. Каліш побачив у наступному: «У Києві вистава “Товариш Любов” – яскрава музична постановка, що об’єднує у сценічних картинах романтику, пародію і стилізацію – найбільш близька до партитури Ільїна» [130, с. 237].

Одеська вистава Е. Митницького (1977) також відштовхнулася від образу сценографії (М. Івницький): «...замкнений пантеон, стіни якого колажовані гранітними плитами, в’яззу червоного павутиння, клоччям старих газет, аксесуарами червоноармійського одягу <...> по плитах тягнулися стерті гасла та лозунги. Все навіювало відчуття віддаленості подій, котрі оживуть з першими пориваннями вітру, що пронісся по сцені. Вітер – найвражаюча метафора вистави», – свідчив В. Каліш [130, с. 238]. Змістовним рефреном одеської вистави немов би стали рядки романсу Ярового: «...только в старую Россию нет дорог. Белый снег... белый снег и сквозь вьюгу сумасшедший чей-то смех». Втім, не вловив тенденцію глобалізації жанру балетмейстер І. Дідурко. Тому, як і в Києві, «циганський табір» у суто вставному номері танцював надто професійно. Такими ж «вставними» були у виставі образи Шванді (М. Водяной) і Дуньки (Л. Сатосова). Кризу, засвідчену «концертністю подачі» ролі навіть уславленими акторами одеської трупи, зумовила відсутність в колективі головного режисера. Втім, маючи справу із їх молодшими колегами, налаштованими на режисерський театр, Е. Митницькому серед усіх постановок мюзиклу в Україні найбільш вдалося вибудувати ансамбль. А. Пославський – Кошкін, Г. Жадушкіна – Ярова, Г. Грачова (або Світлана Майорова) – Панова, В. Алоїн – Малинін, В. Барда-Скляренко – Журналіст були об’єднані інтелектуальністю подачі своїх ролей, «неголо-сним», напівстилізацією – напівдокументальним стилем. Актори у Е. Митницького не грали «результат» власних образів, а поступово пробивалися до суті від епізоду до епізоду. У фіналі учасники, перевдягнувшись у цивільне, виходили до глядача, уособлюючи перехід драми вистави у нинішній час (характерно, що таке рішення фіналу Е. Митницьким на п’ять років випередило прийом Марка Захарова у постановці «“Юнона” і “Авось”»).

Виставу «Товариш Любов» у Харкові здійснив В. Утенін. Не знайшовши разом з художницею Тетяною Медвідь узагальненого образу вистави (у сценографії простежувався мотив плакатів революцій-

ного часу), режисеру залишилося покластися лише на сценічність матеріалу та принадність акторського ансамблю. Проте, за наявних окремих удач (по-акторському універсальні В. Робертов – Швандя і Е. Климчук – Панова, Грозной – Ю. Малишко), на виставі згубно зумовилась прихильність до дешевого штампугу: в рамках обговорення вистави розширеною Худрадою було зроблено зауваження щодо не-смаку «одеської» говірки Неллі Левантовській – Сіль (Дунька); вокалістці В. Парчеллі (Любов) – щодо формального існування в образі; В. Подсадному (Кошкіну) зауважено на «неприродності» та «награванні» почуттів [267, с. 2]. Отже, у порівнянні з іншими, харківська постановка виявилася заслабкою.

Київську сценічну версію мюзиклу В. Ільїна «Місто на світанку» за О. Арбузовим (1978) В. Бегма визначив як мюзикл-хроніку, фактично розвиваючи закладені у виставі «Товариш Любов» жанрові характеристики. В одеській виставі «Місто на світанку» Е. Бутенка (1979) режисура тонко відтворила в акторському ансамблі інтонації твору О. Арбузова, а М. Івницький знайшов конструктивне, метафорично узагальнююче тему рішення, яке відповідало динамічності жанру мюзиклу. Сіра драпіровка, підвішена на мотузках, трансформувала картину по горизонталі та вертикалі, стаючи то трубами великого корабля, то наметами на березі, то хмарами, то хвилями, на яких сирітливо гойдалася скрипка як символ загибелі музики Альтмана (В. Фролов) та його коханої Льолі (В. Фролова). «Сучасна сценографія – це відвертість засобів, – міркував художник, – плюс видовищність. Тільки гра – ідея може бути поза модою» [118, с. 378].

Першою серед низки вистав театру музичної комедії, що склалися у «чаплініану» на українській сцені, стала київська постановка мюзиклу «Суд іде» (1980) за твором українського композитора, автора популярних естрадних пісень Володимира Бистрякова на лібрето Д. Шевцова (в основі – життя і творчість Чарлі Чапліна). Жанрово постановку було визначено режисером В. Бегмою як музично-сатиричний фарс, шоу у двох засіданнях суду. В ролі видатного кіноактора режисер побачив І. Афанасьєва, втім також роль грали М. Волинець та Д. Шевцов. Героїню Пеггі Гульд зіграли Т. Гагаріна і Л. Запорожцева. В цілому ж, вистава мала «чоловічий» ансамбль, що утворили: Г. Горюшко і В. Богомаз (Джон Дрейк), О. Головін та В. Рожков (Мак Дрейк), В. Костюков, Є. Нестерчук (Джим Трі), В. Чорний (Сем Інс), В. Неборачко, Р. Пружанський (Нат Бетс). В. Бегма наситив дієвістю

масові сцени вистави. Безіменними типами з масовки (поліцейських, присяжних, газетярів, репортерів, прибиральниць, кіношників) виходили на сцену нещодавні випускники студії при театрі та яскраві характерні актори Б. Коростильов, В. Галата, С. Мельниченко, С. Наумов, Л. Борисенко, Р. Даниленко, артисти балету і чинні студійці театру.

Задану В. Бегмою та Е. Митницьким тенденцію пошуку в мюзиклі переконливого героя-сучасника харків'янин В. Гориславець підтримав у виставі «Твір на тему про кохання» (1984). Черговий мюзикл автори-кияни створили за кіносценарієм Фелікса Міронера «Весна на Зарічній вулиці». На той час вже ретро-сюжет про сталеварів-учнів вечірньої школи В. Гориславець вирішив як «біло-блакитну казку для пролетаріату» [73, с. 3]. Тому учасники спектаклю були вдягнуті в умовний святковий спецодяг. Новаційною була велика роль у драматичному ансамблі вистави молоді хорового колективу театру. Сценографія Т. Шигимаги сполучала умовність, функціональність (широко застосовуючи засоби пантоміми, актори самі змінювали місце дії у кожній картині) із видовишною святковістю фіналу – вражаючу сцену плавки сталі було відтворено засобами світла та фактури фольги. Хореографія Л. Камишнікової творила змістовний контрапункт до робітничого середовища сюжету – високої мови класичного балету як сфери зацікавлення вчительки літератури Тетяни (В. Подорлова) і виховання почуттів героя Савченка (В. Федоренко).

Практично розвиваючи жанр музичного спектаклю, автори шукали й відповідних до його нюансів жанрових градацій. Так, «Місто на світанку» і «Твір на тему про кохання» було визначено як «ліричну поему». Всі мюзикли В. Ільїна та Ю. Рибчинського були розраховані на постановки, в тому числі, у драматичних і музично-драматичних театрах, тому вокальні партії в них були не надто складними, тяжіли до пісенності. Як зазначала дослідниця, в драматичних театрах оркестрові фрагменти лунали у фонограмі, а вокальний матеріал спрощувався, скорочувався [284, с. 623]. Натомість специфіка прочитань цих творів київським диригентом Є. Дуценком, харків'янами К. Глушенком, Я. Сорочуком і одеситами О. Вінницьким, І. Кільбергом та Г. Кожухарем полягала у розгортанні оркестрової і хорової фактур.

Етапною виставою-мюзиклом за світовою класикою стала єдина в українському театрі радянського часу постановка шлягерного мюзиклу латвійського композитора Раймонда Паулса «Сестра Керрі» за

романом Теодора Драйзера (1982). Ініціатором обрання цього матеріалу став головний диригент ХТМКШ Палтаджян. Здійснити виставу запросили досвідченого режисера О. Барсеяна. Режисерський задум був своєрідним викликом умовностям театру оперети. Усі компоненти, з яких складається музична вистава, мали помінятися місцями [254, с. 1]. Оркестр розташувався на сцені, «грав» на сцені навіть рояль (партію якого виконувала Ірина Торська). На думку рецензента, «цей прийом суттєво доповнює зоровий образ мюзиклу саме як естрадного жанру» [55]. Натомість, деякі персонажі виходили на сцену з оркестру. Оркестрова яма взагалі набула у виставі якості семантичного поля, що нагадувало про небезпеку опинитися в самих низах суспільства, лякало та гіпнотизувало героїню вистави так само, як і перманентна присутність такого символічного персонажу, як жебрак (глибока психологічна робота А. Младова). Радикальне відмежування в постановці мюзиклу від традиційної для оперети строкатості й видовищності сценічного оформлення виявилось у співпраці О. Барсеяна зі С. Кузовкіним. Простір було вирішено графічно мінімалістично. Сцена являла собою чорний кабінет з вертикальними білими стрічками. На думку того ж рецензента, «О. Барсеян вирішує виставу як величезну естраду гігантського капіталістичного міста, безжального у своїй байдужості до долі “маленької людини”. Узагальнюючим символом цього міста стає високий металевий паркан» [30]. Усі компоненти мюзиклу узгоджувалися із символічним баченням. Хореопролог О. Якубова «Біле-Чорне» римувався з графічністю сценографії.

Виставу було вперше в історії ХТМК декларовано як трагедію. Це підкреслювала навіть присутність на сцені хору, розташованого на станках. Такий прийом асоціювався із традицією міантичної трагедії. Окреслювало жанр вистави і симфонічне трактування музичного матеріалу. Ідея вистави пролунала як напрочуд нетипова в ТМК. Керрі постала не оперетковою «героїнею», а алегорією – соломинкою у вирії урбаністичного світу. Режисер відійшов від розподілу на позитивних та негативних героїв. Відзначився у розумінні режисерського завдання М. Бутковський. Його Друе був складним сплавом ліричності та практичної хватки, який у фіналі ставав моральним антиподом Керрі. Ансамбль виконавців працював на розкриття ідеї вистави: доля часто здійснює вгору та скидає людину, але у будь-якій ситуації важливо зберігати людяність. Зміна подій призводила до різких зламів харак-

терів персонажів у художній системі вистави. Так, респектабельний Герствуд закінчував життя під парканом. На думку М. В'ярвільського, у виконанні цієї ролі В. Робертвим яскравішим виглядав процес падіння його героя, із зворушливо проведеною актором останньою сценою побачення з коханою [55]. Актриса В. Парчеллі (найменшою мірою), В. Подорлова, згодом О. Кацаєва будували роль на контрасті настроїв Керрі: «Ледей відчутний смуток у виконанні нею пісні про квітку змінюється грайливістю й безтурботністю в танці-дуеті «Тіп-Топ». <...> Образ Керрі <...> спочатку пройнятий внутрішнім світлом (пісня «Жила собі квітонька»), ніби випромінює радість навколо себе (вальс-вокаліз у дзеркальному залі), потім, як полум'я свічки під вітром, безпорадно гойдається у чорному вирі життя (пісня про долю), щоб зникнути навіки з останнім акордом фіналу» [55].

Вистава О. Барсеяна вперше на сцені ХТМК ствердила конкурентоспроможність втілення мюзиклу відносно більш напрацьованої традиції його прочитання в драмі. Реалізована через усі компоненти постановки концепція, разом з тим, не домінувала над образно-емоційним складом вистави. Принципово новою була і кінематографічна метода монтажу епізодів, що, за твердженням В. Подорлової, вимагало від акторів колосальної віддачі – вміння проживати цілі «шматки» сценічного життя екстерном, контрастно перемикаючи настрій, темпоритм [254, с. 2]. Ці завдання породжували новий, експресивний стичний стиль гри, напруженого тривання в наміченому уявою ритмі. Пластика, хореографія у постановці не акомпанували, а виступали елементами, що «добудовують» образ героя або певної дієвої субстанції.

У наступній постановці на цій сцені О. Барсеян звернувся до матеріалу роману Гі де Мопассана «Милий друг» (1984). Мюзикл росіян Віктора Лебедева і Ю. Ряшенцева вивів на перший план викривальну тему кар'єризму, пристосуванства. Цікаво, що створена у 1989 р. авторами-киянами Геннадієм Татарченком та Ю. Рибчинським рок-опера «Біла ворона», з її політично та етично злободенним рефреном «Свобода!», сценічної історії в ТМК не віднайшла, проте бунтівництво цих творів красномовно вказує на суспільний контекст їх появи. О. Барсеян замкнув дію уявним напівколом зали суду. Лише дванадцять стільців та агон – «лобне місце» всередині окресленого стільцями кола, місце монологів Дюруа (В. Робертв), визначали простір дії. Сценографія С. Кузовкіна вивела виставу з царини романтичних

опереткових сюжетів у простір рішення драматичних постановок публіцистичної спрямованості. Разом з тим аскетично вирішена вистава у надважливі моменти дії розкривала свій символіко-метафоричний потенціал. Наприклад, сцену похорону Форестьє (вдала робота Є. Холодова), за спогадами театрознавиці В. Петрової, було вирішено через пантоміму процесії ченців у чорних плащах із свічками у руках. Тут у виставі відбувалася кульмінація образу Дюруа, який ошукав покійного, звабив його дружину і тепер в особі Форестьє ховав і власні надії на повернення до шляхетності, честі, сумління [250, с. 1]. Вистава О. Барсеяна стала бенефісом В. Робертова. Роль передбачала тривання в діалозі із залом. Викривальні монологи Дюруа свідчили про публіцистичний потенціал жанру. Під час одного з показів, на якому були присутні представники райкому партії, фронда театру навіть наразилася на критику з боку секретаря з питань пропаганди [250, с. 1].

Проте, при всій новаційності проблематики, яку було підійнято у постановці, художні засоби вистави виявилися вторинними по відношенню до «Сестри Керрі». Ансамблю, на відміну від попередньої роботи театру, вистава не виявила. В. Роберт, Е. Климчук (Мадлена), М. Бутковський (Лярош Матьє), В. Донченко (Сюзанна), Л. Браташова (Рашель) грали відповідно до драматичної концепції режисера, А. Хорольська (Вірджіні) – вдаючись до шаржу. Ані художньо, ані мізансценічно не обумовленим в поетиці вистави лишився хор.

Третій період постановок українських та російських мюзиклів був представлений від середини 1980-х роботами Ю. Гріншпуна, С. Сміяна, Ю. Старченка, В. Стрижова, В. Шулакова, у 2000-і до них долучилися вистави О. Дзекуна, В. Подгородинського, В. Савінова, М. Яремківа.

Характерною ознакою ТМК доби «перебудови» стало звернення до творів до нещодавно заборонених цензурою авторів. У зв'язку з цією прикметою часу увійшла до афіші ОТМК трагікомедія репресованого російського драматурга Олексія Копкова «Слон» (1988). Вже у виборі такого матеріалу проглядав концептуалізм реформи Ю. Гріншпуна на одеській сцені. Домінуючою стихією спектаклю у жанрово-стильовому визначенні фолк-шоу стала режисерська іронія. Проблема вистави носила не лише ретроспективний характер. За твердженням рецензента, «з найбільшим прицілом у наші

сьогоднішні проблеми» було зображено «актив», ті сили, котрі протистояли мрійнику Гур'яну (у геть не оперетковій манері зіграному Й. Крапманом) [348]. Ю. Гріншпун привніс у виставу ТМК той перманентно відчутний суспільно-політичний другий план, що був притаманний кращим постановкам режисерів-бунтарів у драматичному театрі. Текст вистави Ю. Гріншпуна поставав проти натужного замилювання селом, яке культивувалося в радянському мистецтві. Селянські типи, виведені на кін у цій постановці, мали спільне духовне коріння з героями Андрія Платонова, тож потребували винайдення акторами адекватної інтерпретації. Рецензент зазначав, що актори втілили незвичну для них стильову доктрину – «в рамках гротеску, шаржу, навіть лубка змогли запропонувати образи, що підкорюють духовною правдою» [348]. Унікальними серед зіграних в мюзиклах, оперетах і водевілях стали тут соціальні, із відтінком трагіфарсу ролі, зіграні: Л. Сатосовою і Т. Устюжаніною (Марфа), Г. Жадушкіною (Даша), О. Семенюком (Коваль), Анатолієм Дашкевичем (Голодний), Іваном Беловим (Орач), П. Коломійчуком і В. Бардою-Скляренком (Мітя), Ю. Осиповим і С. Ковалевським (голова ковгоспу Куріцин), М. Завгороднім (аферист Цаплін), В. Фроловою і С. Валовою (Аня), В. Валовим (Салакін), Є. Дембською та І. Івановою (Варвара).

«З тієї самої сцени, – писав рецензент, – де Гур'ян Гур'янович за допомогою усіх своїх домочадців споряджає дирижабль, щоб підвестись на ньому до блакитної мрії, вистава набуває найдорогоцінніших нот, підіймається до щемливого трагічного фарсу, якщо хочете – до високої комедії» [348]. Режисерське рішення фіналу вистави затребувало оволодіння новими площинами сценічного простору з єдиною метою – наочно передати крах утопії головного героя, її болючі наслідки. Гур'ян проголошував з інтонацією блаженого: «Потягнула мене земля радянська назад. Звик. Лечу та посміхаюся. Так мені стало радісно...». Власним присудом Ю. Гріншпун змінив позитивний фінал комедії О. Копкова на фінал трагічний – з усім історичним знанням про часи, коли п'єса була написана: «радянська земля» зустрічала свого сина в особі мовчазних постатей у формі. Вистава вимагала від акторів існування у подвійній сценічній реальності, відтворюючи то похмурі селянські будні, то реальність блакитних мрій копковського «Малахія». Таку концепцію режисера виявила і «подвійність» сценографічного образу М. Івницького.

Створюючи програмні вистави на сцені ОТМК, Ю. Гріншпун об'єднав постановки «Слон» та «Граємо Зощенка» (1988) спільним знаковим атрибутом. Золотий слон на етажерці зощенківського Горбушкіна був одночасно і побутово упізнаною деталлю типово міщанського інтер'єру, і символічним зв'язком з іншою програмною виставою. «Тільки режисер з абсолютним чуттям смаку та концепцією творчості, – писав рецензент, – міг дозволити собі таку блискучу та вишукано-тендітну інсценуацію. Вистави для нього були двома половинками монети – про трагедію села і про «комедію» міста у 30-ті рр.» [175]. Під прицілом режисерської сатири знаходилися не стільки зощенківські невігласи-міщани, скільки репресивний апарат, який перетворює життя на панічний страх. Саме цей емоційний аспект дозволив режисерові знов-таки вдатися до побудови подвійної реальності – побутової та фантазмагорійної. Сценографія Т. Сельвінської відтворила куточок вседержавної утопії 1930-х – розташувався на сцені оркестр, майорили травневі стяги вуличних демонстрацій, проносилися сценою дівчата-комсомолки, майнув міліціонер-постовий, а поруч – персоніфіковані острахи, що ввижаються звичайній радянській людині, яка скрізь відчуває себе «під прицілом». Ю. Гріншпун поставив виставу в дусі експериментів із класикою Вс. Мейєрхольда і Ю. Любимова, розширюючи твір до авторського контексту в цілому. Ставлячи твори М. Зощенка, Ю. Гріншпун виводив у герої самого автора, а тема його трагічної долі у державі створювала другий план дії.

Режисеру вдалося зруйнувати стереотип непохитної «бенефісності» зощенківського репертуару. Разом з тим, і в акторському ансамблі вистава нараховувала численні удачі: прикметною стала роль Сусіда у В. Барди-Скляренка (також роль грав В. Фролов), вписались до концепції постановки індивідуальності Г. Жадушкіної (в другому складі роль Ані грала В. Фролова), Б. Боровського (також головну роль Горбушкіна грав М. Завгородній), Й. Крапман, Семен Файер (чергувалися в ролях Невідомого та Двірника), С. Лукашенко і П. Коломійчук (так само дублювали одне одного в ролях Працівника прилавку і Червоноармійця).

Якщо звернення опереткових підмурків до сатири М. Зощенка носило винятковий характер, то герої Михайла Булгакова упевнено заявили права на відображення у дзеркалі сцени ТМК. До контексту: Московський театр оперети наприкінці 1980-х втілює мюзикл «Багряний острів».

У 1988 році на сцені ХТМК відбулася прем'єра мюзиклу «Чорна магія («Недобра квартира»)» російського композитора Віталія Гевіксмана. Цією постановкою головний режисер театру Ю. Старченко продовжив генеральну репертуарну лінію, пов'язану із освоєнням сучасних музично-драматичних жанрів та якісної літератури на кону театру оперети. Вистава відрезонувала із надзвичайним запитом суспільства часів «перебудови» на роман М. Булгакова «Майстер і Маргарита» – «Чорна магія» користувалася величезним попитом глядачів. В. Айзенштадт не обминув увагою «сповненості вистави витівками, що вихлюпуються через край. Тут, мов у «тотальному футболі», до гри залучено усіх, не лише акторів, але й кордебалет, диригента та навіть глядачів» [3]. Лібрето Г. Фере і С. Решетова виокремило з поліфонічного роману лише сатиричну лінію московських походеньок пошту Воланда (А. Младов) – Фагота (В. Побережець) і Бегемота (А. Клейн), зробивши центральними в мюзиклі саме «відомчі» для театру оперети сцени вар'єте. Романтичну лінію Майстра і Маргарити у мюзиклі заступила пара героїв: Іван Бездомний (Г. Бабич, М. Бутковський) та Естрела (О. Кацаєва, В. Донченко). За спогадами акторки, складність образу на кону театру музичної комедії полягала в тому, що жінка з Зірки Естрелла поєднала в собі іпостасі Маргарити та Гелли [91, с. 4]. Навіяний польотом Маргарити ліричний дует Естрели та Івана візуалізувався завдяки здійсненню солістів у дзеркалі сцени на золотавій багетній рамі [352, с. 1]. Як згадував актор О. Логвиненко, у цій постановці Ю. Старченко до хору і балету висував такі ж самі вимоги як до артистів – грати драматичну виставу, втім із професійним вокалом» [199, с. 2]. Погляд на реалії сталінської Москви 1930-х очима українського колективу доби «перебудови» проявили, зокрема, такі зловісні персонажі, як міліціонери та «перший...» і «другий у цивільному». Такі «публіцистичні» акценти на кону ХТМК змикалися із тогочасною тенденцією режисури драматичного театру. У «Чорній магії» було застосовано новаторську для цього театру експресивну світлову партитуру, з динамічною траєкторією прожекторів і контрастними змінами фільтрів. Балетмейстери Л. Камишнікова та В. Шеленберг витворили хореографічну лінію химерної дияволіади під орудою конферансьє Бенгальського (Олексій Гавінський). У вар'єте все було кричущо несправжнім: і відірвана Бегемотом голова Жоржа, і східні красуні-танцівниці в техніці тантамарески (кордебалет танцював танок живота із накладними грудьми та сидницями).

На думку режисера, вистава була злободенною, але художньо актуальною на короткий час. Тому на початку 1990-х «Чорну магію» зняли з репертуару» [303, с. 5]. Під проблемою короткочасної актуальності очевидно слід бачити згадувані В. Айзенштадтом риси «капустнику» в епізоді, де виконавець ролі Семплеярова (Олексій Поступний) починав копіювати мовну манеру Леоніда Брежнєва і стукотів чоботом на манер Микити Хрущова [3].

Попри віддаленість «Чорної магії» від масштабу твору-прототипу, мюзикл став для цього театру чернеткою в осягненні булгаковського роману про Сатану і москвичів. На думку фахівця, вистава «Чорна магія» засвідчила зростання рівня актора у театрі, який традиційно є далеким від такої категорії [3]. Невздовзі тандем постановників і ті ж актори втілили рок-оперу Е. Ллойд-Веббера, де переклад Ярославом Кеслером лібрето Тіма Райса враховував булгаковський аспект погляду на євангельські події.

Роком пізніше КАТО на чолі з В. Шулаковим здійснив виставу «Зойчина квартира» (композитор В. Назаров, лібрето Юрія Рогози, 1989). Л. Клевцова зазначала, що сучасність концепції режисера полягала в прагненні зробити кожного з виконавців не прокурором свого героя, а його адвокатом. Кокаїніст – білогвардієць Абольянінов – В. Рожков, Гусь – шахрай, який, збагачується в час анархії, Г. Горюшко, пройдисвіт керівник будівництва Портупея (Борис Коростильов), безпринципний цинік Аметістов (Є. Нестерчук) і навіть господиня-непманка Зоя з позицій переглянутої історії сприймалися вже як складні герої. Т. Тимошко грала Зою, підсиливши мотив кохання. Про її нетрадиційну в опереті палітру засобів виразності рецензентка зауважила: «Коли Зоя наодинці з Абольяніновим, в її голосі з'являється і ніжність, і щирість, і навіть несміливість. І остання репліка героїні: «Прощавай, моя квартиро!» – звучить у Т. Тимошко як передчуття риси, що підводиться під її жіночим життям» [135, с. 19]. На початку 1990-х Л. Клевцова спостерігала сучасність трактування героїв п'єси 1920-х – Гуса та Аметістова – як комерційного директора акціонерного товариства й спритного ділка в нових ринкових умовах [135, 19].

Вершиною стосунків театру оперети з художніми образами М. Булгакова стала постмодерна вистава-концерт «Бал на честь короля» (1992) пам'яті М. Водяного. Олександр Задніпровський як автор п'єси та Е. Митницький як керівник режисерської роботи М. Ліча і О. Балабана створили виставу, насичену булгаковськими парафраза-

ми та лейтмотивами. Ключовими у поезиці вистави були субстанційно присутні образи «Майстер» (М. Водяной) та «Маргарита» (вдова артиста М. Дьоміна). У чернетковому машинописі п'єси серед персонажів були також Воланд із почтом. Кульмінацією спектаклю був вихід М. Дьоміної, яка зверталася до голосу М. Водяного у фонограмі та розповідала про чоловіка глядачам. М. Івницький розкрив «фантастичний реалізм» М. Булгакова. За скульптурою Дюка з «На світанку» мерехтіли портові вогні, але із помахом диригентської палички К. Глушенка Дюк злітав угору: «Здіймаються світлові пунцові кулі, що прикрашали набережну, – писав рецензент, – і вже від них спускається долу велична та струнка колонада, вона мерехтить, грає кольором – від світлого опалу до зелені малахіту» [336]. Постамент обіймав Дюка, як саван, перетворюючись на розкішну бальну люстру. Вальс Арама Хачатуряна з «Маскараду» ставав персоналіфікацією Балу.

Наскрізним ходом спектаклю стала презентація акторами кращих образів М. Водяного. Зберігаючи малюнок ролей за М. Водяним, актори В. Валовой, М. Завгородній, С. Ковалевський, О. Краснопольський, В. Фролов заповнювали «люфт», що утворювався між створеним ним колись малюнком образу і власною психофізикою, сучасним поглядом на героїв майстра, багато з яких були плоть від плоті свого часу. Команда постановників продемонструвала концептуальний підхід до опереткової та мюзиклової класики. Спираючись на філософію Життя, Смерті, Безсмертя Творця, почерпнуті з роману М. Булгакова, вони створили оригінальну за емоційним спектром виставу.

Роль першопрохідця у справі створення і апробації українського національного мюзиклу відіграла саме сцена столичного театру оперети. На хвилі національного відродження у Києві відбулася постановка мюзиклу «Блажений острів» (1991) Віталія Філіпенка із лібрето Д. Шевцова за мотивами комедії репресованою радянською владою Миколи Куліша «Отак загинув Гуска». Ця вистава стала останньою режисерською роботою Д. Шевцова. «Блажений острів» постав у контексті всерадянської амністії українського драматурга та природної зацікавленості його авангардним драматургічним доробком. Тоді ж у Свердловську К. Стрежнев здійснив постановку «Жахіття Херсонської губернії» (Анатолій Затін, лібрето Валерія Семеновського) за мотивами «Отак загинув Гуска» та «Народний Малахій» М. Куліша – цю виставу українцям випала нагода побачити на Першому Всерадянському фестивалі театрів оперети і мюзиклу. Дезорієнтованість громади у

суспільних реаліях, зокрема розгубленість перед дилемою «національне» чи «загальнолюдське», призвели до вибуху зацікавленості творами М. Куліша не лише драматичною сценою, але й оперетковою. За твердженням дописувачки «Українського театру», партитура В. Філіпенка, з аріями, дуетами, хорами, що є звичним для оперети, містила в собі також притаманні лише мюзиклам лейттеми настроїв, передчуттів: «...почуття страху, що все більше охоплює родину Гуски» [344, с. 10]. Музична драматургія давала режисеру змогу провести у виставі таку нехарактерну для цього театру суспільно значущу тему.

Реалізувати задум режисеру вдалося не цілком. Г. Горюшко створював центральний образ багатодітного батька «в іронічно імпровізаційній манері, знаходячи численні характерні деталі» [344, с. 10], а Т. Тимошко в ролі Секлети почувалася ментально впевнено, вибухово сполучаючи в образі ліричність та лайливість як архетипи української жінки. Традиційний в опереті «любовний трикутник» у мюзиклі набув небанального психологічного виправдання. Л. Клевцова спостерегла у виконанні Т. Гагаріною ролі суперниці Секлети Івді фатальну для дезорієнтованого революцією Гуски манкість [134, с. 16]. В той час як на більш індивідуальне портретування заслуговували доньки Гуски, які постали трохи не в якості опереткового «хору». Т. Швачко наголосила також на таких вадах вистави, як зайва метушливість дії та плакатне рішення фіналу [344, с. 10]. Вистава «Блажений острів» засвідчила прагнення української опереткової сцени творити актуальний продукт, та все ж програмним мюзиклом не стала.

Лінію адаптації світової класики до жанру мюзиклу, прокладену В. Бегмоєв КТО і О. Барсеґяном у ХТМК в попередній період розвитку театру, продовжили В. Ільїн та В. Шулаков у виставі «Собор Паризької Богоматері» (1989) із еkleктичним жанровим визначенням: мюзикл-опера. Спираючись на закони класичних жанрів симфонії та опери, композитор прагнув досягнути трагедійного звучання центральних образів з роману Віктора Гюґа. Режисера-концептуаліста драматичного театру В. Шулакова привабили як лексична близькість музичного матеріалу сучасності, так і не по-оперетковому заглиблене у психологію та філософію лібрето Ю. Рогози. Відмінну від традиційної для постановок оперет пластичну партитуру вистави-мюзиклу створила балетмейстер Алла Сігалова (Московський театр «Сатирикон»). Зокрема, змістовно виправданим і художньо завершеним виглядало відтворення образу аутодафе Есмеральди (яке відбувалося

не лише на очах натовпу, але й за його сприяння) силами артистів хору. У складній партитурі світла вони пластикують рук відтворювали язички полум'я. Над сценографією та костюмами працював відомий своїми роботами на телеекрані учень Д. Лідера Ігор Білецький. Як і його попередник В. Бегма, В. Шулаков прагнув побороти мислення трупи за інерцією голосових «амплуа». «Гран-кокет» трупи Т. Тимошко була доручена роль божевільної старої. Колишній виконавець ролі шляхетного Дон Сезара де Базана у Харкові, Г. Горюшко зіграв роль пекельного і злочинно закоханого у циганку архідиякона Клода Фролло. Молодим оперетковим «героям» С. Павлінову та Володимирі Чорному довелося наполегливо шукати зовнішню характерність для надскладного з технічного та психологічного боку образу Квазімодо. Порівняно традиційним для сцени КТО було трактування Есмеральди Л. Маковецькою та Л. Фесенко.

Після звільнення Ю. Гріншпуна ОТМК тривалий час не мав головного режисера. На постановку мюзиклу «Весілля Кречинського» (в редакції одеситів – «Гра! Йде гра!», 1995) було запрошено В. Стрижова. Симптоматичним стало критичне несприйняття переважною частиною Художньої ради театру самої ідеї постановки мюзиклу О. Колкера. Дискусія під час обговорення концепції постановки виявила як апологетів стереотипів театру оперети, так і прибічників перегляду специфіки жанру. А запеклість, з якою прихильники традиційних форм і жанрів відстоювали свої позиції у середині 1990-х, свідчить про силу інерції у театрі цього жанру. Адже з таким самим опором зустрівся понад двадцять років тому В. Воробйов. З огляду на принципову значущість висловлювань представників обох таборів наведемо витяг з протоколу засідання Художньої ради прийому матеріалу до постановки: Е. Сілін: «Весілля Кречинського» – це не той матеріал, котрий нам потрібний <...>. Ми цю виставу не маємо на кого ставити, це не матеріал для нашого театру» [262, с. 1]. М. Івницький: «У Ленінграді це була блискуча вистава європейського рівня (постановка В. Воробйова) <...>. Наш театр не оперети, а музичної комедії. Неовіденська оперета – це добре, але «Весілля Кречинського» – це драматичний матеріал, це школа для акторів <...>. Все залежить від того, як ставити. Ексцентрична фантазмагорія, гостра. Цікава. Стрижов саме так і планує ставити «Весілля Кречинського» [262]. В. Фролов: «Ми маємо визначитися з власним репертуарним напрямком. «Весілля Кречинського» – це справжня драматургія

<...>. «Весілля Кречинського» – це школа для акторів» [262, с. 1-2]. К. Глушенко: «Музика «Весілля Кречинського» (Олександр Наумович Колкер) є дуже складною, незвичною для нашого театру, ми ще не ставили такі вистави, ми до них не готові <...>. Драматургія сильна, а музика – кращий мюзикл нашого часу, де ідея Сухово-Кобиліна поєдналася з музикою Колкера <...>, ідея та музика в одній зв'язці, люфту нема» [262, с. 2]. Ю. Топузов: «Поза жанром театру оперети, музику важка. Матеріал великого напруження. Мені як музиканту цікаво» [265, с. 2]. А ось що говорили члени Художньої ради після громадського перегляду вистави: Б. Боровський: «Був проти цього мюзикла, музика мені не подобається, втім величезна робота» [265, с. 1]. А. Пославський: «Ми не хотіли брати цю п'єсу, проте виявилось, що потенційно трупа може багато» [265, с. 2]. Серед цитованих висловлювань вирізнялося глибиною спостереження М. Івницького стосовно жанрової оптики гострої фантазмагорії. Її він і реалізував у концепції сценографії до останньої у житті вистави. Проте однастайності з художником не виявив режисер. Наведемо цитату В. Стрижова: «...власне першоджерело, п'єса, як ніяке інше накладається на наш час. Я одразу вирішив вивести на перший план саме цю тему – гра. Гра, яка сьогодні впроваджується в усьому – у політиці, у побуті, у моралі» [64]. Згадуваний мотив унаочнився у виставі в багатьох компонентах – від «масок» (артисти хору), що у пролозі розсували завісу, до другого плану психології героїв. Так, у сцені розмови Кречинського з Лідочкою про каблучку Кречинський робив акцент на фразі: «Облямування душить каміння, не дає йому грати». Гра ставала для героя синонімом свободи. Центральний за партитурою О. Колкера лейтмотив «Гра! Йде гра!» у постановці композиційно облямовував акти вистави, навіть після епізоду заручин, без поблажливості до «законів жанру», нагадуючи про головну тему вистави – аж ніяк не ліричну, а викривальну.

Як і Е. Митницький двадцять років тому, В. Стрижов наближував постановку мюзиклу до п'єси. Зокрема, у трактуванні образу Нелькіна: мовляв, він у лібрето є анекдотичним, в той час, як зовсім не таким вбачався В. Стрижову. У виставі В. Воробйова дійсним героєм був сам Кречинський, абсолютно романтизований ним. На противагу антигерою Кречинському, який болісно асоціювався з сучасниками, В. Стрижов, на перший погляд, логічно шукав образ ідеального героя. На практиці ж образ нудного добродія Нелькіна (у виконанні не «підстрахованого» режисером вокаліста Я. Донцова) за законами сцени

програв життєвому образу авантюриста та світського лева, створеному В. Фроловим. Цікаво, що успіх актора у ролі пояснюється скоріше інтуїцією В. Фролова та дотичністю рис його сценічної індивідуальності до образу. В той час як режисерське трактування Кречинського виявилось колінеарним образу в мюзиклі, що створило труднощі для виконавця. Критика наголошувала на недоречності прикінцевого вигуку Кречинського: (який режисер позичив для мюзиклу-трагедії року з п'єси-комедії) «Воно й накраще! Отже, знову жінка!» [64]. Задум режисера виглядав недоречним на тлі шляхетно схвильованої, просвітленої характеристики Кречинського композитором.

Значно тактовнішим щодо музичної драматургії О. Колкера виявився московський колега В. Стрижова Віталій Соломін, який здійснив прочитання мюзиклу у Малому театрі (1998). Розгледівши ту ж саму проблему деромантизованого, спустошеного, цинічного «ділка» – Кречинського наших днів, В. Соломін, однак, потурбувався і про відповідне аранжування колкерівської партитури. Вона набула жорсткої механістичності, надмірної ритмізованості. Цілісність режисерського задуму підкреслювала також синхронність механістичної пластики масовки – в танку уніфікованого хору з ляльками-партнерками (гості на балу – своєрідні уніформісти автомати у чорному). Про взаємопроникнення музичної і драматичної сфер свідчила і переосмислена інтонація арії-кредо Кречинського у пролозі. Холодне сяйво далеких світил, космічний простір порожньої сцени навколо героя символізували відсутність жодної ілюзії на «потепління» у його помертвілій вже душі. Так само безнадійно, з фатальним відчаєм та безмежною втомою, звучав голос Кречинського – В. Соломіна, ніби пробиваючи собі шлях крізь надзвичайно важкі перепони. Музична драматургія існувала у виставі В. Соломіна на правах повноцінного хазяя, як їй і належить у мюзиклі, і в цьому перевага цієї постановки драматичного театру над згадуваними виставами київського та одеського музичних театрів. Навіть колкерівський мотив «гри» в електронній інтерпретації набув своєрідного ефекту гальмування, розповзання; музична фраза часто-густо закінчувалася нестійким акордом, що створювало атмосферу передчуття драматичної розв'язки. За аналогією, розпадання музичної гармонії народжувало буквально фізичне відчуття розпадання особистості самого героя, його механізації. Біограф актора писала: «Ось звідки взялися мерці у чиновницьких мундирах, однаково безликі, співаючі та танцюючі! І ось чому стіль-

ки непідробного надриву, стільки муки в голосі артиста, коли співає він наприкінці арії Кречинського: “Безжалостно растоптано все, что было свято”» [231, с. 315-316].

Стильову концепцію одеської вистави задала сценографія М. Івницького, яку критик Тимур Соколовський визначив як «експресивну» [291]. Близькість моделі «фантастичного реалізму» цьому художнику пояснюється особистим впливом на нього у ранні роки учня Вс. Мейєрхольда режисера Абрама Рубіна [204]. Основним конструктивним елементом був пандус-трансформер, який на очах перетворювався на стіл під зеленим сукном, інтер'єр, алтарну частину, крім цього, позначав перехід з реальності до потойбіччя. Тож, по суті, він виконував ту ж функцію, що і дзеркала у версії мюзиклу В. Воробйова. Мотив Гри був підсилений у сценографії смугастістю інтермедійної завіси, у прорізи якої проглядали маски-уніформісти. У талановитій реконструкції-трансформації сценографічного образу вистави В. Меремс симптоматично провів аналогію між виставою В. Стрижова – М. Івницького і практикою Вс. Мейєрхольда: «“Безмежне малахітове гральне сукно” так само, як й інші споріднені з мейєрхольдівськими вигадки, відступають перед стильною (атмосферною) чорною шовковою колонадою, у темних просвітах якої зачавівся відблиск розкішних люстр. І портрет гри отримує власне чорне облямування! <...> Пізніше у стільниці-стіні з'являються достатньо просторі отвори. Вони і передбачають голосне дихання боргових ям, котрі то нависають (у прямому сенсі слова) над головою дамокловим мечем, то немовби з'являються у самому столі для гри» [213].

Художня мова мюзиклу передбачає конструювання мізансцен-образів. Одним з прикладів такого мислення сценографа став початок другої дії. Картина вінчання урочисто розгорталася на пандусі, що уходив угору, ніби вітвар. Раптом священик обертався сатанинським Беком, і серед помертвілих присутніх Кречинський, немов у рапіді, намагався наздогнати наречену. Підкреслено неприродня, жахаюча, ламана пластика обох виказувала трансформацію псевдореальності у нічне жахіття. Розвінчаний, схоплений Кречинський буквально провалювався до люку в пандусі, котрий тимчасом здіймався угору, відкриваючи тильним боком інтер'єрну частину квартири Кречинського. Падаючи до люку, Кречинський звалювався на власне ліжку і прокидався одночасно з «перетворенням» довколишнього світу. Темпоритм сцени в цьому епізоді напряму був пов'язаний з транс-

формацією сценографічної установки та неабиякою значущістю ролі світла. Так само у сцені розв'язки, після викриття Кречинського, світло добудовувало кількарівневу мізансцену, промовляючи про конфлікт сторін. Немов за живими ґратами із артистів хору на авансцені нерухомо сидів Кречинський; на підвищенні, в глибині були помітні яскраво й тепло освітлені постаті Лідочки та її рідних. Обличчя ж Кречинського в цей час виглядало інфернально затемненим, немов скам'янілим – на ньому не можна було розгледіти ані каяття, ані остраху. Фаталізм підкреслювали опущені, немов свинцеві, руки героя. До певного часу мізансцена ця здавалася образно вичерпною, але з початком монологу Кречинського вона знову виявляла режисерську непослідовність. У постановці В. Воробйова В. Костецький виступав в цьому монолозі-арії під впливом раптового осягнення та осяяння, з емоційністю та відчаєм, що бриніли в інтонації. Проте, за режисерською концепцією В. Стрижова, В. Фролову від імені героя залишалося зверхньо звинуватити усіх присутніх у власній поразці. Концепція ролі (вже «мертвого» Кречинського) зумовлювала таку інтонацію. Звучання оркестру промовляло про інше. В. Фролов створив образ Кречинського внутрішньо динамічним: з майстерним переходом від майже звірячої люті, зацькованості, брутальності в сценах з челяддю до улесливості циніка з Муромським, Атуєвою, а далі – спустошеності, розчарованості, мудрого осягнення поразки, проте з фінальною готовністю знову йти проти долі ва-банк.

Виконання В. Фроловим ролі Кречинського виявилось водночас не в традиції опереткового романтичного героя, але і не в експресивно-збудженому малюнку образу, створеного В. Костецьким. Не випадково, з огляду на драматичну природу режисури В. Стрижова, Кречинський виявився близьким до трактування артистом Імператорських театрів Юрієм Юрьєвим. За визначенням Анатолія Альтшуллера, у виставі Вс. Мейерхольда 1930-х важливими були дві іпостасі Кречинського. Перша – це образ людини відчайдушної, загадкової, гравця з долею, друга, як і взагалі цікавість образу, створеного Юрьєвим, полягала «в його перевазі над оточуючими, значущості, гордовитій самотності, демонізмі, нарешті» [4, с. 195]. Діапазон трактувань образу героя мюзиклу протягом чверті століття виявився необмеженим: Кречинському – В. Соломіну, пропущеному крізь досвід театру абсурду, але й не вільному від традицій площадного буфонного театру, було задано тон поведінки гравця: як

у костюмі тореадора, так і у вбранні дами під вуаллю він – талановитий містифікатор, ілюзіоніст. У фіналі вистави Кречинський робив спробу застрелитися, але з пістолету виривалося конфетті, що забарвлювало хрестоматійну фразу «Зірвалося!» гаерською інтонацією. В. Костецький промовляв цю ж фразу з експресивною злістю на долю, що відібрала останню можливість виправити криву життя. Для В. Фролова взагалі було знято пафос цього вигуку, адже за задумом В. Стрижова герой емоційно вже давно був «мертвим». І все ж, при загально витриманій у психологічній моделі театру ролі, наявними були у В. Фролова і окремі дотичні до «фантастичного реалізму» риси. Один з таких фрагментів в пролозі засвідчив кореспондент: «... висвітлено лише одну постать – неприродно витягнуту, з перекошеним обличчям, очима, які горять ненавистю та безсиллям» [291].

В українських постановках Кречинський був у чомусь класичним героєм, в той час як малюнок ролі у В. Соломіна мав більш гострий, ексцентричний характер, його герой був більш танцювальним, пластичним, робив стійку на руці, шпагат, виконуючи завдання в ансамблі з партнерами, виявляючись таким чином органічно вписаним у мікrokосмос мюзиклу.

Залежно від міри традиційності постановки, змінювалося і трактування образу Лідочки. В. Воробйов виплекав героїню із внутрішнім конфліктом. Жорстко-збуджений ритм рокової теми Кречинського з першого погляду на нього, немов отрута, оволодівав її незаплямованою душею. Вибір не на користь порядного Нелькіна героїня А. Семак робила з усвідомленням цього кроку, віддаючи належне загрозливій силі магнетизму Кречинського. А у фіналі вистави експресія, з якою героїня ставала на захист коханого, виказувала в ній народжену під впливом Кречинського нову людську якість. Концепція В. Соломіна у драматичному театрі спонукала Людмилу Титову прямувати у ролі від балаганно-фарсових мазків на початку вистави до психологічної гри у фіналі. О. Оганезова у постановці В. Стрижова світилася особливим внутрішнім сяйвом [265, с. 4]. Проте саме на лінію Кречинського-Лідочки припала у В. Стрижова максимальна статика як мізансценічного малюнку, так і психології. Скоріше даниною оперетковому шаблону виглядала арія Лідочки на тлі інтермедійної завіси – рішення, що лексично не в'язалося з концептуалізмом вистави.

У виставі В. Соломіна на противагу герою-одинаку висунулися одразу три герої: Расплюев (Василь Бочкар'єв), Кречинський, Федір

(Олександр Єрмаков), класова та моральна відстань між якими в нових умовах скоротилася. Концепція «бандитизму» сучасних кречинських реалізовувалася одразу через трьох персонажів, які були рушійною силою сюжету. Вони асоціювалися у режисера з тими бандитами, через яких не вийдеш сьогодні зайвий раз ввечері пройтися Тверською [293]. В Одесі на заваді реалізації подібної концепції стали стереотипи опереткових амплуа виконавців ролей Расплюєва та Федора. Олександрю Кузьменкову закидали недоречну «простакуватість». «Хто Расплюєв? Це комічний чи трагікомічний персонаж? Кузьменков занадто експлуатує пластику, а наповнення замало» – констатував Р. Бродак [265, 5].

Не тією мірою гротесковий за зовнішнім малюнком, як у І. Соркіна, Бек М. Завгороднього, втім, уособив тему «маленької людини», що сполучала як «катів» (Кречинського, Федора, Бека), так і «жертв» (Муромського, Расплюєва). Критик сформулював квінтесенцію образу: «Коли традиційно мерзенний, потворний та – в разі потреби – улесливий лихвар хрипло говорить Кречинському: “Розумна ви людина, Михайле Васильовичу”, то за цією іронічною улесливістю – такий надрив, така безодня...» [213]. У цьому епізоді з-під залізаною масного волосся на Кречинського дивилися величезні, сповнені трагізму та запитання очі, що фокусували на собі увагу глядача несподіваною для актора, вихованого на опереті, глибиною змісту.

Постановка В. Воробйова мала досконалий пластичний рух. Усі рецензенти вистави В. Стрижова зосереджувалися на відмінній від опереткової семантиці хору, але ніхто не помітив за нею глобальної проблеми статичності. Бела Червоненко через аналогію хореографії з вишуканими порцеляновими статуетками [333] опосередковано засвідчила нерозуміння І. Дідурком «матеріалу великого напруження» [262, с. 2]. Між експресивною діяльністю синхронних рухів воробйовської масовки та побутовою хореографією І. Дідурка пролягла симптоматична для ТМК дистанція. О. Колтунова прочитала роль хору як маски грецької трагедії [161]. Глобальнішими були висновки В. Меремса: «Кожна поява “оракулів” на сцені – немов відлік неблаганного часу» [213]. Сам режисер вельми прозово пояснив концепцію хору: «Через матеріальні труднощі довелося відмовитися від масовки – натовпу хору, і тоді прийшла ідея створити абстрагований образ натовпу – така собі подоба грецького хору, який є присутнім на сцені і, водночас, непоміченим. Знайдено було і пластику вистави, яка відріз-

няється від опереткового кордебалету» [64]. Наявність у реалістичному ансамблю спектаклю В. Стрижова «грецького хору» лише почасти виправдовувала сценографічна умовність. Неприпустимою для мюзиклу вадою стала відірваність героїв від масовки. У сценічній дії було збережено десятиріччями відпрацьовану в театрі оперети схему спілкування персонажа із замкненим колом відведених сюжетом партнерів. Якщо роботу В. Воробйова визначала динаміка на межі екзистенції, то хореографія І. Дідурка механічно поєднала танці традиційних жанрів: вальс на балу був вставним номером, що починався з невмотивованого стоп-кадру; хореографія сну Расплюєва звелася до «цигансько-кабацької» ілюстрації. Як для мюзиклу, роль хореографії було локалізовано. Балетмейстер не виводив на рівень образних асоціацій. Найвідповіднішою до специфіки жанру виявилася в українських постановках мюзиклу «Весілля Кречинського» сценографія. І. Лернер та М. Івницький ствердили узагальнюючо-метафоричні образи вистав, здатні до театральної трансформації.

Тож, навіть за умови часткової неадекватності до авторського задуму, сценічне прочитання мюзиклу «Весілля Кречинського» в Одесі на черговому витку без режисерського існування уособило симптоматичний прорив від штампу та канону до індивідуальної образності сценічної лексики і виховання акторів у класичній драматургії. Мюзикл «Весілля Кречинського» виявився надзвичайно сучасним, необхідним для оновлення естетики театрів оперети, проте, водночас, і досі викликає асоціацію з «річчю в собі». Оригінальнішою за першопрочитання В. Воробйова постановки здійснити так і не вдалося. Це зумовлено, з одного боку, геніальністю В. Воробйова як режисера музичного театру (в той час, як для режисерів Е. Митницького, В. Стрижова в Україні та В. Соломіна в Росії постановка мюзиклу стала виходом на жанрово маргінальні території), а з другого боку – нездоланністю образного еталону воробйовського прочитання.

У ХТМК означеного періоду теж зверталися до класики як літературного джерела мюзиклу. У постановці «Пригоди маркіза-гульвіси» (2000) виконавський принцип театру дель арте навіяла драматургія Карло Гольдоні (Володимир Равлик об'єднав п'єси «Феодал» та «Трактирниця»).

В історії ТМК зацікавленість італійською народною комедією вперше виявив В. Воробйов. Ним було здійснено знакове сценічне про-

читання мюзиклу «Труффальдіно з Бергамо» О. Колкера, К. Рижова (1978) за мотивами власного телефільму.

Для «Пригод маркіза-гульвіси» харків'янин Володимир Черненко створив партитуру зі стилізованими баладами, «аріями пристрас-ті» і канонами, що задала жанр авантюрно-іронічної комедії. Проте режисер Валерій Смолко лише частково втілив цей задум. Актори Т. Циганська (Мірандоліна), О. Логвиненко (Панталоне), соліст балету Віталій Кірієнко (Фабріціо) робили у своїх ролях акцент на пластику, гротескові маски. Зокрема, сюжетну кульмінацію вистави допомогло відтворити у гострій театральній формі виконана О. Логвиненком ексцентрична хореографічна партія (за сюжетом, батько перевдягається власною донькою, аби прийти на побачення із Флоріндо і викрити його) із складною балетною підтримкою (хореографія Л. Камишнікової). В той самий час виконавці головних ролей: Сергій Сенік (Флоріндо) і Л. Кайкова (Розаура) лишилися відданими опереті-мелодрамі. Порівняно із театральною постановкою «Труффальдіно з Бергамо», у якій, за свідченням актриси В. Кособуцької [173, с. 1], малюнок ролей та мізансцен був гротесковіший, ніж у відомій кіноверсії, вистава «Пригоди маркіза-гульвіси» виявилася непослідовною у реалізації принципів комедії дель арте. На відміну від прийому «театру в театрі» у постановці В. Воробйова, художник Кирило Черепанов безвідносно до жанру проілюстрував яскравий куточок Італії.

У середині 2000-х в ОТМК знову втілили класичну п'єсу в оздобі мюзиклу російських авторів – «Безіменна зірка» (М. Самойлов, лібрето Ф. Гройсмана та М. Ромашина за п'єсою Міхая Себастьяну, 2006). Концепція прочитання В. Подгородинським мюзиклу композитора-сучасника виявилася вже у зробленому режисером і музикантом власному аранжуванні матеріалу – автор постановки підсилив саме симфорокове звучання основних тем. Ця камерна постановка В. Подгородинського із психологічним ансамблем виконавців зафіксувала симптоматичний відхід від видовищних мюзиклів «а ля Бродвей» у бік саме слов'янської транскрипції жанру. Чимало сприяла цьому і чітко реалізована режисером драматична концепція щодо розподілу суспільства на світ споживачів (у виставі це гравець Гріг та його друзі, позасценічний, проте ніби присутній образ нічного розкутого Бухареста) та митців, що в усі часи протистояли їм (астроном Морін – В. Кондратьєв, композитор Удря – Ю. Осипов, М. Завгородній). Сам режисер надав наступну характе-

ристику трикутнику Гріга, Мони та Моріна у виконанні В. Фролова, О. Оганезової та В. Кондратьєва: «(Гріг – Ю. Щукіна) живе у цинічному світі гри, світі талану-безталання. Проте він людина талановита, розумна. <...> Приїхав він за цією Моною, не пішов придбати іншу. Значить, щось його зачепило... Я не хочу, щоб Мона була простою утриманкою. Я хочу, щоб вона обирала поміж двома сильними людьми. Один сильний духовно. <...> І Гріг сильний, надійний, чарівливий, блискучий та багатий. Він чогось вартий. А другий творець» [165]. Пластичний малюнок вистави, вибудований хореографом Сергієм Грицаєм (у послужному списку – постановки у Метрополітен-опера та в Маріїнському театрі), склався з двох шарів: світу фантазій Мони та Моріна, реалізованого в танку зірок, що виблискували холодним металево-космічним вбранням (художник Олена Леснікова), та пластиці персонажів. Особливістю роботи В. Подгородинського з акторами є вмiла розстановка чуттєвих пластичних акцентів, що відповідають цезурам у партитурі та виказують естетизм режисера. Про психологічний стан героїв О. Оганезової, В. Фролова, В. Кондратьєва у виставах В. Подгородинського завжди красномовно промовляв ретельно вибудований ракурс, підсвічений стоп-кадр тощо. Парні мізансцени у виставах цього режисера часто побудовані на засадах контактної імпровізації. Індивідуалізованою виявилася і пластика артистів хору. Граючи буденних та брутально настирливих сусідів, вже в наступній сцені вони мали уподібнитися беззвучним напівтілесним привидам. Актори О. Оганезова, В. Фролов та В. Фролова (м-ль Куку) продемонстрували таке важливе для мюзиклу нерозривне злиття пластичної, емоційної, вокальної та драматичної складових образів, зокрема вокальними фарбами передавши стильово еkleктичну специфіку мюзиклу – перемикаючись з хард-року на свінг чи соул. Попри те що другий склад виконавців (І. Ковальська, Тимофій Криницький, С. Лукашенко, Л. Борисенко) не позбувся опереткових принципів виразності, вистава ОТМК набула драматичного звучання і виявилась ідейно та естетично адекватною транскрипцією п'єси в музичному театрі.

На відміну від мюзиклу за світовою класикою, мюзикл за національною тематикою у 2000-х рр. в плані сценічного стилю розвивався інерційним шляхом. У цьому репертуарі режисерський театр поки не дав яскравих взірців, які б можна було дорівняти до експериментів М. Ошеровського, В. Бегми і Ю. Гріншпуна.

Від 1990-х ТМК України проводив розвідки в пошуку актуального національного героя. По ідеального героя національного мюзиклу столичний театр оперети звернувся до повісті М. Гоголя «Ніч перед Різдвом». На початку 2000-х рр. В. Шулаков репетирував мюзикл «Сон у Різдвяну ніч». Задум вистави відбивав суть теоретичних міркувань стосовно природи жанру оперети та мюзиклу на сучасному етапі і саме в Україні, які режисер виклав в телевізійному інтерв'ю: «Є віденський період, невіденський, а ми прагнули зробити київський період розвитку жанру» [355]. Ці принципи режисер почасти реалізував у таких своїх попередніх національно орієнтованих постановках, як: «Сорочинський ярмарок» (КТО) та «За двома зайцями» (Молодий театр, Донецький український музично-драматичний театр). Задум вистави «Сон у Різдвяну ніч» підживлювався народно-карнавальною стихією, що підкреслювала й умовно театральна сценографія, котра спонукала акторів до активної ігрової дії (персонажі висковзували з-за лаштунків з льодових гірок). Проте, через звільнення В. Шулакова з посади художнього керівника, постановку було доручено відомому російському та українському режисеру Олександрові Дзекуну (2002). Недостатність відчуття ним природи музичного театру виявилася вже на рівні режисерського лібрето. Монотонність музичного матеріалу (композитор І. Поклад) у сполученні з малохудожніми віршами О. Вратарьова перетворили виставу на концерт, дія в якому повсякчасно уривалася, а дійові особи перетворилися на кліше українського музично-драматичного театру. Майже безперервне розгортання музичної тканини вистави: хорів, ансамблів, дуетів та арій – відбувалося на тлі статичності та бездіяльності героїв у фронтальних мізансценах. Чи не єдиною театральною знахідкою режисера став у виставі «політ» Вакули (О. Федоренко) і Чорта (О. Кравченко), вирішений на роликів ковзанах. На жаль, умовна сценографія Олени Дробної з характерною для моделі вертепу вертикальною композицією, увінчаною різдвяною зіркою, так і не «заграла» протягом вистави. Прикмети естетики вертепного дійства (зокрема, фігури хлопців, вдягнених Чорним та Білим янголами) лишилися у виставі декоративною ознакою. Вистава яскраво уособила тенденцію, властиву постановкам мюзиклів у КТО: естрадність (з невідповідно академічною манерою співу), що де драматизує виставу та є антиподом театральності. У порівнянні із стильово неузгодженою виставою Київського театру оперети вигравала, зокрема, здійснена у Луганському українському

музично-драматичному театрі постановка «Сватання на Гончарівці» (2004) Володимира Московченка (з електронним аранжуванням мелодій К. Стеценка). Згідно з обраним театром жанром, актори демонстрували як естрадну манеру співу, так і пародію на маскульт. Це призвело до створення постановки в стилі постмодерного кітчу, театру сучасних естрадно-медійних масок (від Одарки – «Вірки Сердючки» до Олексія – «Миколи Баскова»).

Спробу підняття у мюзиклі трагедійної проблематики долі цілої нації, до того ж на матеріалі життя в СРСР після війни, Київський театр оперети зробив у виставі «Таке єврейське щастя» (постановку 1993 року було відновлено в 2003). Лібрето за повістю О. Каневського «Май нейм із Маня» створив режисер С. Сміян. При збереженні зовні ефектних драматичних ситуацій, в які потрапляє майже кожен з героїв вистави, і незважаючи на розтягненість умовного часу вистави на кілька десятиріч, в цілому постановка залишила враження малодинамічної, не цілісної. Прикметою того, що літературний витвір так і не здобув на сцені по-справжньому театральної форми, стала введена режисером дійова особа Ведучого (В. Рожков). Підкреслила «літературне» походження персонажу інтермедійна завіса із менорою (П. Межировський), яка позначала епізоди Ведучого на авансцені. Замість дії театр запропонував глядачам перегортати сторінки повісті, проілюстровані театром. Партитура І. Поклада є дробленою, з єдиною, передбачуваною лейттемою, оздобленою характерним єврейським мелодійним колоритом. До того ж, не завжди вона була і доречною. Як, наприклад, в сцені повернення з фронту скаліченого зятя баби Мані (С. Авдеев), адже війна стала глобальним горем, а така національна конкретика знизилася рівень проблематики. Вистава хибилася приблизністю уявлення про добу. Театр виглядав наївним, намагаючись переконати сучасного глядача, що в 1950-іх густонаселеному одеському подвір'ї можна було жартувати у телефонній розмові щодо заслання у табір або вирішувати, чи не емігрувати до Ізраїлю. Прагнучи розважати глядачів, автори вистави замість реальної дійсності відбили реалії анекдотів.

Жанрово С. Сміян орієнтував ансамбль на симбіоз комедії та мелодрами. Всіх героїв спектаклю мала поєднувати постать старожилки єврейського комунального подвір'я баби Мані, проте наявність великої кількості сюжетів-номерів (більшість з них надто куці, щоб називати їх сюжетними лініями) розпорошила увагу глядача. Актори вда-

лися до награшу, комікування, не працювали на ансамбль. «Одеські» діалоги та репліки були подані акторами зі спекулятивним натиском, а вокал, у якому артисти оперети мають бути на висоті, став найслабшим місцем вистави. Навіть вдалі акторські роботи не компенсували вад постановки. О. Ширяєва у ролі Терези вирізнялася культурою почуттів, справжнім проживанням драматичних фрагментів ролі. М. Бутковський в епізодичній ролі альфонса Тарзана захопив увагу глядача органікою, пластичністю, музикальністю, проте, працюючи на ідею та ансамбль, концептуально знехтував властивим йому шармом. В. Донченко-Бутковська (Броня) і Т. Тимошко-Горюшко (баба Маня) створили образи, гідні драматичного театру. Проте, в цілому, порівняння київської вистави на одеську тематику з виставою із аналогічним колоритом «Бал на честь короля» на одеській сцені дає підстави для висновку про якісно вищий рівень режисури Е. Митницького над режисурою С. Сміянав ТМК. На відміну від киян, які в рамках вистави, що претендує на антологію єврейського життя в СРСР, явили еkleктичні номери, вистава-концерт в Одесі полишила враження цілісної естетики. Сцени Япончика (В. Фролов) і Попандопуло (М. Завгородній) виявили тяжіння до психологічного фундаменту ролі навіть у концертному виконанні. А характерні риси образів «одеситів» стали для акторів не засобом самоствердження, а однією з фарб у палітрі. Зрештою, межі смаку в двох виставах визначив режисерський камертон.

Проте, схожа вада «концертності» при розкритті пафосно заявленої громадянської теми спіткала ОТМК в прем'єрі мюзиклу «Одеса-мама» (2005). Ідея В. Валового полягала в тому, аби воскресити легендарних героїв резонансної вистави цього театру 1960-х років «На світанку», а також іншої популярної музичної комедії 1980-х «Зоряний час»: короля контрабандистів, Соньку Золоту Ручку і Нечая, додавши до них Столярського, Утьосова та багатьох інших колоритних представників історії Одеси початку ХХ століття. При цьому драматург, природно, переоцінив героїв старих музичних комедій Г. Плоткіна, О. Сандлера, Аркадія Віталія Філіпенків. Навіть образ головного героя Джокера (В. Фролов) був сповненим драматургічних протиріч: гульвіса та пройдисвіт, але закоханий, мов поет, нахабний представник торгівельного люду і, поруч з цим, поціновувач культури та меценат і ледь не пророк Одеси. Решта персонажів тим паче не витримували ніякої логіки: сюжетна лінія бандерши Сіми (В. Фролова,

Т. Тищенко) уривалася наприкінці першої дії; лінія Соньки Золотої ручки (О. Оганезова, І. Ковальська) і скромного немолодого гімназійного вчителя Челишева (С. Ковалевський, Т. Криницький) була натужною та фрагментарною; а наявність у виставі четвертої героїні – Олександри Федірівни (Н. Завгородня, А. Семенова) суцільно не піддавалася логічному поясненню.

Рецензентка вказувала на натужну спробу театру торкнутися світогляду суспільства: драматург В. Валовой та режисер В. Савінов викривають більшовизм. Головний герой – король контрабандистів Сьозя Джокер постав уособленням вільного міста Одеси, що «за усіх влад усіх кольорів ні за кого і ні проти кого, а сам по собі» [14]. Претензійність режисера В. Савінова виявилася вже у жанровому визначенні вистави «мюзикл-притча». При загально низькій постановочній культурі режисер вдався ще й до типових кліше опереткової драматургії: «Викликає сумнів, – зазначала М. Гудима, – і зовсім недоречно у видовищі з обраною театром інтонацією штучна лінія щирого кохання кримінального авторитету Сьозі до цнотливої та порядної дівчини» [82].

Жанрово і сюжетно вистава «Одеса-мама» розпалася на дві окремі «вистави». Місце дії першого акту – публічний дім, де, внаслідок трагікомічного випадку з чекістом Нечаєм (М. Завгородній, Ю. Осипов), вимушено розгортав свою діяльність більшовицький штаб (автор скористався мотивом реального документу – декрету 1917 року про націоналізацію повій). Тож перший акт постав сатирою на колишній суспільний лад (щоправда, із цією сатирою драматургу і театру логічніше було б виступити на півтора десятки років раніше). Друга дія вистави пропонувала глядачам ностальгійний погляд на Одесу, яку «нам с собою не увезти».

Композиційно крихка, у супроводі нескінчених, наче зациклеваних з номеру до номеру опереткових підтанцювок (балетмейстер О. Навроцька), вистава тривала три години, засвідчивши безпорадність режисера в її організації. Сценограф С. Зайцев теж не знайшов узагальнюючого образу для вистави-«притчі». Умовний, гротесковий принцип відображення сценічної реальності, заявлений у кумачових костюмах чекістів (О. Леснікова) і рясних червоних повітряних кулях з апофеозу першої дії, не отримував ніякого підкріплення в костюмах та реквізиті другої дії. Водночас з тим, окремі сцени мали вдале просторово-настрійове рішення, зокрема, атмосферні епізоди зустрічей

Сьозі із Валерією (І. Ковальська, А. Ахметова) при світлі ліхтаря над «парадним» в історичному центрі міста або при сьайві місяця над причалом. Щоправда, атмосферу «старої Одеси» і то жанрову, а то рідкісно вдалу серед сучасних мюзиклів ліричну природу музики Сергія Колмановського автентичніше розкрив би не повний склад симфонічного оркестру театру (диригент А. Певцов), а камерний «єврейський оркестрик».

Прикладом сучасної цим постановкам дійсно театральної інтерпретації суспільно-історичної проблематики можна вважати виставуна малій сцені Санкт-Петербурзького ТМК «Я другой такой страны не знаю» (в жанрі «стислий курс історії ВКП(б)'). Режисер О. Белінський та диригент Михайло Аптекман новаційно відмовилися від вербального тексту. Рушійними силами постановки стали пластика, пантоміма, танок і вокал. Історія країни Рад була представлена радянськими, білогвардійськими та блатними піснями. Разом з тим, на відміну від «Зримої пісні» Г. Товстоногова, О. Белінський у своїй виставі відмовився від етюдної реконструкції пісні, використовуючи пластичну дію як контрапункт до пісні. Саме на перетині їх змістів режисер виявив актуальну оцінку історичних подій. Так, трагічний епізод арешту «неблагонадійного» героя накладався на оптимістичну тональність пісні, а кульмінацію першої дії – початок ВВв – розкрив вокал із героїні (тема І. Дунаєвського з х/ф «Діти капітана Гранта»).

У ТМК України початку ХХІ ст. новими рисами доповнилася палітра засобів інтерпретації мюзиклу. Активне звернення у постановках до естетики кіно, шоу, мюзик-холу провокує на виокремлення відмінної від попередніх дефініції вистави-мюзиклу – умовно зазначимо її як «новітню».

Третьою в історії театру оперети України спробою досягнути образ Чарлі Чапліна стала київська постановка «Вогні рампи» (2000). Режисер М. Яремків так сформулював концепцію вистави: «Основний конфлікт вистави полягає в неадекватному відчутті дійсності актором <...>. Треба довести зал до такого стану, в якому б обидва сюжети, театральний і життєвий, сприймалися як єдиний потік буття» [229, с. 43]. Проте закладені в мюзиклі Геннадія Фролова і Наталії Дубіни тема та ідеї не знайшли підтримки в можливостях трупи. О. Кравченко був недостатньо наділений тим відчуттям міри стилізації жанру, яким володів М. Водяной у виставі Е. Митницького. Виконанню актором ролі Кальверо не вистачало ані пластичності,

ані трагікомічної органіки, притаманних його реальному прототипу Чарлі. Брак стилю відчувався і на рівні співпраці режисера з балетмейстером Андрієм Бедичевим. «Підтанцьовки» до дуетів та арій відповідали стилю музичної комедії – не мюзиклу. Образ, створений О. Кравченком, від цього програвав, виявивши статику та бездіяльність. Роль коханої Кальверо балерини Террі містила складну вокальну партію, проте актриса Оксана Забашта тлумачила її згідно з законами мюзиклу. В кульмінації героїня виконувала екстатичний танець прощання з Кальверо. Прямуючи шляхом драматизації опереткової сцени, М. Яремків створив ансамбль другорядних персонажів: органічного полісмена (Олександр Деняков), діяльної пані Олсон (Л. Кузьменко), інтелігентного Бодалінка (М. Бутковський).

До мюзиклів новітньої модифікації виставу почасти дозволяє віднести використання образів і прийомів кінематографу. Масова сцена, на тлі якої відбувалося прощання героїв, виявила оригінальність принципів, запозичених Т. Медвідь з кіно. Герой та юна героїня, немов у рапіді, рухалися назустріч, в цю мить юрба вщухала, продовжуючи рухатися у власному ритмі, ніби вилучена з їх кола спостереження. Промінь прожектора та музика немов би підносили Кальверо і Террі над реальністю.

Віднести постановку «Дон Сезар де Базан» (2002) в Одесі до мюзиклу новітньої модифікації, що синтезував традиції вітчизняної сцени з найсу-часнішими технологіями, дозволяють такі ознаки: музичний супровід у «дабл-треку» (музика Є. Ульяновського лунала у виконанні оркестру під орудою А. Певцова та у фонограмі); використання гарнітурних радіо-мікрофонів; уперше на українській оперетковій сцені застосування лазерного освітлення та бенгальських фейерверків (широко практиковані в Австрії, на Seefestspiele Mörbisch). Лібрето В. Валового передбачало втілення «мюзиклу в стилі джаз» [162]. Незвична фактура постановки підштовхнула кандидатку мистецтвознавства М. Галушко до висновку, що вистава і шлях, яким прямує театр новому столітті, не пасує ТМК: «...режисер-постановник <...> вирішує спектакль у душі яскравого карнавального шоу, вар'єте, відверто дрейфуючи зі сфери мюзиклу в бік мюзик-холу» [60]. Всупереч такому твердженню, найбільша заслуга В. Подгородинського полягає саме в тому, що в рамках цієї етапної для театру вистави режисера «переросла» поставлені авторами завдання. Карнавальна історія, казка з іронічним пом'якшенням мелодраматичної фабули наприкін-

ці вистави виходила до іншого жанрового виміру. Сцена з'ясування стосунків між Маританою та Сезаром була у структурі вистави переламною, справжньою емоційною кульмінацією. Психологічне проживання образів більш не приховувалося за іронічним «відчуженням» акторів від своїх персонажів і готувало глядача до наступного, практично трагедійного (!) епізоду – арії Маритани.

Зарізкий як для «героїні» малюнок ролі, створений О. Оганезовою у першій дії, урізноманітнив засоби актриси в окресленому режисурою просторі самоіронічної гри. В той самий час, І. Ковальська грала Маритану порівняно традиційно, як «героїню» оперети. В. Фролов зіграв де Базана, уникаючи штампу героя-«мушкетера». Із самокепуванням «розумного арлекіна» він азартно імпровізував у каскадних номерах, залишаючись органічним і чутливим до ансамблю та не забуваючи демонструвати різницю між власним сприйняттям світу і надмірним романтизмом та, водночас, розбишацтвом «ідеального» героя.

Аналізуючи конфлікт у виставі, слід відзначити, що відносно традицій опереткової сцени режисером його було укрупнено. Образ Короля порівняно з попередніми кіно- та театральними версіями виявився у постановці не шаблоно дегенеративним, а навіть по-своєму конкурентноспроможним до головного героя. Тому образно змістовним був один з найважливіших для В. Подгородинського епізод: підкоряючись голосу закоханого Короля (С. Ковалевський, С. Богаченко), «оживають» та сходять з п'єдесталів статуї лицарів. Вони схиляються перед завороженою красою і величчю моменту Маританою та дарують їй срібні квіти.

Оснащеність вистави мікрофонами дозволила витримувати відмінну від опереткової манеру гри: не форсувати емоцій та голосу, не награвати, не комікувати. Лише виконавці головних ролей В. Фролов та О. Оганезова у повній мірі скористалися перевагами техніки: відмовилися від архаїчного мізансценування вздовж рампи, дозволили собі «невиграшні» – з огляду на театральну практику попередніх часів – сценічні ракурси, наблизили власне мовлення до «життєвих», невимушених інтонацій, без ризику бути не почутими вдаючись навіть до слів пошепки.

Однією з прикмет сучасного жанрового переакцентування старого сюжету стало і застосування у виставі такої фарби, як кітч (костюми О. Леснікової для хору і балету, а також пари «коміків»). На думку

рецензента, танок (І. Дідурко) фігурував у виставі в якості стильової ознаки, в чому також виявилася її новаційність [11]. На хореографію було покладено роль матеріалізації гри Дона Сезара з долею, продовження його фантазій (обов'язковий жест В. Фролова – запрошення балету до спільної гри). У свою чергу, балет у вигляді двійників Маритани вводив у оману й самого героя – тож, мотив гри подвоювався. Саме естетика карнавалу домінувала у формі вистави. Флуоресцентні кольори вбрання «метеликів» (артисток балету), гіперболізовані пір'я та кораблі під снастями на головах Маркіза (П. Коломійчук, М. Завгородній) та Маркізи (В. Фролова, Т. Тищенко), карнавальні костюми учасників балу при дворі стали яскравим акцентом зорового образу вистави. Гра просякнула і масові сцени, що було репрезентовано у сцені вихідної арії Маритани, ритм латини якої режисер відбив і в обертанні поворотного кола, і у «танцюючих» колонах неаполітанських палацо, й у невидимому, проте відчутному плескоті Тірентського моря та енергетиці південного сонця.

Якщо в знаковій для театру постановці «Дон Сезар де Базан» ОТМК продемонстрував стильовий спектр: від театру удавання із елементами самоіронічного «виходу з образу» до психологічного театру, – то в постановці В. Савінова «Оголене кохання» (2005) було застосовано прийом постмодерної гри у комедію дель арте. При постановці мюзиклу М. Самойлова і Альбіни Шульгіної режисер на конкретну п'єсу Лауреата Нобелівської премії Даріо Фо («Вільна пара») спроеціював притаманну багатьом творам автора естетику дель арте [281]. На початку ХХ століття Л. Курбас і Є. Вахтангов зверталися до системи прийомів дель арте, прищеплюючи акторам досконале почуття стилю. Для постмодернізму характерним є цитування класичних естетичних моделей, тож у виставі В. Савінова традиційні маски дель арте приміряли герої-сучасники. Найскладніше завдання постало перед виконавцем одночасно семи ролей В. Фроловим. В той час як «наскрізний» герой вистави Карло, чоловік у критичному віці, потребував від актора найбільшої психологічної віддачі, В. Фролову довелося паралельно створити шість дрібнообразів – масок з радикально відмінною характерністю. Головним методом, що дозволив об'єднати в цілісну естетику вистави всі ці розрізнені ролі, став гротеск. Сусід Альдо – фізик-винахідник у інвалідному візку – явив сучасний парафраз на маску рамалі, сучасний психоаналітик – на традиційного лікаря-невігласа, похмурий сеньйор-бруталь – на Капітана. Також ак-

тором було створено оригінальні образи: двох різних тинейджерів й жінки-інтелектуалки. Перед В. Фроловою та А. Ахметовою поставлено завдання – під маскою ляльки з балагану виявити риси сучасниці. В. Фролова продемонструвала чітке розуміння амбівалентності образу. На відміну від А. Ахметової, вона штучно не підсилювала темпоритм до «італійського» градусу. Оригінальною в актриси виявилася засобами театру переживання висловлена тема жіночої самотності героїні [163]. Втім, за «побутовим» шаром актриса відчула спорідненість фарбованих сліз її Антонії з журавлиною кров'ю П'єро (з «Балаганчику» Олександра Блока) і винайшла слав'янську транскрипцію італійської комедії.

Третій у виставі – створений колективно – образ був побачений А. Баканурським у так званих слугах просценіуму: цю функцію перебрав на себе жіночий хореографічний ансамбль (хореограф О. Навроцька), що відтворив і вуличний натопв, і тріскотливих сусідів, й інфернальних дівчат із страхіття героя [281].

С. Зайцевим було створено ігровий простір поза конкретної доби, з маскультним натяком на місце дії, що втілювався у макеті Колізею, а також симетрично розташованих колонах. До порівняння, для постановки цього мюзиклу в Музичному театрі Кузбасу ім. А. Боброва сценограф, лауреат «Золотої Маски» Степан Зограбян віднайшов не ілюстративне рішення, вмістивши обидві половинки мікрокосму – кімнати чоловіка та дружини – на своєрідний подіум, виблискуючий CD. У такий за-сіб режисер вистави В. Подгородинський реалізував ідею розвінчання шаленої гонитви Карло за втіхами життя, дорівнюючи її до сурогату поп-культури: «все життя, як суцільний CD» [253, с. 8].

Просторове вирішення одеської вистави обумовило мобільну зміну місця дії, звільнило сцену для танцювальних номерів в естетиці шоу, а також підштовхнуло до сприйняття масштабу конфлікту вистави як не мелодраматичного. Ця вистава була винятковою в репертуарі академічного театру музичної комедії, знаходячись на протилежному боці від усталених опереткових «амплуа» і ситуацій. У цій постановці були наявними табуйовані для частини вихованої на виставах «Маріца» і «Дона Люція» публіки експресивна лексика та одвертість розмови на «слизькі» теми. Проте Володимир і Вікторія Фролови зіграли цю родинну і, водночас, глобальну історію із взірцевим смаком і почуттям міри.

Разом з тим, стильові та композиційні вади режисури В. Савінова, а також не достатньо цікава в театральному сенсі музика М. Самойлова для фіналу мюзиклу зумовили появу у виставі «вставного» номеру страхіття Карло, а також суто опереткового, мажорного епілогу. І все ж вистава «Оголене кохання» виявилася найуспішнішою постановкою В. Савінова в Одесі, вона кілька років на аншлагах йшла в театрі ім. М. Водяного.

Спроби постановки «чистого» мюзиклу, без суміші штампів опереткового колективу, силами колективу, дібраного шляхом кастингу задля здійснення конкретної вистави («Центр Арт-Проект», 2003), дали зразки нового для України стилю. Після постановки всесвітньо відомого мюзиклу «Вестсайдська історія» досвідчений режисер музичного театру В. Шулаков здійснив перше прочитання мюзиклу, головним героєм якого став мандрівник українського походження Микола Миклухо-Маклай, – «Екватор». Лексично, за аранжуванням, мюзикл О. Вратарьова і Олександра Злотника спирався на естраду. Обидва російськомовні проекти було здійснено на сцені КАТО, аналогічно з появою альтернативних до опереткових вистав мюзиклів «Мауглі», «Чикаго» та «Матма міа» у Московському театрі оперети.

Сценографом «Екватору» став відомий у шоу-бізнесі Владислав Одуденко. Декорації явили умовний простір: інтермедійна завіса зображувала декоративне панно – мапу морів з меридіанами та довжинами, сценічний планшет трансформувався з палуби корабля на ландшафт острова чи паркетну залу імператорського палацу, також було обіграно колосники. Рецензент зазначав щодо спецефектів: «Рухомі декорації вистави можуть імітувати палубу корабля під час шторму, палахкотіти блискавками. Зі стелі над сценою навіть ллється справжній дощ...» [210]. Газета «Сегодня» так характеризувала постановку: «Жодного неспіваного слова, контрастна драматургія, різнопланові епізоди – сторінки подорожей, екзотика і традиції – міцний коктейль...» [116]. В. Шпаковська визначила «Екватор» як «спектакль з розмахом і без провінційного нальоту» [354, с. 856]. «Періпетії сюжету, – писав кореспондент газети «Факты и комментарии», – ведуть героїв то до бюргерської Німеччини, то до царського двору Санкт-Петербурга, то до Нової Гвінеї. І завжди у супроводі музики саме цієї країни» [203]. В якості хореографа постановки виступив Андрій Єрьомін, художній керівник популярного естрадного

балету «А-б». В дусі бродвейських постановок, в «Екваторі» було задіяно групу брейк-данса, циркачів – повітряних гімнастів.

Серед постановок на сценах вітчизняних ТМК за роллю сучасної хореографії та естрадної манери вокалу «Екватор» наближений до вистав Г. Ковтуна. Втім, на відміну від робіт балетмейстера, у виставі В. Шулакова солісти Світлана Лобода, Тіна Кароль, Юлія Ковальчук, Василь Лазарович лишалися статичними. Мюзиклову експресію приносили артисти балету.

І. Сікорська підкреслила значення вистави «Екватор» у низці постановок мюзиклів театрами України як «новий етап в історії українського мюзиклу», зауваживши, що «Екватор» «став 1-м українським мюзиклом у світовому розумінні – із найширшим використанням сценічних та технічних ефектів» [284, с. 623].

Нами з'ясовано, що перший період постановок мюзиклів радянських авторів (середина 1960-х) не приніс ТМК України визначних здобутків, втім, прислужився досвідом як авторам, так і практикам сцени. Другий період – від середини 1970-х до середини 1980-х – був позначений адаптаціями до опереткової сцени пригодницьки-авантюрних творів О. Сухово-Кобиліна і М. Твена і О. Дюма, революційної драми К. Треньова, тонких лірико-психологічних п'єс О. Арбузова, В. Розова та О. Юселіані, викривальних соціально-психологічних творів Т. Драйзера і Г. Мопассана. Демократизм музичної лексики, відмінні від опереткових вокальні характеристики (романси, пісні, куплети, джазові варіації) творів М. Дунаєвського, В. Ільїна, О. Колкера, Р. Паулса, Г. Цабадзе, Л. Колодуба і М. Скорика та психологічно змістовна драматургія ролей визначили естетичну своєрідність мюзиклів на сцені ТМК та, водночас, їх спорідненість із музичними виставами на сценах драматичного театру. Вибір творів значущої соціальної і моральної проблематики, а також літературна образність текстів спровокували постановників на винайдення метафоричного рішення вистав.

Наступний період втілення мюзиклів авторства українських (В. Назаров, В. Філіпенко) та російських (В. Гевіксман, В. Грохольський, М. Нікітін) композиторів від середини 1980-х характеризували звернення до творів заборонених в СРСР авторів, поглиблення соціально-філософської оптики режисури у виставі-мюзиклі, звернення до такої форми комічного як гротеск і до жанру трагікомедії. Ці вистави

відрізняла громадянська і мистецька позиція режисерів, які в добу «перебудови» прагнули інтегрувати театр оперети до загально театрального контексту, промовляти зі сцени про історичні уроки, не вивчені суспільством і нацією. На жаль, у 1990–2000-і вистав, які б продовжили цей напрям у ТМК, створено не було. Це зумовила як ізолюваність українських театрів від зарубіжного контексту, відсутність художньої конкуренції, так і об'єктивний занепад режисури ТМК.

Очевидною є трансформація вистави-мюзиклу в ТМК на початку ХХІ століття. При постановці творів В. Валового, Д. Фо, Ч. Чапліна режисери обирали несподівані жанрово-стильові концепції вистав: шоу в стилі карнавалу, мюзикл-«притча», постмодерна транскрипція комедії дель арте, мелодрама з елементами прийомів кіно. Унікальний досвід здійснення професійним режисером театру оперети проектного мюзиклу на сцені державного театру виявився більшою мірою естрадним, ніж театральним продуктом, із значним впливом естетики шоу. Адже специфічний для театру розвиток характерів тут не був в фокусі (серед виконавців не було фахових акторів), а вокальні номери не набували функцій монологів чи сцен, що є притаманним розвиткові дії в мюзиклі.

Опанування мюзиклами радянських, а згодом українських авторів засвідчило зрілість українського театру музичної комедії у другій половині 1970-х–2000-і рр.

РОК-ОПЕРА І ТАНЦ-РОК-ОПЕРА

У 1960-і СРСР перебував за «залізною завісою» від західного винаходу – жанру рок-опери. Пік розповсюдження цього жанру в світі засвідчила популярна екранізація рок-опери Е. Ллойд-Веббера «Jesus Christ Superstar» Н. Джюйсона (США, 1973). Значно мобільніший до трансформацій драматичний театр СРСР відгукнувся на нову течію постановками М. Захарова «Зірка і Смерть Хоакіна Мур'єти» (1976, екранізація 1983) і «Юнона» і «Авось» (1981) О. Рибникова. Початок 1990-х ознаменувався постановкою «Ісус Христос – суперзірка» Павлом Хомським у Театрі «Моссовета». У 1989 сформувався як унікальний ленінградський Театр «Рок-опера» В. Подгородинського.

Український театр зміг долучитися до інтерпретації рок-опер лише в другій половині 1980-х. Для ТМК України жанр рок-опери впродовж тривалого часу залишався незвіданою територією: бракувало

волі музичним керівникам театрів оперет, технічної оснащеності симфонічного оркестру інструментами рок-гурту, стильово універсальних виконавців у колективах. Феномен рок-опери в Україні полягав в тому, що до неї звернулися хореографи («Орфей та Еврідіка» О. Журбіна в постановці Миколи Боярчикова у ХАТОБі, 1980; «Юнона» і «Авось» О. Рибникова із хореографією І. Мерковича в ОТМК, 1986). Лише після того зацікавлення новим жанром виявили режисер ХТМК Ю. Старченко і диригент Ш. Палтаджян («Юнона» і «Авось», 1986) і режисери драматичного театру Роман Валько («Біла ворона» Г. Татарченка, Полтавський музично-драматичний театр ім. М. Гоголя, 1989) та С. Данченко (та ж рок-опера, Київський академічний драматичний театр ім. І. Франка, 1991). Запит на втілення театром рок-опери в цей час можна пояснити однією з тенденцій українського театрального процесу, яку Н. Єрмакова визначила як повернення вистав «великого» стилю, «фокусом» якого стали «видовище, емоція, ритуал» [102, с. 794].

Крім суто стилістичних ознак нового жанру, рок-опера була протягом довгого часу недосяжною для ТМК через насичену трагедійність, новизну ідейних творів. Колективи пошукового спрямування скоріше могли відгукнутися на духовні запити глядачів. Наприклад, у 1990-і в постановках дніпродзержинського хореографа А. Бедичева (який на рубежі 1980-х був головним балетмейстером ХТМК) окреслилася орієнтація на містично-релігійні, філософські концепції. Балетмейстер не випадково виявив ідеї, спільні з тими, що були апробовані в цей час у рок-операх. Зокрема, мотив пошуку Бога у постановці «Сліпі» (образ Христа-пустельника, мов з картини Миколи Крамського, А. Бедичев побачив у безіменному герої п'єси Моріса Метерлінка). Це підкреслювала і сценографія – над сценою, «мов два кільця Сатурна», висіли два величезних тернових вінця. Загалом, спільний проблемно-естетичний дискурс постановок Ю. Старченка з виставами А. Бедичева визначає захопленість обома романтичною образністю сновидінь, фантазій, асоціативних ходів та, за визначенням О. Іняхіна, «третіх сил»; мотивами опоетизованих смерті, добра та зла, театру-проповідника [123, с. 26].

На відміну від згадуваних театрів України, ХТМК єдиний з 1986 по 1995 взяв генеральний курс на жанр рок-опери. Харківська вистава «Юнона» і «Авось» стала першою в Україні та третьою в СРСР (після першої сценічної версії М. Захарова в театрі «Ленком» (1981) та

другої – В. Подгородинського в Театрі «Рок-опера» (1985). Головний режисер ХТМК перебував під великим впливом образу вистави М. Захарова, адже під час випуску московської прем'єри стажувався у «Ленкомі». Сценічно аскетичного, з пріоритетом музичної та вокальної складових твору, прочитання ленінградців ніхто з харківського колективу ще не знав. В. Айзенштадт зауважив на певній залежності сценографії та мізансцен версії рок-опери в ХТМК від спектаклю-прототипу [3]. За свідченням В. Зв'яздочкіна, вистава М. Захарова була насичена «різноманітними видовищними символами та алегоріями» [114, с. 31]. «Прохід монахів на початку – провозвісництво долі Кончіти, – як писав той самий автор (у Харкові його було виправдано – відспівували дружину Резанова), – наприкінці вистави серед ченців помиратиме Резанов» [114, с. 32]. З московської постановки до ХТМК перейшли балетне соло палаючого «Єретика» у пролозі та образ Марії з немовлям, вирішений пластично-акустичними засобами.

Утім, запозичивши у московського колеги Олега Шейнциса принцип розгортання дії на пандусах, харків'янин С. Кузовкін доповнив образ вистави символами: драпіровками-вітрилами (з їх допомогою моделювався сценічний простір і зазначалося місце дії), із сріблястим мереживом паралелей та меридіанів земну кулю – уособлення мандрівної, авантурної мрії героя, а у фіналі вистави ще й символ життя, яке висковзувало з рук Резанова. Принципово відрізнявся від ленкомівського прочитання і фінал першої дії, в якому було закладено не конфлікт трикутнику, як у М. Захарова, а протистояння нерівних сил – навали завойовників на чолі з Резановим і незіпсованої природи в особах Кончіти та Федеріко [98].

За очевидних запозичень з вистави театру «Ленком», Ю. Старченко не лише відчув у шлягерному матеріалі «сучасної опери» з дисидентським присмаком реальну можливість повернути втраченого протягом десятиріч глядача, але й оцінив духовний потенціал «сучасної опери» – якість вистави, котру Ю. Старченко світоглядно завжди ставив понад усе [303, с. 2]. Українську версію відрізняло більш симфонічне, ніжрокове звучання. За основу взяли оригінальну рок-оперу О. Рибникова, яку було випущено на платівці, а не варіант театру «Ленком», що мав значні скорочення музично-вокального матеріалу. За спогадами Ш. Палтаджяна, до театру навіть зателефонував О. Рибников, аби уточнити, чи правда, що «Юнону» і «Авось» тут співають без фонограми, і був вражений, адже складність партій та

оркестрового матеріалу у цілісному варіанті виявилася недосяжною для інших колективів [337]. Однією з особливостей прочитання музичного матеріалу можна вважати автентичні православні хори (Любов Іголкина), звучання яких справляло потужне драматичне та енергетичне враження. У перші роки життя вистави хор був головною діючою особою «“Юнони” і “Авось”». Особливе тембрально-змістовне навантаження ніс у хорі архієрейський голос бас-профундо А. Младова (виконавця ролі Отця Ювеналія). Автор «сучасної опери» О. Рибников розповів [270], що у первинному варіанті замислив і записав твір переважно у симфонічному аранжуванні з додаванням електроніки. Надзвичайно важливу роль було відведено змістовному звучанню автентичного православного хору. Тобто, версія рок-опери в ХТМК виявилася ближчою до концепції композитора, ніж найвідоміше втілення твору у драматичному театрі: з не прозахідно естрадною, а ментально слов'янською інтонацією.

На чолі із Ю. Старченком трупі вдалося опанувати такими важливими категоріями сучасного театру, як час та простір, що, за браком концептуальних драматургії та режисури, замало розроблялися до того у постановках оперет, музичних комедій, мюзиклів в українському ТМК. Багатовимірності виставі надавало принципово самодостатнє прочитання музичної партитури. Постановникам вдалося розкрити у символіці вистави «конфлікт» інтонаційних сфер симфонічного оркестру та електроніки; використати для позначення плину часу, створення атмосфери окремих сцен і спектаклю в цілому тембри різних музичних інструментів і навіть голосів. Зокрема, у сцені, де Резанов просив у імперського високопосадовця Румянцева можливості відплисти з експедицією до берегів Америки, романтично схвильованому, людяному, змістовному голосу графа протистояв такий навмисне спотворений А. Клейном, бридкий, інтонаційно манерний та мертвотний голос канцлера. Цю роль також виконував В. Федоренко, а в третій редакції вистави її грає О. Бідило. Музична драматургія налаштовувала, готувала спостережливого слухача, у виставі їй було надано відчутні прогнозуючі повноваження. Наприклад, скрипкове соло, яке неодноразово символізувало застиглість дії, її позачасовий та позапросторовий вимір. Це звучання влучно характеризувало настрої непевних передчуттів героїв вистави: «Тоска такая.../ Будто что-то случилось или случится.../Ниже горла высасывает ключицы» (Резанов). Було досягнуто значущості та змістовності зву-

чання кожної паузи партитури, узгоджено з ними інтонації акторів. Музика неабияк підсилювала розкриття змісту сцени заочного прощання Кончітти з Резановим, коли під акомпанемент тужливо-щемливого скрипкового ансамблю з-під розпростертих над головою рук дівчини висковзували вітрила – поетичний символ надії на щастя нової зустрічі.

У той самий час музика виводила глядача з простору історії у сьогодення. Так, за контрастом до відчаю сцени смерті Резанова, у наступному епізоді монологу Головного автора акомпанували безтурботні швидкі фортепіанні «розсипи» – ніщо інше, як прелюдія до оптимістичного фіналу – апофеозу «Алілуя!», коли переодягнені у цивільне актори виходили на сцену подякувати глядачам за поділену з ними годину єдності.

Місцем дії у «Юнона» і «Авось» став неконкретний, символічний вимір – спогадів, фантазії, передчуттів. На противагу більшості вистав цього жанру, в яких сцену заливає рівне світло, простір постановки у жанрі високої романтичної трагедії вабив, магнетизував увагу космічною темрявою. Повне світло спалахувало в партитурі вистави лише в «парадних», масових сценах, у той час як камерні епізоди інтимно супроводжував промінь прожектора.

Авансцена ставала знаковим комунікативним простором. Комунікативність ця витлумачувалася як магічний простір, в якому можливою ставала зустріч двох колінарних світів: світу Головного автора і світу його персонажа, графа Резанова – alter ego автора у версії ХТМК. Саме на цій обмеженій площині лише одного разу відбувалась їх зустріч; так само тут у фіналі Головний автор буквально простягав руку допомоги своєму романтичному та безталанному двійнику (двомірність часу й місця дії: відбувається тут і зараз, ніби на межі двох різних вимірів). Цей прийом характерний для театру України того часу. Зокрема, в постановці «Енеїда» Київського театру ім. І. Франка (1986) Котляревський – Б. Ступка так само підтримував свого Енея – А. Хостікоєва.

Іншим призначенням комунікативного простору став вихід персонажів до рампи із сповідальними передчуттями. Напівпошепки, у супроводі «схлипів» дзвіночків в оркестрі, адресувала глядачу свою молитву Кончітта, до нього ж несла вона полум'я свічки після втрати Резанова; тут, на авансцені, звертався до глядача Автор, звідси, хоча й до партнерів (але через залу), проголошував своє кредо Резанов, зре-

штою, саме тут герой помирав. Коли у фіналі до глядачів долинали, підсилені мікрофонами, уривки діалогу Кончітти та Резанова – ретроспекція зустрічі героїв – під куполом колишнього цирку «Муссури» на «нічному небі» зустрічалися два промені.

Значення освітлення для позначення зміни часу й місця дії у виставі неможливо переоцінити. У пролозі Головний автор на авансцені запаливав свічку в корабельному ліхтарі, здіймав його мерехтливо-тремтливе полум'я над головою, вдивляючись в залу. Таким чином режисер переносив увагу зі сцени на зал, з героїв вистави на її глядачів-сучасників. Цей пролог був оповитий прадавньою автохтонною магичною символікою. Важливо підкреслити, що саме в такий спосіб режисер одразу налагоджував контакт із кожним глядачем у залі. Такий камерний прийом свідчить про оригінальність прочитання Ю. Старченком жанру рок-опери, сценічна передісторія якого пов'язана із експресією та бунтарським викликом театралізованих рок-концертів. Режисер з першого оркестрового такту задав виставі зворушливе людяне звучання, налаштував глядача на сприйняття сакральної вистави, брав глядачів у свідки історії про Людину, Кохання, Відданість. І це різнило виставу з публіцистичним прочитанням рок-опери М. Захаровим як вистави про місце Росії та її громадянина в просторі світової історії [303, с. 2]. Ідейні домінанти режисури М. Захарова і самі умови подолання заборон дисидентської вистави позбавили постановку в «Ленкомі» ліризму – вона вийшла публіцистичною і напружено динамічною, естрадною, з шлягерним підходом до інтерпретації музики. Ю. Старченко більше уваги приділив темі кохання, що щасливо співпало із традиціями даного театру. Втім, виставу ТМК відрізняла більша статичність, місцями концертність мізансцен.

Нетрадиційне драматичне навантаження перебрав на себе балет (О. Якубов). Зокрема, ансамбль офіцерів «Под девизом “Авось”» було накладено на зловісний танок виснажених моряків. Жорстокий парадокс подвигу Резанова полягав у тому, що граф-романтик вів свої кораблі до берегів Нового Світу в ім'я Російської Імперії, яка натомисть, стверджуючи власну могутність, як «розхідним матеріалом» в надскладній подорожі користувалася відчайдушним прагненням до обіцяної матросам-каторжанам і кріпакам волі.

Роль Резанова з драматичної точки зору була безаналоговою в шістдесятирічній історії (на момент постановки рок-опери) театру

музичної комедії України. У 1986 році Ю. Старченко довірив цю роль дуже різним акторам – М. Бутковському і В. Побережцю. Вихованці студії при КТО, за амплуа у виставах-класичних оперетах – «простак» і «субретка» М. Бутковський і В. Донченко у першій постановці рок-опери Ю. Старченка свідомо відмовилися від опереткових принципів виразності і виступили камертоном сучасного акторського ансамблю у виставі – романтичній трагедії. Струнка, тендітна, зворушлива Кончітта В. Донченко поєднувала в собі риси дитячості та стоїцизму. У 1987 році акторку було відзначено лауреатством СТД у регіональному огляді молодих акторів «Весняні голоси», і до початку 1990-х вона лишалася єдиною виконавицею ролі Кончітти у виставі.

У першій редакції «“Юнона” і “Авось”» двоє виконавців ролі Резанова були рівновеликими, хоча кожен з них мав власне трактування образу, що набувало особливого значення в світлі того факту, що перша дія вистави була майже безперервним монологом графа. Характерний актор В. Побережець втілював образ Резанова із мужньою, пристрасно-авантюрною (у передсмертному монолозі Резанова в А. Вознесенського є рядок: «...Что угрюмо отдал на закланье авантюрной планиде моей») домінантою характеру гравця з долею. У рамках академічної вокальної манери співу польотні «верхи» В. Побережця (особливо в арії «Ангел, стань человеком») наповнювалися «металевим» забарвленням, що влучно сприймалося у рок-опері, навіть «продирало» глядачів та партнерів аж до ефекту ціпок на шкірі! Резанов М. Бутковського був молодшим, більш ліричним, інтелектуальним героєм, і сприймався глядачем водночас як граф, «у серпанку романтичних рис якого проглядав силует рефлексійного покоління декабристів» [148], і як інтелігентний сучасник-вісімдесятник.

Експресивну пластичну партитуру ролі трагічно безталанного нареченого Кончітти Федеріко (з елементами акробатики, але без складної вокальної партії) протягом двох десятків років втілював драматичний актор О. Логвиненко, який навіть в безсловесній етюдній дії зміг передати всю глибину страждання свого героя.

На відміну від партії Резанова, яку характеризують романсові інтонації, наповненим оперним вокалом позначено партію Богоматері. Голос Олени Журавльової або Людмили Волобуєвої (пізніше – С. Саніної, М. Остонен, Л. Кайкової, Олени Поважної, І. Потолової та Алесі Непомнящої) ілюструвала балетна іпостась образу в прем'єрному виконанні Т. Редіної, пізніше І. Клепікової (згодом та-

кож Л. Федорової, Ірини Литвинової, Олени Морозової і Тамари Косаревої).

Як і складна теситурна партія Богоматері, неабиякою вокальною складністю відзначається в рок-опері партія Головного автора (Г. Бабич). Ю. Старченко концептуально переосмислив декількох героїв рок-опери. В першу чергу, Головного автора. Цей персонаж у виставі М. Захарова – цинік, уособлення фатуму, функціонально був дуже схожим на Смерть (Микола Караченцов) з ленкомівської постановки «Зірка і Смерть Хоакіна Мур'єти» (1974). Натомість у харківській версії ««Юнони» і «Авось»» головний автор – це своєрідний голос історії, не сторонній та безпристрасний, а той, що повсякчас виявляв співчуття до долі героїв, набуваючи якості двійника Резанова. Особливо ця тенденція простежувалась у вокальній складовій ролі, в якій автор часто підхоплював та розвивав фразу Резанова. Рецензентка писала про подвійну складність образу, створеного Г. Бабичем: «Образ Головного автора несе велике змістовне та психологічне навантаження. Залишаючись наче у тіні, не втручаючись у те, що відбувається на сцені, він ненав'язливо спрямовує хід наших думок у потрібне річище, наводить історичні довідки, що надає сюжетові велику достовірність. Висока майстерність, гарні вокальні дані при зовнішній ощадливості міміки та жестів роблять цю роль, на мій погляд, творчою удачею артиста» [198]. Головний автор єдиний був одягнутий Миколою Вороніним у модний шкіряний костюм із галстуком-шнурком. Решту костюмів персонажів відрізняла стилізація (важливою для режисера стала лінія силуету кожного з персонажів) костюмів російських та іспанських військових, православного духовенства.

Вже на початку 1990-х увішли на центральні ролі спектаклю, підтримавши задум режисера, вокалістка С. Кукоба (Голос Богоматері) і фактурно таза темпераментом відповідна до ролі Кончітти актриса Н. Антоненко. Для драматичної акторки цей образ став серед зіграного нею репертуару втеатрі музичної комедії унікальним, і вона свідомо наповнювала роль Кончітти особливим духовим світлом та змістом). Наприкінці 1990-х – на початку 2000-х роль героїні рок-опери також грала М. Тюрешова (єдина з п'ятох виконавиць ролі Кончітти в історії ХАТМК акторка-брюнетка, із зовнішністю доньки іспанського губернатора Сан-Франціско).

«Юнона» і «Авось» Ю. Старченка і Ш. Палтаджяна ще в радянський час користувалася колосальним попитом як на гастролях, так і в харківських глядачів. І в 2000-і роки цікавість нових глядачів до цієї вистави не вщухла, що спричинилося на рішення керівництва театру відновити виставу, «серцебиття» якої обірвав ухід з життя Г. Баби́ча. Спочатку диригент-постановник вистави залучився підтримкою колишнього соліста ХТМК, на той час вже соліста театру опери і балету Ігоря Корнатовського, оскільки тенора повного діапазону і бажаної краси тембру в трупі не було.

Згодом, при капітальному поновленні вистави (диригент Юрій Яковенко) у 2004 році, на цю партію ввели соліста театру Ю. Костяницю. На початку 2000-х четвертою виконавицею ролі Кончітти стала вокалістка Н. Ларкіна (Коваль), чиї зовнішність, пластичність, а також акторське вміння концентруватися на драматичному зерні ролі «освіжили» виставу. Молодий драматичний актор О. Андренко заступив О. Логвиненка в ролі Федеріко. Крім нього цю роль зіграв С. Сенік, якому при стрибках, пробіжках, кульбітах і танцях на пандусі дуже допоміг його попередній досвід соліста балету театру.

Втім первісний задум режисера, хормейстера і балетмейстера із кожним вводом нового виконавця все більше полишав виставу. Цілісності вистави завдала непоправних втрат така характерна для ТМК родова травма, як виключеність з дії артистів хору та балету, акторського ансамблю «морських офіцерів».

У 2008 році з ініціативи директора ХАТМК І. Коваля було здійснено третю редакцію «Юнони» і «Авось». Диригентом вистави стала Юлія Шаршонь. За поновлення сценографії та костюмів вистави у другій та третій редакціях відповідав Т. Шигимага. Протягом 2000–2010-х до вистави прийшли абсолютно нові виконавці в балеті (їх вводами у партії опікувалася І. Клепікова), у хорі (хормейстер-постановник Ірина Кузнецова) та акторському складі.

У гармонійному тандемі співочих драматичних акторів постали в ролях Резанова і Кончітти двоє вихованців кафедри майстерності актора ХНУМ ім. І. Котляревського Олег Дідик (досвідчений актор, запрошений з популярного драматичного «Театру 19») та тендітна, драматично переконлива С. Тимченко. Для молоді акторки, яка вокальну освіту здобувала в класі Л. Крижановської у Національній музичній академії України, роль Кончітти стала своєчасним і омрі-

яним розширенням жанрового діапазону опереткової субретки (С. Тимченко, зокрема, зіграні Стасі в «Сільві», Мабель в «Принцесі цирку») і мюзиклової героїні (Еліза Дуліттл в «Моїй чарівній леді»).

У 1989 році ХТМК єдиний в Україні взяв у роботу матеріал рок-опери О. Журбіна за новелою Лауреата Нобелівської премії Томаса Манна «Фйоренца». Концепція Ю. Старченка у постановці «Монарх, повія і чернець» (1990) передбачала створення фігурального мосту поміж сюжетом про занепад доби гуманізму у Флоренції XV століття і вітчизняними проблемами доби «перебудови». Режисер розповів про свій задум: «Для мене актуальність матеріалу полягала в тому, що можна було наочно співставити конфлікт Відродження та Середньовіччя із конфліктом часів “сталінізму” та “відлиги” або опозицією брежнєвського та горбачовського часів. Адже навіть в наш час, попри те що мистецтво може розвиватися вільно, забобонів, що зупиняють прогрес, вистачає» [303, с. 3]. Зовнішню актуальність цього твору на сцені ХТМК був покликаний обумовити такий «агент від глядача», як Гід XX століття (переосмислений режисером колективний образ відвідувачів музею в лібрето Павла Грушка). У виконанні актора О. Логвиненка або вокаліста О. Гавінського Гід коментував події півтисячолітньої давнини. В плані сценічної форми цей образ був практично ідентичний Головному авторові з вистави «“Юнона” і “Авось”». За спогадами Ю. Старченка, разом з балетмейстером В. Поповим вони спробували пластично досягнути у виставі такі категорії, як Кохання та Смерть» [303, с. 4]. Пластичну лінію вистави утворили балетні «Сім смертних гріхів». Більшість з костюмів Ганни Крюкової справляли враження історичних, із розкішних фактурами тканин. Втім, для образу Фйоренци, як і для балетних танцівників, було створено полегшені, «одверті» костюми, у яких прочитувалися цитати з моди «сексуальної революції» кінця доби СРСР.

При постановці цієї рок-опери Ю. Старченко продовжив формувати стилєво гнучку трупку артистів із сучасним розумінням класичних образів. О. Кацаєва і В. Донченко створили алегоричний образ Фйоренци – міста, що дало життя видатним митцям, і в той самий час найвродливішої жінки. Виразна у хореографії та драматичній грі В. Донченко у цій ролі була аристократично витонченою, в той час як вокалістка О. Кацаєва була типажно влучною в образі флорентійки (брюнетка-напівосетинка, пластична від природи, актриса переда-

вала стихію еротизму, надособистісність образу героїні рок-опери, якою її хотів бачити Ю. Старченко). Ниций, побутовий Савонарола (в транскрипціях В. Побережця і В. Робертова він був радше схожий на Тартюфа, ніж на загрозливого інквізитора) та волелюбна і прекрасна Фйоренца були наче викапані протилежності буття. У цій виставі Ю. Старченко спробував розширити ансамбль акторів-однодумців, вперше довіривши роль із драматичним зерном – Лоренцо Медичі – вокалісту, артисту на ампула «коміка» А. Клейну, а також образ його старшого сина – вокалісту В. Федоренку. Втім режисерові було ким підстрахувати ансамбль у виставі. Г. Бабич без штампів опереткового «героя» створив змістовно важливу для Ю. Старченка роль (із складною партією) молодшого сина Медичі кардинала Джованні. Блазеньгорбань Пульчі (М. Бутковський) вразив промовисто мудрими сумними очима, «дисидентською» нотою у почті Лоренцо.

Втім, найбільшою технічною проблемою постановки рок-опери лишився брак матеріальних можливостей театру. Художник Т. Шигимага згадував: «В “Монарху...” посередині сцени було поставлено квадрат з оргскла, з-під якого променіли різнокольорові прожектори. Простір мобільно добудовували куби. Такий прийом створював образ ефектного, сучасного спектаклю, орієнтованого на молодь» [352, с. 5]. Проте головний художник театру С. Кузовкін не розв'язав архітектурного завдання сценографії, яке висунув Ю. Старченко. За спогадами О. Драчова, у фіналі вистави безбожний Савонарола, який темною пристрастю закохався у Фйоренцу, падав з високої вежі. Політ цей мав справляти моторошне враження, та в силу обмежених технічних можливостей сцени БК «Харчовик» (де театр працював на той час вже два роки) полишав враження жалюгідне та кумедне [93, с. 3]. Порівнюючи це оформлення зі сценографією в Театрі «Рок-опера», не важко побачити різницю засадничих установ: в Харкові – шоу, у Ленінграді – філософська притча. За свідченням В. Подгородинського, Едуард Кочергін створив задник – копію «Весни» Сандро Ботічеллі розміром на всю сцену. За дією Сандро власноруч розрізав ножом свій шедевр, що наочно відбивало суть руйнівних перетворень, символізувало незворотній регрес гуманістичної доби Лоренцо [253, с. 6]. Натомість у Харкові декорація так і не стала сценографією. Рок-опери йшли у супроводі дровових мікрофонів, якими актори обмінювалися під час дії. У другій постановці

погана якість апаратури унеможливлювала сприйняття і без того непростой поезії вокального тексту П. Грушка.

Проблемою послідовних експериментів Ю. Старченка у справі інтелектуалізації театру «легкого жанру» став повний інформаційний вакуум навкруги його режисури і досягнень кращих акторів харківської трупи для центрів, в яких не перше десятиріччя точилася велика дискусія щодо шляхів розвитку жанру. Розуміючи це, Ю. Старченко і Ш. Палтаджян подали заявку на участь ХТМК у Першому всесоюзному фестивалю театрів оперети, музичної комедії і мюзиклу. Серед представлених робіт харківська була єдиною в жанрі рок-опери. Оглядач фестивальної програми похвалив голоси солістів, відзначив «динамічність оркестру» [28], те, що «компактно та атмосферно подає середньовічні хорали колектив, яким керує Л. Іголкіна» [28], «фактурний та професійно міцний балет (щоправда, функція якого – ілюструвати принади гріхів еротичного змісту – прим. Ю. Щукіної)» [28]. На жаль, вистава так і не знайшла свого адресата. М. Бутковський визнав, що старшому поколінню глядачів, які звикли до оперети, її пафос видався чужинним, а молодому глядачу забракло експерименту [35, с. 4].

На етапі другої постановки рок-опери в ХТМК постало питання про перегляд вимог до артистів у часи суспільно-естетичної «перебудови». Авторський режисерський театр кінця 1980-х потребував від акторів крім притаманної ним апріорі синтетичності та відповідності певному типу ролей особливої невимушеності, усвідомленої осмисленості сценічної поведінки. Артисти межі 1980 – 1990-х мали оволодіти засобами публіцистичного спілкування із залом, користуватися методами Б. Брехта і Михайла Чехова (згідно з якими актор та роль є «об'єктом» та «суб'єктом»). Перед актором жанру – колись салонного, мелодраматичного, а згодом і героїко-романтичного – постала необхідність бути інтелектуально розкутим та мобільним митцем. Це вимагало від актора зацікавленості не тільки професійними питаннями, але й сучасною філософією, духовною та художньою літературою, історією тощо.

Останньою рок-оперою в постановці Ю. Старченка та Ш. Палтаджяна стала вистава «Ісус Христос – суперзірка» за Е. Ллойд-Веббером і Я. Кеслером (1993). Досвід вистави П. Хомського, що йшла у театрі «ім. Моссовета», де застосовувалася фонограма, як і

постановки В. Подгородинського у Театрі «Рок-опера», де вперше в театрі СРСР відкривали вокальну специфіку синтезу спірічуелсів, джазу, соулу, рок-н-ролу рок-опери наживо, не вплинув на харків'ян. Орієнтиром постановникам слугував студійний запис рок-опери 1970 року. Рішення вистави Ю. Старченко шукав довго. Він відмовився від вже виготовленої натуралістичної декорації К. Черепанова, в підсумку дійшовши спільно із С. Кузовкіним візуалізації бажаного образу. Вистава здійснювалася у протилежному до виробничого темпу державних театрів режимі лабораторних пошуків. Анонсовану прем'єру кілька разів переносили від грудня 1991 року до листопада 1993.

Основою сценографії став вантажний шовковий парашут на шести підвісках, який то накривав собою планшет сцени, то здіймався над ним, перебираючи на себе кольори освітлення. Гнучкість матеріалу дозволила трансформувати драпіровку то на імпровізоване шатро, то на шестикутну зірку, то на розбурхану стихію (моря, пісків, неба), а також а позначати інтер'єри палаців або храму. Монументальність, символічність задуму виявлялися вже в пролозі, де задавався високий тонус драматичній дії, що ніби утворювалася з музичних імпульсів. «Бурхливий шовк води народжує людство, покриває його Ноевим потопом, аж поки в осяянні не приходить Спаситель», – розшифрував символіку рецензент [184]. Художник залишив акторам лише мікрофони та натяк на євангельський реквізит – символічну таємну вечерю та храмові менори. За свідченням Юрія Хомайка, «режисер, на відміну від свого московського колеги (П. Хомського – прим. Ю. Шукіної), уникнув спокуси підкреслено осучаснювати дію <...>. Усі, як і належить стародавнім іудеям, зодягнені у хітони та туніки, <...> а мізансцени здебільшого нагадують соборні фрески» [330].

У постановці було послідовно реалізовано багатовимірний біблійський конфлікт: Ісуса та Юди, Магдаліни і Юди, Магдаліни і Пілата, месії та апостолів, Бога і натовпу (режисер з пластики В. Логвиненко). На противагу оперетам, у рок-опері Е. Ллойд-Веббера лейтмотиви не закріплюються за героями, а «мігрують». Наприклад, тема арії Ісуса у Гетсиманському саду отримує продовження в останній арії Магдаліни перед Пілатом, стаючи субстанційною темою крику по допомогу. Тема арії Юди переходить до фінального аріозо Пілата, сигналізуючи про ланцюжок однопорядкових зрад, що призвели Христа на Голгофу. Така організація твору вимагала розуміння кожним учас-

ником ансамблю концепції режисера. Про нову природу синтезу компонентів вистави свідчила оригінальна хореографія В. Логвиненка. Наприклад, вирішення сцени побиття Ісуса у постановці Театру «Рок-опера» було позначене помітним впливом естетики рок-концертів. У клубах диму, підфарбованого червоним фільтром, експресивно здригалася постать розіп'ятого Ісуса (Володимир Дяденістов). Голос, що їх лічив, звучав немов метроном. Зростаюча швидкість ударів хлиста закручувала темпоритм, завдяки чому цей значущий епізод вистави апелював до рефлексів, інстинктів глядача. В австралійському телевізійному фільмі за рок-оперою «Jesus Christ Superstar. Millennium Version» (2000) сцену тортур і страти Ісуса було подано в естетиці натуралізму. У ХТМК сцену побиття вирішили образно (за допомогою екрану і проекції збільшених тіней). Пластика Ісуса та катів була уповільненою, що свідчило про відмінність між епічним вирішенням епізоду Ю. Старченком та експресивністю його трактувань В. Подгородинським чи Гейл Едвардс. Для Ю. Старченка важливим був кінематографічний монтаж темпів уповільненої сцени побиття (за екраном, десь вже у вимірі всесвітньої історії) і шалених калатань сердець учнів Ісуса, їх думок про порятунок, останніх вагань Пілата (на авансцені, тут і зараз).

На відміну від московської постановки, музичний матеріал був поданий Ш. Палтаджаном у симфоджазовому, «живому» звучанні. На сьогодні окреслено ще й третю тенденцію у трактовці матеріалу рок-опери. На аранжуванні рок-опери Е. Ллойд-Веббера для кіноверсії 2000 року позначився поп-стиль.

Характерний для харківської постановки вокально-драматичний синтез виявився у пріоритеті академічного вокалу, драматично виразного фразування над стильово автентичною вокальною манерою рок-опери.

За свідченням Ю. Старченка, він замислив втілити рок-оперу Е. Ллойд-Веббера «з розрахунку на Григорія Бабича», з огляду на його «унікальний голос, фантастичну акторську майстерність» [304]. Тож, аналогічно до того, як в ОТМК реформи репертуару повсякчасно жилися у 1960–1980-і пошуками унікальних майстрів М. Водяного та Л. Сатосової, а пізніше – В. Фролова, О. Оганезової, розвиток ХАТМК у 1980–1990-і визначав поліжанровий хист Г. Бабича. При ощадливості, свідомій скупості зовнішніх засобів виразності його гра вражала глибиною драматичного проживання образу Ісуса. Ю. Старченко так

характеризував виконання актором ролі: «В Бабича було рідкісне, дивовижне поєднання, притаманне небагатьом вокалістам: вражаючий професійний артистизм у сполученні з чудовим вокалом. Ідеальний артист-вокаліст. Роль Ісуса складна, адже вимагала від артиста сполучити людську іпостась євангельського Сина Божого і власне ставлення до цієї найбільшої в історії постаті. Лише в Бабича це вийшло. Адже в той період часу я навіть фізично бачив “ауру” над Ісусом – Г. Бабичем» [303, с. 6]. Іншим виконавцем ролі став запрошений зі сцени Харківського академічного російського драматичного театру Руслан Тризна. Його втілення партії було ближчим поціновувачам рока, проте цілісного образу артист не створив.

Прем'єрна виконавиця ролі Магдаліни О. Кацаєва, на думку рецензента, найближче підійшла до вокального стилю рок-опери [330]. До того ж непересічно обдарована драматично і пластично вокаліста розкрила внутрішній конфлікт Марії, що зближувало героїню з Ісусом – Г. Бабичем та Юдою – М. Бутковським. Значно традиційнішою фронтальною «оперною героїнею» була Магдаліна Олени Слепцової.

В роботі над виставою «Ісус Христос – суперзірка» проблемою стало не стільки опанування жанрових особливостей рок-опери, скільки зіткнення з моральною специфікою матеріалу. Незвичним, але дуже драматургічним був, у першу чергу, конфлікт опери, сюжет якої змальовував останні місяці життя Ісуса крізь призму ставлення Юди. Інтелектуальним глядачам, яких Ю. Старченко привів до театру цією постановкою, імпонувала сміливість постановочної групи у зверненні до такої глобальної теми, проте вони не могли знати, яким пекельним внутрішнім напруженням відгукувалася для режисера і солістів робота над цією виставою. Показовим з точки зору порятунку від саморуйнівних імпульсів був шлях, обраний досвідченим актором В. Побережцем. Актор свідомо уникнув інтелектуалізації свого героя: порадившись із православним священником, що мусить робити із призначенням на роль Юди, на сцені він обмежився констатацією Зла, не зазираючи до небезпечної метафізичної безодні мотивів вчинку свого героя. Також актор зосередився на вокальному, а не акторському боці ролі Юди, оскільки його голосові можливості та набутий в попередніх постановках рок-опер досвід виконання головних ролей надавали йому широкі можливості в цій площині.

Але завдяки іншому виконавцеві ролі М. Бутковському та їх партнерській взаємодії із Г. Бабичем концепція постановки «Ісус Христос – суперзірка» Ю. Старченка таки пролунала як напрочуд оригінальна в театрі музичної комедії. Якщо у петербурзькій постановці режисером було укрупнено конфлікт месії та натовпу (це знайшло відображення і в сценографії А. Коженкової – у нахиленій дзеркальній стелі відбивалися глядачі), то вистава Ю. Старченка у складі Г. Бабич – М. Бутковський була про потужний духовний зв'язок розумного Юди і мудрого Ісуса. Глядачі переживали катарсис внаслідок розуміння, яким справжнім було родство поміж Тим, Кого мали зрадити і Тим, Хто мав це вчинити. Тут не було канонічного розподілу на білий і чорний полюси. Така концепція сприяла враженню від обох героїв як непересічних особистостей однакового масштабу.

Виконуючи роль Юди, М. Бутковський наголошував, що його герой – єдиний, хто розуміє Ісуса адекватно (показовою була сцена, де Юда сперечався із учнем Ісуса фанатиком Сімоном – Ігорем Максименком, із сумом усвідомлюючи його обмеженість). Розумний Юда заперечував принесення Ісусом себе у жертву, провокував Ісуса-стоїка на неприйнятну для сина Божого людську одвертість. Саме це прирікало Юду на не меншу самотність, ніж в Ісуса. Мізансцени підкреслювали дистанцію між вчителем і апостолом. Наявність дистанції, з одного боку, спрацьовувала на сприйняття самотності Ісуса як його жеребу, а з другого – робила театральні очевидними безрезультатні спроби Юди докричатися до Ісуса. Юді-М. Бутковському (В. Побережець того не робив) доводилося фізично долати відстань дією, тим самим підкреслюючи важливість своїх аргументів. За контрастом – виконавець ролі Ісуса Г. Бабич протиставляв прямий погляд і наповнену значущістю статику неспокойним, лихоманливим очам і експресивній пластиці М. Бутковського.

Концепція Ю. Старченка була залежною від літературно-філософської традиції, що пов'язана з перекладом лібрето Т. Райса Я. Кеслером (вплив творів М. Булгакова, Леоніда Андреева). Постановники та виконавці головних ролей читали «Життя Ісуса» Ернеста Ренана та «Євангеліє від Іуди» Генріка Панаса [35, с. 1]. Наслідування Л. Андрееву виявилось у гримі М. Бутковського: худорляве, витягнуте, мов на картинах Ель Греко, із загостреною борідкою обличчя і високе чоло. Панівною рисою Юди актор зробив гординю, що керувала розумом.

Цікавий розвиток традиції прочитання образу Юди вбачаємо у фільмі Гейл Едвардс (2000). Концепція режисерки шокує окреслила нові акценти в трикутнику Ісуса, Магдаліни та Юди. Жером Прадон розкрив у образі Іскаріота потужний емоційно-розумовий процес – від болю буквальних ревнощів до болю усвідомлення зради та втрати. Герой Ж. Прадона став центром постановки (про створений образ писали: «Він безумовний інтелектуал, з дуже чітким та сформованим ставленням до життя» [39, 314]), адже такому Юді несила було протистояти Ісусу – дитяті природи. У виконанні Глена Картера герой зовні уподібнився голівудському Тарзану, такому Ісусу не притаманні були муки трагічного знання. В той час як образ Юди, за твердженням дослідниці, є небезпечним для актора, тому що примушує зазирнути у найтемніші куточки душі: «З кожним кроком обставини все сильніше руйнують Іскаріота, штовхаючи його до божевілля» [39, с. 314]. У постановці було узаконено принципово неканонічну, з огляду ортодоксальної церкви, точку зору на зраду Юди. Люблячи Ісуса, Юда прирікав його на смерть, а потім йшов слідом [39, с. 314]. Навіть сцену поцілунку Юди у кіноверсії вирішено через його конвульсійний потяг до Ісуса.

У харківській виставі суто ідейне розходження з Ісусом стало головним імпульсом до злочину Юди у виконанні М. Бутковського. Цілковито виправдовуючи свого героя, інтелектуальний актор, природно, не «фарбував» голос негативним забарвленням, до чого вдавалися і Ж. Прадон і В. Побережець. Сповнений муки та розпачу голос М. Бутковського бринів в партії Юди з інтонаційною щирістю актора – адвоката свого персонажа. Монологи Г. Бабича, О. Кацаєвої і М. Бутковського у виставі визначав притаманний рок-стилістиці «крик душі». Саме таке трактування актора робило можливим втілення ідеї режисера: впродовж дії розведені полюси – Юда та Ісус – парадоксальним чином зближувалися. Врівноваженість, непохитність Ісуса недвозначно поступалися його людським сумнівам: страху, невпевненості, розчаруванню, «...тим сильнішим був вплив його кінцевого вибору - принести себе у жертву. Вибору, не даного Богом, а вистражданого Сином Людським» [149]. Натомість Юда, який втомився від спроб довести Ісусу свою думку, ставав самозаглибленим. Від протесту в очі Юда переводив конфлікт у приховану сферу. Сидячи на землі, Юда із ревнощами спостерігав за Ісусом і Марією, сповнюючись гіркотою. Саме цей стан М. Бутковський передавав у наступній

сцені, коли принижений реваншист Юда пересувався поміж шатрами, зосереджений на злочинній ідеї, що вже визріла. Погляд на злочин Юди та жертву Ісуса набував з цього часу підкреслено екзистенційного спрямування. Обидва повинні були принести себе в жертву. І це надсвідоме розуміння, незважаючи на діаметральні прагнення Юди та Ісуса, остаточно зближувало їх у концепції вистави. Усвідомлення Юдою невідвратної місії нести власний «хрест» реалізовувалось в епізоді з первосвящениками (в цих партіях продемонстрували дієвий спів і соковиті тембральні фарби голосів А. Клейн і О. Бідило – Кайяфа, А. Младов – Анна, А. Будній та Сергій Мільков – Савл), під час якого, перебуваючи ніби в гіпнотичному стані, Юда жахаюче спокійно пророкував власну смерть.

Цікавий символ на межі вербального тексту і сценографії віднайшов режисер у монолозі Юди, який понад усе боявся забуття. І саме хвили пустелі (пісок – символ забуття) поглинали героя. За поетикою і силою узагальнюючої думки цитатою з булгаковського роману сприймалася остання сцена Юди у виставі. Юда божеволів, відступався, метушився під багряним грозовим небом-полотнищем, що дихало, тисло на нього, аж поки не накривало собою, як театральний символ жертвоприношення. Композиційно відбиваючись за законом подвоєння, цей епізод утворював діалог з передуючим йому монологом Ісуса про чашу.

Виконуючи центральну в рок-опері арію, Г. Бабич внутрішньо проживав кожну її фазу в симфонічній розробці: від зростаючої напруги до кульмінаційного форте, а далі – за різким контрастом – злам, розривлення в трагічну тишу. Внутрішнє напруження, тривання актора у ритмі ролі відображалось аскетичними засобами: лише в погляді і в якомусь прадавньому русі Ісуса (сидячи і обхопивши себе руками, до самої землі нахилившись всім тілом, він гойдався, немов ворожит, що присипляє біль). У першій екранізації рок-опери Н. Джюйсона Тед Ніллі інтерпретував Ісуса мов агнца божого; тридцять років потому Г. Картер урізноманітнив молитву Ісуса візуальною експресією сценічного руху, інтонаційно варіював буквально кожну фразу, але при цьому сцена залишила по собі враження суто концертного номеру. Концепція образу Ісуса, втілена Г. Бабичем, була новаторською як для ТМК (адже будувалася не на афектації, а на внутрішньо спресованій емоції), так і для традиції тлумачення цього образу рок-виконавцями. Аналогії акторським засобам у харківській виставі

слід шукати скоріше у драмі. Після епохальної вистави Ю. Любимова «Майстер і Маргарита» (Московський театр на Таганці, 1977), у якій на обжитій лише завісою-роком сцені зовнішньо стриманий Ієшуа – Олександр Трофимов вражав надзвичайно потужним духовно-енергетичним потенціалом, у постановці Ю. Старченка вперше на сцені ХТМК було відкрито закон поєднання матеріального символу з акторськими духовністю та енергетикою, що не піддаються фіксації й виміру, але істотно впливають на донесення режисерського задуму.

Лінія Пілата та Ісуса в фільмі Н. Джюйсона була підкреслено го-строю, вибухово-конфліктною, адже, згідно з концепцією режисера, усі герої фільму – хіпі, котрі розігрують у пустелі євангельські події. Оригінальність Пілата (Баррі Деннен) полягала в тому, що він був однолітком Ісуса, тож підґрунтям вибуховості Пілата тут виступало його розуміння, наскільки протиприродною є смерть молодого людини. П. Хомський у театрі «им. Моссовета» віддав належне канонічній фактурі сивого, суворого вояки Пілата (Анатолій Адоскін). У Харкові В. Робертов поєднав власну фактуру зрілого чоловіка з молодечою експресією кінопередника (інший виконавець ролі Пілата В. Тюлев відрізнявся більш співчутливою інтонацією бесід з Ісусом). Драматизм у забарвленні голосу, гнівлива і, водночас, шляхетна і співчутлива інтонація, дозволили актору, всупереч статисти мізансцен, створити повнокровний образ. Порівняно з Пілатом Богдана Вівчарівського (Театр «Рок-опера»), головне протиріччя якого полягало у слабкій волі, вміщеній у сановиту оболонку, В. Робертов – Пілат був переконливим та динамічним у драматичній іпостасі, а не лише у вокалі.

Про те, наскільки значущою була у постановці харків'ян тема помилки Пілата, свідчив той факт, що його наказ вбити Христа ставав останніми словами у виставі: «Мне остается умыть только руки / Умри, если хочешь, / наивная кукла!» Останню арію «розгримовано-го» виконавця Юди у супроводі «герлс» режисером було концептуально відкинута. Вистава закінчувалася вокалізом хору на мотив арії Ісуса з висвітленою в глибині сцени (за театральною топографією – десь понад хмарами) постаттю Христа-символа.

В процесі постановки вистави відбувалися творчі дискусії, суперечки, зокрема, В. Логвиненко планував сцену Ірода в значно епатанішій пластиці, ніж та, яку в підсумку виконував балет, проте Ю. Старченко відчував моральну межу, яку театр у Харкові на початку 1990-х не мав права переходити. Суто вставну в драматургії цієї

рок-опери арію Ірода в різні роки виконували прем'єрні виконавці В. Федоренко і В. Уборцев та – пізніше – В. Марков.

Важко переоцінити роль хорового ансамблю у виставі. Хормейстеру Л. Іголкіній вдалося досягнути без патетики «органного» звучання свого цеху у фіналі вистави, а також відшліфувати з ним звучання темпово складних сцен жебраків і калік та торгашів у храмі. У той самий час, режисер Ю. Старченко усвідомлював, що хор в цій виставі має бути дієвою субстанцією. Тому він навантажив артистів хору «ролями» апостолів, торгашів і вірян (в різні роки: Олена Фішкіна, Наталія Фурсова, Діана Шипіленко, Олена Віоліна, Людмила Коваленко, Євген Павлов, Віталій Кропива, Павло Безпалько, Вадим Новиков, Андрій Войналович, О. Коломійцев та багато інших). Серед балетних виконавців «легіонерів» типажно доречним виглядав і артист хору Ігор Булавін. Крім того, в кращих традиціях академічних драматичних театрів режисер залучив до масовки фахових акторів: Н. Антоненко і О. Логвиненка (який запам'ятався експресивним пластичним малюнком в епізоді зціленого Ісусом). За спогадами О. Драчова, в перші роки після прем'єри осмисленість та виразність масовки «Ісуса...» забезпечувала також участь тодішніх студентів акторського курсу Ю. Старченка в інституті мистецтв ім. І. Котляревського [93].

Етапну в історії театру музичної комедії України постановку «Ісус Христос – суперзірка» було зіграно лише двадцять вісім разів. В період до 1995 року (саме в тому році перейшов на посаду головного режисера Харківського театру для дітей та юнацтва Ю. Старченко, а також став солістом столичного театру оперети М. Бутковський) ця вистава почала змінювати аудиторію глядачів театру «музкомедії», користувався попитом серед молоді та інтелігенції, спраглої інтегрованого до сучасного європейського мистецтва театру. Втім, із зміною керівника, який провадив рок-оперну репертуарну політику, цю виставу стали грати нечасто (переважно пару разів на рік, з нагоди великих православних свят). Цим показам щоразу передували вводи нових артистів хору, балету та солістів, що сприяло розмиванню контурів прем'єрної концепції. Трагічно передчасно пішли з життя виконавці ролей Магдаліни та Ірода О. Кацаєва і В. Уборцев, поїхав з України І. Максименко, який був єдиним виконавцем Сімона Зілоа. Театр переживав скрутні часи як в творчому, так і у фінансово-організаційному плані. Через скорочення штату збіднілися балетний та хоровий цехи, «прорідився» і склад оркестру (виконання ж цієї рок-

опери, навпаки, вимагало додаткових музикантів та інструментів для відтворення рок-фактури). Все це (хоча в трупі все ще були унікальні солісти для виконання центральних партій!) унеможливило повноцінні покази вистави. Єдиним здобутком останніх років життя вистави «Ісус Христос – суперзірка» стало переконливе виконання партії та ролі Магдаліни Л. Кайковою. Як вік, етнічний типаж акторки та її цікавість до джазового вокалу, так і щире прагнення розкрити трагізм відданості Магдаліни Ісусу зробили створений нею образ помітною удачею вистави. Третя рок-опера у постановці Ю. Старченка і Ш. Палтаджяна остаточно зійшла зі сцени разом із своїм прем'єрним виконавцем Г. Бабичем, який раптово пішов з життя в 2000 році.

Вистава «Ісус Христос – суперзірка» явила прикмети стилю монументального театру: сакральна тематика затребувала «фрескові» мізансцени, моделювання простору світлом, образну і мінімалістичну сценографію, модерну хореографію і духовну сповідальність акторів. Постановка сходила до світоглядно-стильових джерел українського авангардного театру Л. Курбаса та Володимира Блавацького. У виставі «Ісус Христос – суперзірка» максимальне втілення здобула головна, за визначенням Ю. Старченка, ідея його творчості: любові до ближнього [303, 5].

Перша та остання вистави рок-опери склали в історії ХТМК своєрідний диптих, об'єднаний тяжінням до символізму та філософської проблематики. Жанрове визначення «“Юнони” і “Авось”» – містерія, вистава-доля, яке дав О. Рибников [270], як і сюжет іншої рок-опери, запозичений з Євангелія, передбачали нову етичну відповідальність театру, що брався втілити ці твори на своїй сцені. Безпрецедентним в ті роки став сам факт наближення театру «легкого жанру» засобами музики та поезії до категорії духовності.

На початку XXI століття в ОТМК відбулася реформа самого жанру та сценічного втілення рок-опери. Нову жанрову модифікацію презентували постановки балетмейстера Санкт-Петербурзького Михайлівського театру Г. Ковтуна. Здійснені ним вистави «Ромео і Джульєтта» Євгена Лапейка (2002), «Кентервільський привид» Андрія Іванова і Дмитра Рубіна (2003) і «Силіконова дурепа» Олександра Пантукіна, Костянтина Рубінського (2010) ознаменували радикальне відмежування від стилю опереткової вистави або режисерського мюзиклу.

Постановки Г. Ковтуна інтегрували засоби виразності рок-опери, бродвейського танцюмузиклу, шоу та естради. О. Верховенко писала про режисуру Г. Ковтуна як нове явище українського музично-драматичного театру: «Його вистави <...> вирізняються феєричністю видовища, у якому емоційність визначає як драматургія, так і сценічний рух, пластика та побудова мізансцен, акробатично-циркові трюки. У співпраці з композитором Є. Лапейком диктат музичної партитури та її ритмічної основи у постановках Г. Ковтуна є очевидним» [40, с. 13].

Специфікою постановок рок-опер Г. Ковтуном стала наскрізна хореографія. За свідченням дописувачів газети «Одесский вестник», що відгукнулися дискусією на постановку «Ромео і Джульєтта», режисер виявився новатором і в акумуляції енергетики на сценічному майданчику: «Без сумніву, було створено єдине емоційне поле сцени та зали»; «вдалося вправно й натхненно організувати тонус вистави» [280]. Ансамбль у виставі – рок-опері утворився як з провідних солістів театру (В. Фролова, Т. Тищенко, О. Оганезова, Ю. Осипов, С. Ковалевський), так і з молодих артистів, відібраних принципово новим для українського ТМК шляхом кастингу. Русійною силою у першому акті «Ромео і Джульєтта» постав Тібальд – С. Мільков. Випускник Харківського інституту мистецтв сполучив драматичний образ із професійним вокалом, енергетичною віддачею і навичками сценічного бою. У постановці хореографа С. Мількову вдалося створити образ Тібальда – уособлення нищівного зла (музика та пластичний малюнок підбурювали до саме такого трактування) і конкретний образ: Тібальд-грішник, за негативною чарівливістю якого проглядає розум.

З естрадної сфери прийшли у виставу молоді виконавці Юлія Коровко – Джульєтта та Кирило Туріченко – Ромео. З естради ж було запозичено принцип супроводу вистави оркестровою фонограмою. Практика створення рок-опер і мюзиклів на базі державного театру із запрошеними на центральні ролі відомими рок і поп виконавцями в ті ж роки набула поширення у Латвії. У Ліепайському театрі Валдіс Люріньш здійснив резонансний національний проект «Каупен, мій коханий» Яніса Лусеня і Мари Заліте (2000) за участі музикантів рок-гурту «Līvi». Центральні у спектаклю образи історичної постаті, дезертира і серійного вбивці Каупена та його антагоніста Поета драматично і вокально переконливо створили Мартіньш

Фрейманіс і Зігфрідс Муктупавелс, втім більшість ролей у рок-опері виконували актори театру.

У «Ромео і Джульєтті» С. Зайцев організував простір для симультанної дії: на планшеті сцени (масові танці, бої) і на поверхах сценічних веж (символи «будинків-фортець» кланів Монтеккі та Капулетті). Тому, наприклад, сцена центрального дуету героїв була вибудована режисером не статично, а так, щоб герої могли переноситися з балкону однієї вежі у кімнату іншої, бігти сходами, робити практично каскадерські трюки і при цьому співати. Критики визначили характерну особливість методу Г. Ковтуна як органічне продовження традицій Федора Лопухова, котрий першим ввів до естетики класичної хореографії елементи спортивного танця, ексцентрики, естради [2, с. 13]. К. Туріченко уособив новий для театру України тип актора у спектаклі-рок-опері XXI ст.: естрадний співак, розкутий, експресивний, спортивно і хореографічно підготовлений артист, він співав у польоті, в падінні, стрибаючи з лонжею. Обладнаність вистави радіомікрофонами дала можливість акторам не шукати акустичну «зону», що сприяла б максимальному донесенню звуку, а обживати весь простір великої сцени, застосовуючи гамму інтонацій – від речитативу пошепки до крику.

Г. Ковтун переніс дію трагедії з доби Відродження на кілька століть тому – у добу варварів. Режисером було особливо вирішено сцену балу Капулетті. Із тривожного затемнення на глядача сунули не герої – тіні варварів, раптом – рване сяйво прожектору, немов повня, під супровід вовчого виття вихоплювало прогалину у глядацькій залі – і засліплююча стіна світла сповіщала про початок балу: в якусь мить масовка варварів «перетворювалася» на конкретних героїв вистави, що пливли у галантних «па». На цьому емоційному тлі вступав із своїм тривожним монологом передчуття кохання-згуби Ромео. Ефектна сцена заручин Ромео та Джульєтти була вирішена через прадавній язичницький обряд: герої на сцені освідчувалися в дуєті під дощем, яким посвячували їх у подружжя жерці-хор на вежах. Юрій Дикий зазначав, що у виставі «Г. Ковтун немов боїться втратити напругу глядацької зали, саме через це він нехтує тією «тишею», котра інколи несе в собі більше змістовності, ніж різноманітні хореографія та пластика» [280]. Приголомшувальним було й вирішення фіналу. Пливучи зоряним небом у човні, Ромео і Джульєтта буквально переходили з категорії земних героїв у вічний символ самозреченого

кохання. Отже, театральними засобами було винайдено еквівалент прикінцевих віршів трагедії.

Уперше після гастролей 1987 року, вистава ОТМК гастролювала у Києві. В 2002 році «Ромео і Джульєтту» було показано на сцені Національного театру ім. І. Франка.

Рок-операм одесита Є. Лапейка і Г. Ковтуна судилося довге життя в просторі театрів Одеси (нового глядача привела до Одеського російського драматичного театру і постановка Г. Ковтуна за рок-оперою «Вій», 2005). Наступна здійснена Г. Ковтуномв ТМК рок-опера – «Кентервільський привид» (твір вперше здобув втілення у вигляді аудіо-вистави, записаної естрадними співаками, із М. Боярським у головній ролі [189]). Ця вистава явила не розвиток пошуків в рок-опері, а скоріше апологетику вже винайдених Г. Ковтуному «Ромео і Джульєтті» прийомів. Про це свідчило і призначення виконавців – ставка на естрадну молодь. Після прем'єри, в якій роль сера Кентервіля виконував актор П. Коломійчук, Г. Ковтун увів на цю роль К. Туріченка, особиста популярність і специфічна шоу-мюзиклова манера виконання якого так вдало відповіли стильовій гармонії постановки «Ромео і Джульєтти». Виконуючи роль привида, К. Туріченко довів свободу від жодних виконавських стереотипів. О. Колтунова відзначала: «Кирило Туріченко <...> грає трьохсотлітнього привида з незвичайними вишуканістю та гумором. Такій собі безтілесний («пластикою скелета» Туріченко володіє бездоганно), інфантильний, манірний та вередливий суб'єкт, не жилець вже, проте й не мрець, оскільки живі в ньому емоції» [166]. На іронічний прийом неприхованого «удавання», а не психологічного «перевтілення» у привида вказувала і критик О. Голяєва: «...актор Кирило Туріченко натхненно режисує цю бешкетливу гру» [69]. Про діапазон актора писав Ф. Кохріхт: «Гротеск та ліризм, гін'йоль та наївність, фарс і трагедія» [176]. На відміну від попередньої постановки Г. Ковтуна, драматургія Д. Рубіна не дала рельєфного матеріалу для гри решті акторів у виставі. Трюки та ефекти на кшталт шоу Девіда Коперфільда мали право на місце, за умови аби вони не були просто атракціоном. І грошові купюри та золотий пил, що раптом фонтаном били з клозету, і сцена «польоту» закоханих під колосниками не компенсували крихкості вистави. Виконання Ольгою Кононцевою ролі Вірджинії явило новий для ТМК естрадний штамп і дисгармоніювало із концептуальним стилем, заданим К. Туріченком.

У лібрето за твором Оскара Уайльда є принаймні дві теми, кожна з яких можна було б реалізувати у виставі як наскрізну ідею. Режисер змішав обидві, не виявивши однієї основної. Перша – властива модерну поетика «саду мертвих», про що похапцем згадувалося у фінальному аріозо Привида. Друга – протистояння шляхетних, хоча й жалюгідних та морально застарілих представників європейської геральдичної гілки прагматизмові та тваринності споживчого менталітету вихідців з Нового Світу. Саме цю ідею розкрила сценографія С. Зайцева. Двоповерхова, як у містерійному, сакральному театрі, конструкція отримала образне і дієве облямування: увесь замок Кентервілей ніби закутий у середньовічний панцир, лицарські обладунки, а другий поверх її – вихід у «потойбічний вимір», пащу, з якої вивергається полум'я та дим, з'являється під супровід брязкання ланцюга сам привид, – окреслено подобою лицарського шолому із забралом і плюмажем. На противагу цьому «Старому Світові» художниця по костюмах О. Леснікова вдягла «американців» у костюми з символікою державного стягу США. Культурна цитата як віддзеркалення рафінованого стилю твору-першоджерела, прочитувалася і у програмці, оздобленій графікою в дусі Одрі Бердслея. Ця гуманістична нота протистояння «світоглядів» виявилася почасти реалізованою через режисерську іронію в сценах спілкування американця з лордом, пролунала у монолозі-баладі Кентервіля. Інфернальний старий скрипаль (артист оркестру Олександр Марьясін) збагатив виставу філософською нотою. Надривно лунало його соло в шотландському дусі. Диригент А. Певцов реалізував новаційну для академічного колективу концепцію постановки рок-опери – зведення оркестру в студійному запису та живого звука (дабл-трек) було доповнено рок-складовою (гурт «Nomed»).

Якщо друга постановка рок-опери Г. Ковтуном виявила розвиток сценічної естетики лише в плані різноманітної музичної фактури, то третя – рок-опера в ОТМК – здійснена режисером В. Савіновим постановка «Тристан та Ізольда» (2006) виявилася художньо безпорадною. Адаптація матеріалу українських авторів Олександра Нежигая і С. Піскурьова для сцени ТМК призвела до жанрового новоутворення «драматична рок-опера», яке практично виявило повну дедраматизованість видовища, організованого, по суті, хореографом А. Бедичевим. «Чому вистава – рок-опера, – поставила питання критикиня, – залишається невиявленим: в опері все-таки співають, хоча

б і «рок» [12]. Незбагнена ані з точки зору семантики, ані в плані закону контрастності, уніформа білого кольору незалежно від психологічних характеристик героїв; порожній простір сцени (С. Зайцев); одноманітність колоцентричних мізансцен; гниюча атмосфера дії охарактеризували формальний бік вистави. Замість ідеї падіння середньовічного догматизму перед ренесансним почуттям героїв вистава явила похмурий трилер.

Таким чином, нами встановлено, що на відміну від драматичних театрів СРСР, а також балетних інтерпретацій творів цього жанру в Україні, у ХТМК рок-оперу виконували наживо, без додавання фонограми і транспонування голосів з партитур О. Рибникова, Е. Ллойд-Веббера і О. Журбіна. Досвід харківського колективу свідчить про винайдення в Україні власного стилю інтерпретації жанру рок-опери: синтезу зовні ощадливого, концентровано психологічного проживання образів, комбінації академічного та джаз/соул-вокалу, симфоджазового звучання оркестру, видовищності й образності сценографії та модерної хореографії.

Вистави, здійснені в Одесі на початку ХХІ століття Г. Ковтуном (в тому числі за творами одесита Є. Лапейка), стали новою модифікацією жанру – танц-рок-опера. Здійснені балетмейстером постановки рок-опер характеризують тотально пластична організація дії, сценічні бої тавидовищність шоу. Виконавці головних ролей у постановках уперше в практиці ТМК України добиралися за кастингом. Вистави йдуть із застосуванням фонограми, а також із залученням музикантів театру і запрошеного рок-гурту. Характер виконання вокальних партій багато в чому визначає наявність радіомікрофонів. Симультанна сценографія С. Зайцева архітектурно організувала простір не лише для горизонтальних, але й вертикальних мізансцен.

Підводячи підсумки сценічній традиції втілень мюзиклів, зонг-, блюз- і рок-опер на сцені ТМК України, ми дійшли таких висновків. Мюзикл став головною ознакою художньої трансформації цього типу театру в 1960-і рр. Ранні постановки були здійснені режисерами драми: Сергієм Штейном (перша в СРСР вистава «Моя чарівна леді» у Одесі) і О. Барсеганом, В. Івченком, А. Самохлібом, О. Синявським – та позначені пошуком нового синтезу мистецтв. На прикладі одеського колективу Л. Трифонова слушно наголошу-

вала на інтелектуалізації (курсив – Ю. Щукіної) ТМК [313]. На завершення періоду «відлиги» в жанрі мюзиклу було здійснено єдину для музичного театру СРСР постановку «Людини з Ламанчі» (Одеса) та унікальне в УРСР втілення «Хелло, Доллі!» (Харків). Режисеру М. Ошеровському, який зробив мюзикл програмним жанром десятиріччя в Одесі, вдалося втілити відмінну від опереткової форму вистави-мюзиклу. Українському музичному театру культуру мюзиклу прищепили: А. Дадаліна, І. Іванова, Ю. Малишко, Вс. Применко. Зокрема, С. Крупник не лише «переживав» роль, але й демонстрував персонаж, а талановиті Ю. Динов та Л. Сатосова органічно синтезували образи героїв-сучасників з їх театральними «двійниками», висловлюючи ставлення до кожної з іпостасей. Традиційними були симфонічний склад оркестру та (за невеликим винятком) академічна манера співу солістів. Втім, видатний актор М. Водяной знайшов специфіку втілення образу в мюзиклі, визначальними дефініціями якої стали ритмічність, а також сучасна невимущена інтонація. Наприкінці 1960-х вплинули на розширення естетики театру постановки зонг-опери «Тригрошова опера» в Києві та Одесі.

Якщо американський мюзикл дав змогу в рамках «соцреалістичного» театру втамувати потребу глядача у видовищності та театральності, то мюзикли радянських композиторів (від середини 1970-х) інтонаційно та за засобами виразності помітно різнилися із західними аналогами. Так, характерними прикметами мюзиклів В. Ільїна і Ю. Рибчинського, Л. Колодуба стали пісенна лексика і психологізм характерів, на противагу активному тону Бродвею. В той самий час, у виставі «Гра!» (Київ) Е. Митницький затребував модель «фантастичного реалізму», оперуючи на сцені театру оперети такими змістовними категоріями, як підсвідомість суперечливої особистості та її конфлікт із соціумом. При прочитанні «Трьох мушкетерів» в Києві В. Бегма сполучив відображення хронотопу в умовній та дієвій сценографії із психологізмом акторських робіт. Вистави Е. Митницького збагатили палітру ОТМК філософічністю, інтровертною природою проживання ролей («Пізня серенада»). Мюзикл приніс зміни і до сценографії. Створення амбівалентного ігрового простору було притаманним роботам художників-«режисерів», які прийшли на зміну художникам-декораторам (В. Ареф'єв та І. Лернер у Києві, М. Івницький в Одесі). Зробила концептуальний крок від дивертисменту до конструктивності та «субстанційної» образності дії хореографія І. Вітебського,

С. Грицяя, Ю. Давиденка. Радянський та український мюзикл затребували акторську гру в манерах психологізму, експресіонізму і символізму. Втім, характерними були закиди критики щодо оперетковості артистів у виставі «Гра!» і звернення у постановці «Три мушкетери» до актора, запрошеного з драматичного театру. Навіть в часи відсутності концепції розвитку колективу сповідували театр духовної проблематики покоління акторів, вихованих мюзиклом: В. Алоїн, В. Барда-Скляренко, В. Борисенко, Ю. Бурих, Т. Головчанська, М. Дьоміна, Г. Жадушкіна, О. Забашта, М. Завгородній, О. Камінська, Е. Климчук, Й. Крапман, Л. Крижановська, В. Неборачко, Є. Нестерчук, О. Оганезова, С. Павлінов, В. Подорлова, В. Робертсов, В. Рожков, Т. Тимошко, Володимир і Вікторія Фролови.

У 1980-і зросла балетмейстерська культура та ініціатива, жанрово-стильової універсальності набули артисти балету театру, що зумовило появу балетних вистав І. Мерковича (Одеса), О. Сегалія (Київ), О. Якубова (Харків). Наступне масове звернення ТМК до бродвейського мюзиклу відбулося лише наприкінці 1980-х, що є закономірним, адже цей час характеризує розвиток режисерського театру (що досі зустрічав інерційний спротив в театрі оперети). Характерною прикметою постановок мюзиклів стала самопроекція театру («Чорна магія» Ю. Старченка, «Бал на честь короля» Е. Митницького, «Кабаре» В. Стрижова, «Цілуй мене, Кет!» В. Подгородинського) в діапазоні від сцени як «найреальнішої реальності» до сцени – кривого дзеркала жорстоких часів. Уперше в Україні було прочитано американську блюз-оперу «Поргі і Бесс» П. Ільченком і В. Шейком (у транскрипції «мюзикл-опера» велику роль відігравала єдина пластична лінія). Також сценічне втілення здобули мюзикли таких українських авторів, як В. Назаров, Ю. Рогоза, В. Філіпенко, Д. Шевцов і росіян В. Гевіксмана, В. Грохольського, М. Самойлова. Репертуар сполучав тенденції звернення до світової літератури (В. Гюго, К. Гольдоні, М. Себастьяну) і детабушованої в добу «перебудови» драматургічної спадщини 1920–1930-х: О. Копкова, М. Булгакова, М. Зощенка, М. Куліша. Так ТМК прагнув долучитися до драматичної сцени у справі самоідентифікації суспільства.

Від 1980-х художній діапазон ТМК збагатився специфікою рок-опери. Харків'яни Ю. Старченко та Ш. Палтаджян здійснили єдине в республіці повноцінне сценічне втілення партитури О. Рибникова ««Юнона» і «Авось»», а також безпрецедентні в Україні постановки

«Ісус Христос – суперзірка» та «Монарх, повія і чернець». Рок-опери виконувалися оркестром, солістами і хором театру переважно в академічній манері, але з мікрофонами і уперше з додаванням синтезатора і ритм-секції. Сценографія С. Кузовкіна конструювала образи-метафори. Хореографію (О. Якубов, В. Попов, В. Логвиненко) відрізняла модерна лексика. Ансамбль у постановках рок-опер будувався вже не на «амплуа» і теситурній відповідності голосів. Актори Г. Бабич, М. Бутковський, В. Донченко, О. Кацаєва, В. Побережець призначалися на ролі згідно критерію артист-індивідуальність. Щоправда, досягти ансамблю виконавцям другорядних ролей вдавалося не завжди, а в мізансценах артистів хору давався ознаки професійний комплекс – брак дієвості. Від 1990-х дедалі більше солісти театрів прагнули відтворювати у вокальних образах стилі джазу, свінгу, соулу, року, притаманні бродвейським виконавцям. У 2000-і виокремилася така модифікація вистави, як танц-рок-опера, запровадив яку до практики ОТМК балетмейстер Г. Ковтун («Ромео і Джульєтта»). Характерними рисами цього типу вистави є насиченість хореографією, сценічними боями, масовість сценічної дії, дібрання виконавців за кастингом. Актори П. Коломійчук, Ю. Коровко, С. Мільков, О. Оганезова, К. Туріченко відповідали таким вимогам, як: фактурність, хореографічна підготовка, стильовий універсалізм вокалу.

Ще однією тенденцією ТМК України 1990-2000-х стало перепрочитання бродвейських мюзиклів і зонг-опери, що вже мали сценічну історію на вітчизняній сцені у 1960-1970-і. Одеський театр музичної комедії та антреприз ний проект на сцені Київського театру оперети вперше за історію ТМК України спромоглися втілити мюзикли в бродвейській естетиці («Моя чарівна леді» Семена Штейна, «Медовий місяць президента» Д. Бертмана, «Тригрошове кохання» Е. Митницького ОТМК). Режисура, зокрема, В. Подгородинського візуалізувала в постановках ОТМК пластичну мову, притаманну мюзиклу («Цілуй мене, Кет!», «Хелло, Доллі!»). Виконання В. Фроловим подвійного образу Петруччо/Грехема (прем'єра мюзиклу К. Портера 2000 року) ознаменувало собою нову якість мюзиклового актора в Україні. Започатковану тут традицію «бродвейського» синтетизму актора в грі, співі та одночасно динамічному танці розвинули постановки ОТМК «Дон Сезар де Базан» В. Подгородинського і «Оголене кохання» В. Савінова. Крім того, у постановках мюзиклів 2000-х вперше було застосовано засоби виразності інших видів сценічно-мис-

тецьких видовищних форм: піротехніка, звук у форматі «дабл-трек», радіомікрофони. Експеримент В. Шулакова і А. Єрьоміна в антрепризному проєкті «Екватор», здійсненому в КТО, полягав в естрадності цієї вистави (оркестрова фонограма, дібрані за кастингом виконавці) та її орієнтованості на сфенографію, хореографію і спецефекти шоу.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ І ЛІТЕРАТУРИ

1. Авров Д. Поэтический язык хореографии // Панорама. Москва : Мол. Гвардия, 1988. С. 121–129.
2. Автограф. № 1. Тематический выпуск : Георгий Ковтун. Санкт-Петербург, 2002. 15 с.
3. Айзенштадт В. И пришел мюзикл // Соціалістична Харківщина. 1988. 13 жовт. С. 4.
4. Альтшуллер А. Пять рассказов о знаменитых актерах : Дуэты. Сотворчество. Содружество. Ленинград : Искусство, 1985. 208 с.
5. Альшиць Ю. Внутрішня рецензія на виставу «Король скрипалів» // Архів Одеського театру музичної комедії ім. М. Г. Водяного. 1983. С. 2.
6. Андрущенко Е. Ю. Мюзиклы Э. Ллойда-Уэббера конца 1960–1980-х годов: сюжеты, жанр, стилистика : дис. ... канд. искусствовед. Ростов-н/Д, 2007. 200 с.
7. Ансимов Г. Режиссер в музыкальном театре. Москва : ВТО, 1980. 319 с.
8. Арефьев В., Чевик А. Роман с музыкальным театром // Театральная жизнь. 2007. № 4. С. 49–50.
9. Аркина Н., Жукова Л. Хореография в оперетте // Театр. 1967. № 11. С. 51–58.
10. Аркина Н. Семен Крупник // Театр. 1972. № 11. С. 98–103.
11. Арсентьева Т. Взаправду мюзикл! : «Сказка – ложь...» // Вечерняя Одесса. 2003. 27 апр. С. 7.
12. Арсентьева Т. Мы вам пели печальные песни, а вы не рыдали // Вечерняя Одесса. 2006. 17 мая. С. 5.
13. Арсентьева Т. Мы-то на Бродвее не бывали // Вечерняя Одесса. 2000. 15 июня. С. 4.
14. Арсентьева Т. Чем наградили Одессу... в публичном доме // Вечерняя Одесса. 2005. 15 сент. С. 3.
15. Астрова Лада (Ирина Штерн). «Снова туда, где море огней...» // Время. 2000. 16 янв.
16. Байнська Л. Три мушкетери // Молода гвардія. 1977. 25 трав. С. 15.
17. Баканурский А. Бесстрастные «Страсти» // Вечерняя Одесса. 1986. 29 дек. С. 3.

18. Баканурський А. Мюзикл // Баканурський А., Корнієнко В. Театрально-драматичний словник ХХ століття. Київ : Знання України, 2009. С. 159–160.
19. Бальме К. Вступ до театрознавства. Львів : ВНТЛ-Класика, 2008. 270 с.
20. Барановський В. Історія про Великого Утішника // Комсомольська іскра. 1970. 23 липня. С. 3.
21. Барановський В. «У курсі дела» // Комсомольська іскра. 1972. 1 серп. С. 3.
22. Баренбойм А. В борьбе с пьесой // Знамя коммунизма. 1975. 25 янв. С. 3.
23. Бегма В. Інтерв'ю від 07.10. 04 / інтерв'ю брала Ю. Коваленко. Київ, 2004. 8 с. Архів автора.
24. Бегма В. Росте зміна // Український театр. 1978. № 3. С. 29.
25. Белинский А. «Карамболина-Карамболетта» // Белинский А. Рукописи не горят : Воспоминания, размышления, фантазии. Санкт-Петербург : Санкт-Петербургский Стройиздат, 2001. С. 153–178.
26. Беляєва М. Музично-театральне життя // Історія української музики : в 6 т. / АН УРСР, Ін-т мистецтвознавства, фольклористики та етнології імені М. Т. Рильського. Київ : Наук. думка, 1992. Т. 4 : 1917 – 1941. ст. 613, [2] с. : іл.
27. Березкин В.И. Даниил Лидер. Киев : Мистецтво, 1988. 199 с.
28. Бирзин В. Обнаженная и монах // Вечерняя Одесса. 1990. 9 апр. С. 4.
29. Боброва М. С. Отечественный мюзикл и рок-опера в контексте жанровых взаимодействий в музыке второй половины ХХ – начала ХХІ века : автореф. дис. ... канд. искусствовед. Ростов на Дону, 2011. 22 с.
30. Борщова Є. Квітка на бруківці // Червоний гірник. 1986. 18 лип. С. 3.
31. Бродавко Р. Виват, классическая оперетта! // Одесский вестник. 2001. 23 нояб. С. 4.
32. Бродавко Р. Вольный ветер. Одесса : ВМВ, 2012. 148 с., ил.
33. Бродавко Р. Художник-режиссер // Бродавко Р. Театр. Искусство. Надежды. Одесса : Optimum, 2006. С. 95–100.
34. Броккет О. Г., Гілді Ф. Г. Англомовний театр у середині ХХ століття // Броккет О. Г., Гілді Ф. Г. Історія театру / пер. з англ. Дитина Т., Козак Н., Лелів Г., Сташків Г. 10-те вид. Львів : Літопис, 2014. С. 508–527.

35. Бутковський М. Ю. Інтерв'ю від 03.05.04 / інтерв'ю брала Ю. Коваленко. Київ, 2004. 15 с. Архів автора.
36. Бялик М. Герои Чехова в оперетте // Музыкальная жизнь. 1981. № 8. С. 15–16.
37. Бялик М. Развитие жанра // Ленинградская правда. 1977. 23 нояб. С. 4.
38. Варпаховский Л. Внутренняя рецензия на спектакль «Человек из Ламанчи». // Архів Одеського театру музичної комедії ім. М. Г. Водяного. 1970. С. 1–2.
39. Великие мюзиклы мира / [ред. И. Емельянова и др.]. Москва : Олма-Пресс, 2002. 704 с.
40. Верховенко О. А. Танцювальна складова мюзиклу другої половини ХХ–ХХІ століття : автореф. дис.... канд. мистецтвознавства. Київ, 2013. 16 с.
41. Веселка С. Про Хануму та її партнерів // Український театр. 1974. № 4. С. 26.
42. Веселовська Г.І. Новаторські мистецькі напрямки і течії в театральних процесах України першої третини ХХ ст. : автореф. дис. ... д-ра мистецтвознавства. Київ, 2007. 32 с.
43. Визитная карточка театра // Вечерняя Одесса. 1983. 1 янв. С. 3.
44. Витухина Є. «Холопка» // Вечерняя Одесса. 1980. 29 марта. С. 4.
45. Владимирская А. Звездные часы оперетты. Ленинград : Искусство, 1975. 136 с.
46. Владимирская А. Право на дерзание // Вечерний Ленинград. 1985. 1 февр. С. 3.
47. Владимирский О. «Кабаре» открывают одесситы // Вечерняя Одесса. 1998. 19 нояб. С. 3.
48. Водевиль // Большая советская энциклопедия. – 3-е изд. – Москва, 1971. – Т. 5. – Режим доступа: https://biblioclub.ru/?page=dict&dict_id=63 (дата обращения: 3.08.2019).
49. Волков М. Біля джерел української музичної режисури (до 70 річчя ХТМК) // Вестник Международного славянского университета. 2000. Т. 3, № 6. С. 45–47.
50. Волков М. Біля джерел української оперети // Музика. 1998. № 4. С. 26–28.
51. Волков М. К. Режисерське мистецтво В. М. Скляренко в контексті історії української театральної культури 20-х – 70-х років ХХ ст. : автореф. дис. ... канд. культурол. наук. Київ, 2007. 35 с.

52. Воробьев В. В защиту жанра // Вечерний Ленинград. 1978. 12 апр. С. 4.
53. Воробьев В. Оперетта: какой ей быть? // Ленинская правда. 1983. 8 февр. (№ 32). С. 3.
54. Воробьев В., Отюгова Т. Молодость оперетты // Смена. 1985. 2 июня. С. 23.
55. В'ярвільський М. Балада про Керрі // Вечірній Харків. 1983. 10 січ. С. 4.
56. Гайдабура В. Театр між Гітлером і Сталіним. Україна, 1941 – 1944. Долі митців. Київ : Факт, 2004. 320 с., іл.
57. Галин А. Молодость старой оперетты // Театральная жизнь. 1972. № 12. С. 24–25.
58. Галонська О. І. Режисер Януарій Бортник та шляхи становлення української музичної комедії // Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету ім. Володимира Гнатюка. Серія: Мистецтвознавство. 2011. № 2. С. 154–159.
59. Галонська О. Театри малих форм у культурному контексті Харкова першої третини ХХ ст. Харків, 2010. 196 с.
60. Галушко М. Испанский гранд на дискотеке // Одесские известия. 2002. 22 нояб. С. 4.
61. Галяс А. И «звезда» – «звездой» говорит, или 30 «звезд» под одной обложкой. Одесса: Издательство Бартенева. 2011. 416 с.
62. Галяс А. Озаренные «Рассветом» // Порто-Франко. 2019. 16 мая.
63. Гастроли львовского театра музыкальной комедии. Сезон 1953 г. / вступ. ст. Д. Островского // Театральный Львов. 1953. № 9–10. С. 1–32.
64. Гипфрих Л. Вакханалия азарта // Вечерняя Одесса. 1995. 26 июня. С. 5.
65. Годер Д. Пни его // Театр. 1991. № 7. С. 11–21.
66. Голота В. Блеск и нищета оперетты // Голота В. В. Театральная Одесса. Киев, 1990. С. 78–85.
67. Голубенко Г. Неоконченная пьеса для настоящего режисера // Театр. 2004. № 4. С. 83–89.
68. Гольдес О. «Белая акация». Спектакль в театре музыкальной комедии // Красное знамя. 1957. 5 мар.
69. Голяева И. Кентервильское привидение // Одесские известия. 2004. 17 авг. С. 5.

70. Гончаренко Т. «Веселий пролетар». Харківський театр малих форм. Спроба історичної реконструкції / Тетяна Гончаренко// Переступи порог бібліотеки : Харьковская городская специализированная музыкально-театральная библиотека им. К.С. Станиславского (1955 – 2005). Юб. сборник. / Сост. Т.Б. Бахмет. Харьков: Ромен, 2005. С. 334 – 347.
71. Гончаров А. Режиссерские тетради. Москва : Искусство, 1980. 312 с.
72. Горбенко А. Г. Харківський театр імени Т. Г. Шевченка. Київ : Мистецтво, 1979. 200 с.
73. Гориславец В. Інтерв'ю від 10. 02. 19 / інтерв'ю брала Ю. Шукіна. Харків, 2019. С. 1–10. Архів автора.
74. Государственный академический театр Московская оперетта / ред.-сост. Б. М. Поюровский. Москва : Центрполиграф, 2001. 315 с., [52] л. ил., портр. (Звезды московской сцены).
75. Грабовский А. Михаил Водяной. Очерк жизни и творчества. Одесса : ТЭС, 2009. 71 с.
76. Грекова-Дашковская О. Старые мастера оперетты. Москва : Искусство, 1990. 284 с.
77. Гринберг М., Тараканов М. Современный мюзикл // Советский музыкальный театр : проблемы жанров. Москва : Сов. композитор, 1982. С. 231–286.
78. Гринберг Я. Московский театр оперетты: его жизнь, радости и огорчения. Москва : Моск. рабочий, 1967. 208 с.
79. Гриншпун И. О друзьях моих и учителях. Киев : Мистецтво, 1986. 168 с.
80. Гріншпун І. А. Комплексне виховання артистів оперети // Музика. 1982. № 5. С. 19.
81. Грошева Е. Его имя – Михаил Водяной // Советская музыка. 1988. № 7. С. 60–70.
82. Гудыма М. Игра «на понижение» : Bravo, Сезя, bravo Сима! В целом же невыносимо... // Одесский вестник. 2005. 14 сент. С. 7.
83. Гудыма М. Страсти по Катарине // Одесский вестник. 2000. 17 мая. С. 7.
84. Гудыма М. Шутка в одном действии // Слово. 1999. 29 янв. С. 4.
85. Давыдова М. В стороне от МХАТа и Брехта // Экран и сцена. 1996. № 4. С. 5.

86. Данько Л. Мюзикл как особая форма музыкально-драматического спектакля : Лекция для студентов ин-тов культуры по курсу «История музыки». Ленинград : ЛГИК им. Н. Крупской, 1977. – 26 с.
87. Дацько С., Ивницький М. Аккомпанірує епохам // Аргументи і факти. 1996. № 15. С. 16.
88. Дашичева А. Праздник и будни // Советская культура. 1962. 15 сент. С. 4.
89. Дембська Є. Інтерв'ю від 01.04.10 / інтерв'ю брала Ю. Коваленко. Одеса, 2010. С. 1–4. Архів автора.
90. Демидов А. Орфей в Аду // Театр. 1973. № 2. С. 77–85.
91. Донченко-Бутковська В. Інтерв'ю від 09.05.19 / інтерв'ю брала Ю. Щукіна. Київ, 2019. С. 1–5. Архів автора.
92. Драч И. Киевская оперетта: время перемен // Советская музыка. 1989. № 10. С. 49–54.
93. Драчов О. Інтерв'ю від 5.02.19 / інтерв'ю брала Ю. Щукіна. Харків, 2019. С. 1–4. Архів автора.
94. Дубровський В. «Поцілунок Чаніти» : нова вистава театру музичної комедії // Соціалістична Харківщина. 1957. 13 вер.
95. Дувина Л. Вторая свадьба в Малиновке // Ленинское знамя. 1979. 12 авг. С. 3.
96. Дьяконова З., Новоселицька Л. Михайло Водяной. Киев : Музична Україна, 1972. 79 с.
97. Дьяконова З. Фрэд Грэхем и другие // Знамя коммунизма. 1966. 6 марта. С. 4.
98. Дяченко Я. Не старіє вічна тема // Зоря Полтавщини. 1987. 15 черв. С. 4.
99. Ежелов Г. «На світанку» // Южная правда. 1964. 13 апр. С. 4.
100. Єрмакова Н. «Алло, на хвилі 477» – перше українське ревію // Просценіум. 2007. № 1 (17). С. 7–13.
101. Єрмакова Н. Березільська культура: історія, досвід. Київ : Фенікс, 2012. 512 с.
102. Єрмакова Н. Проблема «великого стилю» в українському драматичному театрі 90-х років ХХ століття // Нариси з історії театрального мистецтва України ХХ століття. Київ: Інтертехнологія, 2006. С. 787–826.

103. Єрмакова Н. Формування першої української режисерської школи у контексті інтегративних процесів української культури ХХ століття // Нариси з історії театрального мистецтва України ХХ століття. Київ : Інтертехнологія, 2006. С. 221–300.
104. Женевская Ю., Гриншпун Ю. Дороги, которые мы выбираем // Вечерняя Одесса. 1989. 27 марта. С. 3.
105. Жовтяк В. Влаштувалась, Доллі? // Соц. Харківщина. 1972. 11 февр.
106. Жукова Л.Л. В мире оперетты. Москва : Знание, 1967. 90 с.
107. Жукова Л. Л. В мире оперетты. Москва : Знание, 1976. 112 с., 15 ил.
108. Жукова Л. Заметки об оперетте // Театр. 1966. № 6. С. 45–52.
109. Жукова Л. «Человек из Ламанчи» // Театр. 1971. № 8. С. 38–43.
110. Заболотна В. Театральна Україна в полудень віку: український драматичний театр в 40–60-х років ХХ століття // Нариси з історії театрального мистецтва України ХХ століття. Київ : Інтертехнологія, 2006. С. 533–586.
111. Завалков С. «Вольный ветер» // Львовская правда». 1947. 10 нояб.
112. Зак В. Счастливого пути, «неистовый гасконец»! // Советская музыка. 1979. № 5. С. 37–40.
113. Захаревич М. В. Національний академічний драматичний театр ім. Івана Франка. Динаміка соціокультурних перетворень 1920–2001 років : монографія. Київ : Зерно, 2016. 368 с. : іл.
114. Звездочкин В. Пластика в драме (интерпретация классики в русском драматическом театре 1970–80-х гг): учеб. пособ. Санкт-Петербург, 1994. 78 с.
115. Злотникова О. Добрая старая сказка // Театр. 1973. № 8. С. 26–30.
116. Иванов М. И снова мюзикл... // Сегодня. 2003. 10 нояб. С. 3.
117. Иванова В. Синяя Борода. Оптимистическая трагедия // Зрительный ряд (Санкт-Петербург). 2006. 16–31 янв. (№ 2). С. 1.
118. Ивницкая З. Михаил Ивницкий. Нью-Йорк : Слово, 2009. 451 с.
119. Ивницкий М., Галяс А. Михаил Ивницкий: «Во мне какой-то комплекс одессизма...» // Порто-Франко. 2016. 19 февр.
120. Имас С. Полный шик на Французском бульваре // Art line. 1997. № 3. С. 4–5.

121. *Имя* : Михаил Водяной / авт.-сост. В. С. Максименко. Одесса: ОКФА, 1999. 322 с.
122. *Иняхин А. Сказки Каретного ряда* // *Театр*. 1984. № 7. С. 65–74.
123. *Иняхин А. Танцующие сны* // *Театр*. 1991. № 7. С. 22–29.
124. *Ирд К. Театр – моя работа : Воспоминания, размышления, интервью*. Москва : Искусство, 1984. 247 с., ил.
125. *Иваницька Я. Богдан Струтинський: режисер без вихідних*. К.: Саммит-книга, 2016. 352 с.
126. *Іванченко Л. В опереті співають джаз* // *Театрально-концертний Київ*. 1998. № 7-8. С.17-18.
127. *Ільченко П. І. Інтерв'ю від 15.01.20 / інтерв'ю брала Ю. Щукіна*. Київ, 2020. 3 с. Архів автора.
128. *Історія українського театру*. У 3 т. Т. 2. 1900-1945 / Г. Скрипник та ін. ; НАН України, ІМФЕ ім. М. Рильського. Київ, 2009. 876 с.
129. *Калиш В. Зеркало исканий* // *Театр*. 1979. № 9. С. 45–53.
130. *Калиш В. Нескучный сад : Превращения музыкального спектакля в России XX века*. В 2 т. Екатеринбург : Изд-во Урал. ун-та, 2008. Т. 2. 384 с., ил.
131. *Кампус Э. О мюзикле*. Ленинград : Музыка, 1983. 128 с.
132. *Киевский театр музыкальной комедии* // *Театральная энциклопедия* : в 6 т. Москва, 1964. Т. 3. С. 16–17. Подпись: Ив. А.
133. *Київський національний академічний театр оперети. Vivat, Operette! : 80 років*. К., 2014. 200 с. : іл.
134. *Клевцова Л. У оперети свої проблеми* // *Український театр*. 1980. № 2. С. 14–17.
135. *Клевцова Л. Ходімо в оперету* // *Український театр*. 1992. № 2. С. 17-20.
136. *Клековкін О. Ю. THEATRICA : Лексикон / Інститут проблем сучасного мистецтва НАМ України*. Київ : Фенікс, 2012. 800 с.
137. *Климчук Е. Інтерв'ю від 14.05.04 / інтерв'ю брала Ю. Коваленко*. Харків, 2004. 2 с. Архів автора.
138. *Кобец О. Что сказал бы Шолом-Алейхем?* // *Вечерний Киев*. 1987. 3 авг. С. 3.
139. *Коваленко Г. Ф. Художник театра Даниил Лидер*. Москва : Искусство, 1980. 199 с., ил.
140. *Коваленко Ю. П. Бродвейський мюзикл у вітчизняній етико-естетичній системі координат* // *Arkadia*. Одеса, 2008. № 1 (19). С. 35–40.

141. Коваленко Ю. П. Владимир Воробьев: отраженный в фантастическом реализме. Saarbrücken (Germany) : Lambert Academic Publishing, 2013. 536 с.
142. Коваленко Ю. Владимир Фролов: Мы – осколки легендарного одесского театра музыкальной комедии // Харьковские известия. 2009. 13 авг. С. 13.
143. Коваленко Ю. Володимир Фролов – комедіант із серцем трагіка // Proscenium : театрознавчий журнал. 2007. №2–3 (18–19). С. 68–71.
144. Коваленко Ю. Вплив режисури та педагогічних принципів Д. Козачківського, М. Крушельницького та В. Склярєнка на становлення театрів музичної комедії // Проблеми взаємодії мистецтва педагогіки та теорії і практики освіти : зб. наук. ст. / Харк. нац. ун-т мистецтв імені І. П. Котляревського. Харків, 2007. Вип. 18 : Мистецтво та освіта сьогодні. С. 167–177.
145. Коваленко Ю. Еволюція форм мюзиклу в постановках Харківського, Київського та Одеського музичних театрів (1980–2005) // Культура України : зб. наук. праць / Харк. держ. акад. культури. Харків, 2007. Вип. 18. С. 144–153.
146. Коваленко Ю. І. А. Гріншпун та Ю. І. Гріншпун: два покоління режисерів музичного театру // Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти : зб. наук. ст. / Харк. нац. ун-т мистецтв імені І. П. Котляревського. Харків, 2012. Вип. 35. С. 108 – 116.
147. Коваленко Ю. П. Новаторство постановок мюзиклів «Весілля Кречинського» і «Справа» у театрах музичної комедії // Вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення ім. І. К. Карпенка-Карого. 2010. Вип. 7. С. 52–69.
148. Коваленко Ю. Портрет у ювілейному антуражі // Культура і життя. 2005. 24 лип. С. 3.
149. Коваленко Ю. Прерванный полет // Панорама. 2001. 20 лип. С. 16.
150. Коваленко Ю. П. Проблеми вітчизняної режисури Театру музичної комедії в контексті імпортованої режисури // Вісник Львівського національного університету ім. І. Я. Франка. 2015. Вип. 16, ч. 1. С. 168–178.
151. Коваленко Ю. П. Режисерські проблеми актуалізації класичної оперети у сучасних театрах України // Науковий вісник Національної музичної академії України ім. П. Чайковського : зб. наук. ст. Київ, 2009. Вип. 82. С. 275–284.

152. Коваленко Ю. П. Рок-опера в Харківському театрі музичної комедії // Из докладов, представленных на V–IX Международных чтениях молодых ученых памяти Л. Я. Лившица : зб. наук. пр. / Харк. нац. педагог. ун-т ім. Г. С. Сковороди. Харків, 2005. С. 37–42.

153. Коваленко Ю. П. Роль сценографії у розвитку театру музичної комедії другої половини ХХ ст. // Мистецтво і шляхи його осмислення в дослідженнях молодих науковців України : матеріали VIII Всеукраїнської науково-творчої конференції студентів та аспірантів / Харків. держ. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2008. С. 12–15.

154. Коваленко Ю. Сучасна режисура вітчизняного театру музичної комедії // Часопис Національної музичної академії України ім. П. Чайковського. Київ, 2009. № 3 (4). С. 69–75.

155. Коваленко Ю. П. Сценографический метод Михаила Ивницкого // Аркадіа. Одеса, 2014. № 2 (39). С. 35–40.

156. Коваленко Ю. Український театр музичної комедії: зміна пріоритетів // Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти : зб. наук. ст. / Харк. нац. ун-т мистецтв імені І. П. Котляревського. Харків, 2007. Вип. 20. С. 254–262.

157. Ковзан Т. Знак в театрі / пер. з пол. М. Перуна // Театр: історія, теорія, практика : зб. ст. Львів: ЛНУ ім. Івана Франка, 2013. С. 121–155.

158. Козачківський Д. До трьохрічного існування театру музичної комедії. Львів. 1950. 2 с. Машинопис. Архів Д. Козачківського. Зберігається на кафедрі театрознавства і акторської майстерності ЛНУ імені І. Франка.

159. Козачківський Д. Привітання : До відкриття гастролей Львівського театру музичної комедії в Кишиневі. 1950, червень. Кишинів. 2 с. Архів Д. Козачківського. Зберігається на кафедрі театрознавства і акторської майстерності ЛНУ імені І. Франка.

160. Коломієць Р. Сергій Данченко : Портрет режисера в інтер'єрі часу. Київ: Нац. акад. драм. театр ім. І. Франка, 2001. 144 с., іл.

161. Колтунова Е. Быстро... Как можно более быстро... Еще быстрее! // Порто Франко. 1995. № 1. С. 5.

162. Колтунова Е. Да здравствуют рыцари плаща и шпаги! // Юг : Независимая газета. 2002. 16 нояб. С. 8.

163. Колтунова Е. Кисло-сладкий вкус свободы // Порто-Франко. 2005. 6 мая. С. 4.

164. Колтунова Е. Когда и на три гроша нет надежды // Одесский вестник. 1996. 14 дек. С. 4.
165. Колтунова Е. О своих героях с любовью // Юг : Независимая газета. 2006. 17 авг. С. 3.
166. Колтунова Е. Призрак Оскара Уайльда // Порто-Франко. 2004. 3 сент. С. 14.
167. Колтунова Е. Шекспир с широкой дороги // Порто-Франко. 2000. 10 июл. С. 10.
168. Комлікова А.В. Українська рок-опера: тенденції та аспекти розвитку : автореф. дис. ... кан-та мистецтвознавства. : спец. 17.00.03 «Музичне мистецтво» / А. В. Комлікова; Нац. музична академія України ім. П.І. Чайковського. Київ, 2016. 16 с.
169. Корзов Ю. Класика чи шоу? // Музика. 1994. № 1. С. 12–14.
170. Корнієнко Н. Український театр у переддень третього тисячоліття. Пошук [Електронний ресурс] : (Картини світу. Ціннісні орієнтації. Мова. Прогноз). Київ : Факт, 2000. 160 с. URL:<http://elib.nlu.org.ua/object.html?id=1766> (дата звернення: 14.09.2019)
171. Коробков С. Притворщики, или Игра в оперетту // Советская музыка. 1988. № 1. С. 57.
172. Корогодський Р. Полудень віку // Ukr.sovfarfor. Електронний журнал. – Режим доступу: <https://ukr.sovfarfor.com/teatr-kno/aktorskemistectvo/166-poluden-vku.html> (дата обращения: 3.07.2020).
173. Кособуцька В. Інтерв'ю від 04.03.05 / інтерв'ю брала Ю. Коваленко. Санкт-Петербург, 2005. 10 с. Архів автора.
174. Костецький В. Інтерв'ю від 14.09.06 / інтерв'ю брала Ю. Коваленко. Санкт-Петербург, 2006. 15 с. Архів автора.
175. Кохрихт Ф. Играем Зоценко // Знамя коммунизма. 1988. 21 мая. С. 3.
176. Кохрихт Ф. «И златокудрая, шутя, сорвет молитву с грешных уст...» // odessapages.net. – 2004. – № 1. С. 11-12.
177. Крижановська Л. Зміна виконавського стилю в театрі оперети (Київський Національний театр оперети)// Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти. ХНУМ ім. І. Котляревського. 2011. Вип. 32. с. 187 – 196.
178. Крижановська Л. Інтерв'ю від 13.11.19 / інтерв'ю брала Г. Ботунова. Київ, 2019. 4 с. Архів автора.
179. Крыжицкий Г. У истоков советской оперетты / Крыжицкий Г. К. Дороги театральные. Москва, 1976. С. 249–260.

180. Крюгер М., Фінадорін В. «Легкий жанр» Джорджа Гершвіна // *Культура і життя*. 1998. 7 жовт. (№ 40).
181. Кудинова Т. От водевиля до мюзикла. Москва : Сов. композитор, 1982. 176 с.
182. Куксо Л. Да здравствует оперетта! : буклет / Всесоюзный фестиваль оперетты и мюзикла. Одесса, 1990. 17 с., ил.
183. Курбас Л. Про українську оперетту // Курбас Л. *Філософія театру* / [упоряд. М. Лабінський]. Київ : Основи, 2001. С. 653–654.
184. Кутько І. Самотніми бувають і Боги // *Слобідський край*. 1993. 18 груд. С. 4.
185. Лавренко В. Доля зірок у жорнах епохи : актори музичної комедії та їх час. К., 2003. – 216 с.
186. Лавренко В. Музыкальная комедия и XX век. К. : Віпол, 2008. 504 с.
187. Лакман А., Байрон А. Он – Байрон. С русскою душой // *Оперетта Land*. 2007. № 6. С. 46–47.
188. Левкович С. Его величество мюзикл // *Одесский вестник*. 1999. 5 авг. С. 7.
189. Левчук В. С привидением веселее // *Вечерняя Одесса*. 2004. 12 авг. С. 4.
190. Ли Ксения. Негритянские страсти по Гершвину поселились в театре оперетты // *Комсомольская правда в Украине*. 1998. 3 июля.
191. Лидер Д., Питоева К. Мастер действующей сценографии // *Вечерняя Одесса*. 1975. 23 сент. С. 4.
192. Липківська А. Драма і сцена: шляхи режисерського театру кінця ХХ – початку ХХІ ст. // *Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення ім. І. К. Карпенка-Карого* : зб. наук. праць. 2010. Вип. 6. С. 27–44.
193. Липківська А. Ін'єкція професіоналізму // *Культура і життя*. 1997. 5 лют. С. 3.
194. Липківська А. Літературне першоджерело та сценічний текст: від егоцентризму молодого театру рубежу 1980–1990-х років – до демократичних цінностей сьогодення // *Нариси з історії театрального мистецтва України ХХ століття*. Київ : Інтертехнологія, 2006. С. 889–934.
195. Липківська А. Меккі-ніж в гостях у Бені Крика // *День*. 1996. 18 груд. С. 10.
196. Липківська А. Світ у дзеркалі драми. Київ : Кий, 2007. 356 с.

197. Липова Г. Стилетворчі чинники мистецької мови українського театру 70-80х рр. ХХ століття // Записки наукового товариства ім. Т.Шевченка. Львів, 2003. Т. 245 : Праці театрознавчої комісії. С. 362–374.
198. Логачева Р. «Для любви не названа цена...» // Вечерний Харьков. 1994. 1 февр.
199. Логвиненко О. Інтерв'ю від 07.09.01 / інтерв'ю брала Ю. Коваленко. Харків, 2001. 8 с. Архів автора.
200. Лотман Ю. М. Об искусстве. Санкт-Петербург : Искусство, 1998. 704 с.
201. Лукина Т. Киевская оперетта «замахнулась» на «Порги и Бесс» // Киевский вестник. 1998. 6 авг.
202. Луцкий Ю. Украинский театр // История советского драматического театра : в 6 т. Москва, 1971. Т. 6. С. 190–218.
203. Лыбидь О. Экватор // Факты и комментарии. 2003. 12 нояб. (№ 209). С. 4.
204. Мазур Н., Івницький М. Без витівки – нецікаво // Демократична Україна. 1994. 25 січ. С. 8.
205. Мазур Н. Чи жива оперета в Одесі // Український театр. 1992. № 2. С. 14-16.
206. Макарчук Г. Спогади про вчителя : (про режисера та театрального педагога В. Склярєнка). Київ. 17 с. Машинопис. Архів Г. Макарчука. Зберігається у Г.М. Фількевич.
207. Максименко В. Когда сбываются обещания : внутр. рецензія на виставу «Обіцянки...обіцянки...» Одеського театру музичної комедії // Архів Одеського академічного театру музичної комедії. 1981. С. 1.
208. Максименко В. Матвей Ошеровский: фрагменты одного монолога с комментариями // Одесский вестник. 1997. 27 черв. С. 7.
209. Максименко В. Обещания и свершения // Советская культура. 1981. 20 нояб. С. 5.
210. Манилов С. Путешествие Миклухо-Маклая // Високий замок. Львів, 2003. 5 листоп. (№ 210). С. 7.
211. Межибовская Р. Играем мюзикл. Москва: Сов. Россия, 1988. 96 с. (В помощь самодеятельности ; № 23).
212. Меремс В. Зимняя сказка о вечной весне // Слово. 1994. 30 дек. С. 6.
213. Меремс В. Настало время верить гриму // Одесские известия. 1995. 9 дек. С. 6.

214. Митницький Е. До зустрічі, судруги! // Митницький Е. М. Ми живемо, поки любимо. Київ : Максимум, 1998. С. 189–196.
215. Митницький Е. Інтерв'ю від 14.05.05 / інтерв'ю брала Ю. Коваленко. Київ, 2005. 7 с. Архів автора.
216. Митницький Э. Мы живем, пока любим // Театр. 1991. № 7. С. 81–90.
217. Михайлик Ю. Концерт вместо спектакля? // Вечерняя Одесса. 1984. 28 апр. С. 3.
218. Михайлик Ю. «Мымра» // Знамя коммунизма. 1984. 11 окт. С. 4.
219. Михайлов Л. Семь глав о театре : Размышления, воспоминания, диалоги. Москва : Искусство, 1985. 335 с., ил.
220. Михайлов М., Яворский Е. Оскар Сандлер. – К., 1976. 67 с.
221. Михеева Л., Орелович А. В мире оперетты. Ленинград ; Москва : Сов. композитор, 1977. 382 с.
222. Младов А. Інтерв'ю від 06.02. 2020 / інтерв'ю брала Ю. Щукіна. Харків, 2020. 10 с. Архів автора.
223. Мовчан Т. Оперета на сучасній українській сцені : Нотатки з конференції // Музика. 1971. № 2. С. 13–14.
224. Москалец А. «Леди» исчезает // Зеркало недели. 2005. 3 дек. С. 4.
225. Музыкальная комедия // Театральная энциклопедия : в 6 т. Москва, 1964. Т. 3. С. 995.
226. Муха А. І. Музично-театральне життя // Історія української музики : в 6 т. / АН УРСР, Ін-т мистецтвознавства, фольклористики та етнології імені М. Т. Рильського. Київ : Наук. думка, 1990. Т. 3 : Кінець ХІХ – початок ХХ ст. 421, [2] с. : іл.
227. Мушкатіна Ф. Інтерв'ю від 07.10. 05 / інтерв'ю брала Ю. Коваленко. Одеса, 2005. 10 с. Архів автора.
228. Мюзикл // Музыкальная энциклопедия : в 6 т. Москва, 1976. Т. 3. С. 854-856.
229. Наумова Е. Прем'єра «Вогні рампи» // Контрамарка. 2004. № 8 (листопад). С. 44-45.
230. Нежный И. У истоков советской оперетты / Нежный И. Былое перед глазами. Москва, 1963. С. 199–226.
231. Немчинская Р. В. Музыкально-драматический спектакль на современной советской сцене : автореф. дис. ... канд. искусствоведения. Москва, 1986. 25 с.

232. Ніколаєв В. (Айзенштадт В.) На підступах до жанру («Цілуй мене, Кет!» у театрі музичної комедії) // Соц. Харківщина. 1968. 25 трав.
233. Овчинникова С., Карапетян М. Виталий Соломин. Три любви. Москва : Алгоритм, 2004. 416 с.
234. Оганезова-Григоренко О. Автопоезіс артиста мюзиклу як творчий феномен та предмет музикознавчого дискурсу : автореф. дис (...) д-ра мистецтвознавства : спец. 17.00.03 «Музичне мистецтво» / О. В. Оганезова-Григоренко; Одеська нац. музична акад. ім. А.В. Нежданової. Київ, 2018. 36 с.
235. Оганезова-Григоренко О. Диссипативность как процесс профессиональной реализации самоорганизующейся системы: актер мюзикла // Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти. ХНУМ ім. І. Котляревського. 2014. Вип. 39. С. 421 – 431.
236. Оганезова-Григоренко О. Интонационная пластика артиста мюзикла // European Journal of Arts. East West Association for Advanced Studies and Higher Education GmbH. 2017. Вип. 2. Pp. 26-30.
237. Оганезова-Григоренко О. Ритм как аспект художественного воздействия в жанре мюзикла // Музичне мистецтво і культура. Науковий вісник ОДМА імені А.В. Нежданової. 2013. Вип. 17. С. 251-260.
238. Оганезова-Григоренко О. Феноменологія творчого процесу артиста мюзиклу. Одеса : Астропринт. 2017. 288 с.
239. Оганезова-Григоренко О. Художественно-эстетическая специфика мюзикла в контексте исторического развития жанра // Таврійські студії. Мистецтвознавство. Кримський університет культури, мистецтв і туризму. 2013. Вип. 3. С. 115 – 125.
240. Олексієнко Т. Майстер легкого жанру // Музика. 1975. № 3. С. 31.
241. Оперетта // Театральная энциклопедия : в 6 т. Москва, 1965. Т. 4. С. 182–192.
242. Орелович А. Зарубежная музыка XX века. В 2 т. Москва, 1980. Т. 2, кн. 3. 300 с.
243. Орелович А. Письмо-обоснование либретто оперетты «Микадо» // Архів Одеського академічного театру музичної комедії ім. М. Водяного. 1989. С. 1.
244. Оронов В. Импровизации альбиноса // Театр. 2004. № 4. С. 76–82.

245. Ошеровский М. Поиски, находки, просчеты... // Музыкальная жизнь. 1979. № 13. С. 2–3.
246. Павлінов С. Інтерв'ю від 14.05. 05 / інтерв'ю брала Ю. Коваленко. Київ, 2005. 2 с. Архів автора.
247. Палій О. Художник Юрій Стефанчук – відомий і невідомий / Оксана Палій // Proascepium : театрознавчий журнал. Львів. 2008. № 1/2 (20/21). С. 24–37.
248. Палкіна І. Жанроутворення у рок-мистецтві: міжвидові та внутрішньовидові взаємодії : автореф. дис ... кан-та мистецтвознавства : спец. 26.00.01 «Теорія та історія культури» / І. І. Палкіна; Нац. академія керівних кадрів і мистецтв. Київ, 2017. 16 с.
249. Перлова С. «Русский секрет» // Южная правда. 1975. 7 авг. С. 3.
250. Петрова В. Інтерв'ю від 20.09. 03 / інтерв'ю брала Ю. Коваленко. Харків, 2003. 6 с. Архів автора.
251. Пискун І. Український театр // История советского драматического театра : в 6 т. Москва, 1971. Т. 4. С. 215–241.
252. Пітоєва-Лідер К. Інтерв'ю від 12.11.06 / інтерв'ю брала Ю. Щукіна. Київ, 2019. 2 с. Архів автора.
253. Подгородинський В. Інтерв'ю від 12.11.06 / інтерв'ю брала Ю. Коваленко. Одеса, 2006. 6 с. Архів автора.
254. Подорлова В. Інтерв'ю від 20.09.02. / інтерв'ю брала Ю. Коваленко. Харків, 2002. 7 с. Архів автора.
255. Позднякова Л. Наш современник Бертольд Брехт // Театральная жизнь. 1984. № 10. С. 20–21.
256. Полякова Ю. Музично-театральне життя Харкова під час німецько-фашистської окупації (за матеріалами Державного архіву Харківської області) / Юліана Полякова // Вісник Харківського національного університету ім. В. Н. Каразіна. 2013. № 1088 : Історія України. Українознавство: історичні та філософські науки. Вип. 17. С. 78–87.
257. Попов В. На любовь не меняется мода // Одесский вестник. 2000. 26 окт. С. 7.
258. Потапова Н. Дорогая цена укрощения // Советская музыка. 1988. № 8. С. 63.
259. Потапова Н. Інтерв'ю від 11.09.07. / інтерв'ю брала Ю. Коваленко. Санкт-Петербург, 2007. 6 с. Архів автора.
260. Прем'єри, роки, життя...: Репертуар Харківського академічного театру музичної комедії 1929 – 2009. Укл. В. Петрова. Харків. 2009. 50 с.

261. Протокол № 1 засідання художньої ради Харківського театру музичної комедії від 02.01.76 : Прийом вистави «Витівки Хануми» // архів Харківського академічного театру музичної комедії. 1976. С. 3.

262. Протокол № 3 засідання художньої ради Одеського театру музичної комедії від 15.06.95 : Обговорення матеріалу до постановки «Весілля Кречинського» // Архів Одеського академічного театру музичної комедії. 1995. С. 4.

263. Протокол № 3 засідання художньої ради Одеського театру музичної комедії від 20.12.95 : Про план постановки «Сорочинського ярмарку» В. Шулаковим // Архів Одеського академічного театру музичної комедії. 1995. С. 2.

264. Протокол № 4 засідання художньої ради Одеського театру музичної комедії від 30.01.98 : Обґрунтування режисерської експлікації «Хелло, Доллі!» // Архів Одеського академічного театру музичної комедії. 1998. С. 1.

265. Протокол № 5 розширеного засідання художньої ради Одеського театру музичної комедії від 12.12.95 : Прийом постановки «Весілля Кречинського» // Архів Одеського академічного театру музичної комедії. 1995. С. 1–4.

266. Протокол № 7 розширеного засідання художественного совета Ленинградского государственного театра музыкальной комедии от 02.06.78 : Обсуждение общественного показа спектакля «Прекрасная Елена» // СПб. ЦГАЛИ. Ф. 338, 5. Д. 10. С. 4.

267. Протокол № 8 засідання художньої ради Харківського театру музичної комедії від 26.12.79. Прийом вистави «Любов Ярова» // Архів Харківського академічного театру музичної комедії. 1979. С. 2.

268. Радчук С. Любовь, нищета и злодейство на негритянский манер // Киевские ведомости. 1998. 4 июля.

269. Рибаків М. Оперета – мій кумир : (з історії оперети у Києві) // Київська старовина. 2005. № 4. С. 71–92.

270. Рибников О., інтерв'ю // «С легким жанром!», авт. і вед. М. Дунаєвський (вип. «Рок-опера»). Т/к «Культура», Москва. 2005.

271. Роев Ю. Будни Пушкинской улицы // Театр. 1984. № 7. С. 74–82.

272. Ройтман Ю., Соломин В. Михаил Васильевич играет, танцует, поет и фокусничает // Театральная жизнь. 1998. № 7. С. 39–42.

273. Рудницький К. Возможности мюзикла // Рудницький К. Л. Проза и сцена. Москва, 1981. С. 91–100.

274. Савицкая Л. Люди и страсти // Знамя коммунизма. 1987. 13 мая. С. 4.
275. Сагина Ю. Кого ждут в «Кабаре» // Вечерняя Одесса. 1998. 25 нояб. С. 7.
276. Саква О. Знак дива. Київ : Пульсари, 2001. 143 с.: іл.
277. Свирская М. Моя жизнь – оперетта. Харьков, 2005. 122 с.: іл.
278. Свободин А. Девичий переполох // Театр. 1972. № 6. С. 35.
279. Семеновский В. Михаил Водяной : К 50-летию со дня рождения // Театр. 1974. № 9. С. 91–95.
280. Серебряков Г. В поисках «живого» театра // Одесский вестник. 2002. 21 мая. С. 4.
281. Серебряков Г. Ох уж эта «свободная пара»! // Одесский вестник. 2005. 27 апр. С. 7.
282. Сікорська І. М. «Вій» М. Вериківського: примхи долі // Михайло Іванович Вериківський: погляд з 90-х років / Міністерство культури України, НМАУ ім. П. І. Чайковського, Центр музичної україністики; Київ, 1997.
283. Сікорська І. Музично-театральна творчість Левка Колодуба // Левко Колодуб: Сторінки творчості: Наук. вісник НМАУ ім. П. Чайковського. – К., 2006. Вип. 50. С. 69 – 81.
284. Сікорська І. Мюзикл // Українська музична енциклопедія : в 5 т. / Ін-т мистецтвознавства, фольклористики і етнології ім. М. Т. Рильського НАН України. Київ, 2011. Т. 3. С. 318 – 319.
285. Сікорська І. Оперета // Історія української музики : в 6 т. / АН УРСР, Ін-т мистецтвознавства, фольклористики та етнології імені М. Т. Рильського. Київ : Наук. думка, 1992. Т. 4 : 1917 – 1941. ст. 613, [2]
286. Сікорська І. Оперета // Історія української музики : в 6 т. / АН УРСР, Ін-т мистецтвознавства, фольклористики та етнології імені М. Т. Рильського. Київ : Наук. думка, 1998. Т. 5 : 1945 – 1954. ст. 567, [2] с. : іл. С. 206 – 223.
287. Сікорська І. Оперета // Українська музична енциклопедія : в 5 т. / Ін-т мистецтвознавства, фольклористики і етнології ім. М. Т. Рильського НАН України. Київ, 2016. Т. 4. С. 463 – 469.
288. Склярєнко В. Режисер і балетмейстер. Київ, не пізніше 1984 р. 27 с. Архів В. Склярєнко. Машинопис. Архів О.В. Склярєнко.
289. Смирнова Т. Романтика подвига // Московская правда. 1967. 29 июня. С. 1.

290. Соколинский Е. Судейский торг // Театр. 1978. № 6. С. 22–25.
291. Соколовский Т. Рождение Кречинского // Одесский вестник. 1995. 4 июня. С. 6.
292. Сокульский П. «Баядера» за полпорции мороженого // Время. 1995. 14 янв. С. 4.
293. Соломін В., інтерв'ю // Телеверсія вистави «Свадьба Кречинского» Московського Малого театру. Т/к «Культура» (Москва). 1999.
294. Станішевський Ю. Барви української оперети. Київ: Муз. Україна, 1970. 140 с.
295. Станішевський Ю. Корифей української оперети. Київ: Свенас, 1999. 94 с.
296. Станішевський Ю. Обрії музичного театру. Київ: Муз. Україна, 1968. 204 с.
297. Станішевський Ю. Парадокси «легкого жанру» // Музика. 2005. № 2. С. 8–10.
298. Станішевський Ю. Режисерське мистецтво і сучасний музичний театр // Станішевський Ю. Режисура в сучасному українському музичному театрі. Київ : Наук. думка, 1982. С. 3–26.
299. Станішевський Ю. Сучасний український театр оперети: проблеми, пошуки, парадокси // Сучасне мистецтво. 2005. № 2 (18). С. 151 – 160.
300. Станішевський Ю. Український театр у перші повоєнні десятиліття // Нариси з історії театрального мистецтва України ХХ століття. Київ: Інтертехнологія, 2006. С. 501–532.
301. Станишевский Ю. Харьковский театр музыкальной комедии // Театральная энциклопедия : в 6 т. Москва : Сов. энциклопедия, 1967. Т. 5. С. 584.
302. Станішевський Ю. Широкі обрії жанру // Урядовий кур'єр. 1998. 18 липня (№ 136 – 137).
303. Старченко Ю. Інтерв'ю від 10.11.01 / інтерв'ю брала Ю. Коваленко. Харків, 2001. 8 с. Архів автора.
304. Старченко Ю., Чернета Н. Для детей нужна полная отдача // СНГ. 2004. № 3. С. 6.
305. Танюк Лесь. Марьян Крушельницкий. К.: Мистецтво. 1973.
306. Театральная жизнь. № 1. Юбилейный выпуск: Александр Журбин. Москва, 1994. 62 с.

307. Театральная Одесса. 1954. № 1–2. / Вступ. ст. Д. К. Островский. 24 с.
308. Тишков А. Три гроша любви // Порто Франко. 1996. 12 дек. С. 4.
309. Тищенко В. Плюси і мінуси // Донбас. 1958. 9 серп. С. 4.
310. Токарев Ю. Вихід з кризи – неминучий // Музика. 2003. № 3. С.18–19.
311. Токарев Ю. Реанімація чи народження? // Український театр. 1988. № 5. С. 10–11.
312. Токарев Ю. Шпринця лишається живою // Культура і життя. 1987. 21 черв. С. 3.
313. Трауберг Л. Жак Оффенбах и другие. Москва: Искусство, 1987. 320 с.
314. Трифонова Л. У трьох вимірах // Культура і життя. 1967. 11 серп. С. 3.
315. Уварова Е. Эстрадный театр: миниатюры, обозрения, мюзикхоллы (1917–1945). Москва: Искусство, 1983. 320 с., ил.
316. Українська музична енциклопедія (гол. ред. Г. Скрипник) : у 5 т. Київ: ІМФЕ ім. М.Т. Рильського НАН України, 2006 – 2018.
317. Український драматичний театр : нариси у 2 т. Київ : Вид-во АН УРСР, 1959. Т. 2. 647 с.
318. Фалькович Е. П. Проблемы жанра в искусстве актера советской оперетты : автореф. дис. (...) канд. искусствоведения. Москва, 1977. 24 с.
319. Фалькович Е. Татьяна Шмыга. Москва : Искусство, 1973. 96 с.
320. Феденьов Р. Твій сучасник – Меккі Ніж // Одеські вісті. 12 груд. 1996. С. 4.
321. Фиалко В. Режиссура и сценография: пути взаимодействия. Киев : Мистецтво, 1989. 150 с.: ил.
322. Фильзенштейн В. О музыкальном театре. Москва: Радуга, 1984. 407 с.
323. Фіалко В. Оновлення сценічної лексики українського театру 60-х – першої половини 70-х років ХХ століття (частина перша) // Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення ім. І. К. Карпенка-Карого : зб. наук. пр. 2012. Вип. 11. С. 70 – 88.
324. Фіалко В. О. Театр України другої половини ХХ століття: образна лексика : монографія. Київ : Антиквар, 2016. 430 с.

325. Фіалко В. Український драматичний театр кінця 50-х – початку 70-х років ХХ століття: соціально політичні та мистецькі контексти // Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення ім. І. К. Карпенка-Карого : зб. наук. пр. 2012. Вип. 13. С. 40–58.
326. Фількевич Г. Музика і український театр: започаткування контактів і взаємодія // Нариси з історії театрального мистецтва України ХХ століття. Київ : Інтертехнологія, 2006. С. 83–101.
327. Фількевич Г. М. Музичний театр : навч. посіб. Київ : Стилос, 2012. 88 с.
328. Фролов В. Інтерв'ю від 05.04.10 / інтерв'ю брала Ю. Коваленко. Одеса, 2010. 10 с. Архів автора.
329. Ханиш М. О песнях под дождем : [пер. с нем.]. Москва : Радуга, 1984. 157 с.
330. Хомайко Ю. Евангелие от Уеббера и Кеслера // Вечерний Харьков. 1994. 7 янв. С. 4.
331. Циганкова Л. Ярмарок в Сорочинцях // Червоний гірник. 1986. 25 лип. С. 1.
332. Чепалов А. Трудными дорогами «легкого» жанра : буклет к 60-летию Харьковского театра музыкальной комедии. Харьков, 1989. 40 с.: ил.
333. Червоненко Б. Игра с судьбой // Одесские известия. 1995. 1 июля. С. 3.
334. Черная Г. Зарождение жанра оперетты // Музыкальный театр: драматургия и жанры : сб. ст. Москва, 1983. С. 93–115.
335. Черная Г. Смешанные жанры в советском музыкальном театре 1960-1970-х гг. : автореф. дис. ... канд. искусствоведения. Москва, 1981. 24 с.
336. Чернецкая Т. И грянул бал // Одесские известия. 1993. 6 февр. С. 2.
337. Чигрин В. Гімн коханню // Панорама. 2001. № 46 (565). 16 листоп.
338. Что случилось с опереттой? : дискуссия о жанре / М. Водяной, В. Воробьев, А. Рыбников, В. Курочкин, Р. Паулс, В. Канделаки, Ю. Дрожняк, Г. Голубенко, Л. Сущенко, В. Хаит, А. Журбин, К. Стрежнев, Ю. Гриншпун, М. Ошеровский, Ж. Глебова, Б. Покровский // Театр. 1984. № 8. С. 65–76.

339. Шахов Д. Сегодня в жестоком мире Америки // Вечерняя Одесса. 1985. 19 нояб. С. 1.
340. Швачко Т. Грані столичної оперети // Музика. 1998. № 5. С. 14–15.
341. Швачко Т. «Зоряний час» // Музика. 1981. № 3. С. 13–14.
342. Швачко Т. Криза жанру // Музика. 1990. № 4. С. 12–13.
343. Швачко Т. «Майська ніч» – пісенне ревю за мотивами опери // Музика. 1992. № 4. С. 8.
344. Швачко Т. Оновлення традицій // Музика. 1991. № 3. С. 9–11.
345. Швачко Т. Этапы развития украинской оперетты // Музыкальная культура Украинской ССР. М., 1979. С. 151–173.
346. Швець Ю. Дорога Памела // Ленінська зміна. 1987. 11 лип. С. 12.
347. Шевченко І. Нова зустріч з Тьоркіним // Зоря. 1973. 13 черв. С. 4.
348. Щербаков А. Ку-ка-реку и немножко грустно // Знамя коммунизма. 1988. 21 мая. С. 3.
349. Щербаков А. Севастопольский вальс // Знамя коммунизма. 1961. 16 мая. С. 3.
350. Щербачова Н. В погоне за сенсацией // Кр. Знамя. 1972. 22 февр.
351. Щербаченко М. Грущу о ней // Театр. 1984. № 7. С. 83–85.
352. Шигимага Т. Інтерв'ю від 05.03.19 / інтерв'ю брала Ю. Щукіна. Харків, 2019. 10 с. Архів автора.
353. Шлапак Ю., Корнієнко Н. Думки з приводу «Орфей у пеклі» // Кіно-театр. 2000. №4 (30). С. 20.
354. Шпаковська В. Основні тенденції розвитку жанрів українського музично-драматичного театру кінця ХХ – початку ХХІ століття // Нариси з історії театрального мистецтва України ХХ століття. Київ: Інтертехнологія, 2006. С. 827–866.
355. Шулаков В., інтерв'ю // Репортаж у «Новини», т/к «Київ». – 2000 – 21 лист.
356. Щукіна Ю. П. Біблійні рефлексії Українського театру музичної комедії // Культурологія та соціальні комунікації: інноваційні стратегії розвитку : матеріали міжнар. наук. конф., Харків, 22–23 листоп. 2018. Харків, 2018. С. 191–192.
357. Щукіна Ю. Діапазон інтерпретацій оперет Ф. Легара в театрі музичної комедії України (до 150-річчя від народження композитора) // Духовна культура України перед викликами часу : тези доп. учасників ІІІ Всеукр. наук.-практ. конф. / Нац. юридична акад. України ім. Ярослава Мудрого. – Харків, 16 квітня 2020. Харків, 2020. С. 97-100.

358. Щукіна Ю. П. Інтерпретації творів у жанрах «віденської» та української оперети режисером Юрієм Старченком // Традиції та новації у вищій архітектурній освіті / Харківська держ. акад. дизайну і мистецтв. Харків, 2018. № 5. С. 120–123.

359. Щукіна Ю. П. Інтерпретація роману М. Булгакова «Майстер і Маргарита» Харківським театром музичної комедії («Чорна магія», 1988 р.) // Духовна культура України перед викликами часу : тези доп. учасників II Всеукр. наук.-практ. конф. / Нац. юридична акад. України ім. Ярослава Мудрого. – Харків, 16 квітня 2019. Харків, 2019. С. 130–133.

360. Щукина Ю. П. Первые постановки рок-опер в театре музыкальной комедии Украины // Invățământul artistic dimensiuni cultural : Conferința științifică internațională: tezele comunicărilor, Chișinău (Moldova), 19 aprilie 2019 / Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice. Chișinău : Notograf Prim, 2019. P. 40–41.

361. Щурова Т. Театр сценографа // Зеркало недели. 2001. № 4. С. 5.

362. Юзвенко В. О театре и не только, или Взгляд из-за кулис. Санкт-Петербург : Скифия-принт, 2011. 420 с.

363. Юрий Дынов: Я просто раньше Вас родился / авт. и ред.-сост. В. Максименко. Одесса : Астропринт, 2006. 184 с.

364. Якубовский А. В споре с опереттой, в споре за оперетту // Театр. 1975. № 7. С. 45–49.

365. Янковский М. Искусство оперетты. Москва : Сов. композитор, 1982. 278 с.

366. Янковский М. Оперетта. Возникновение и развитие жанра на Западе и в СССР. Москва : Искусство, 1937. 463 с.

367. Ярон Г. О любимом жанре. Москва : Искусство, 1960. 215 с.

368. Ястребов Ю. Балетмейстер в театре оперетты. Москва, 1982. 63 с.

369. Bernstein L. The Infinite Variety of Music. New York: Simon and Schuster, 1966. 103 p.

370. Bernstein L. The Joy of music. New York : Simon & Schuster, 1959. 299 p.

371. Fischer-Lichte E. Teatr i teatrologia. Podstawowe pytania. Wrocław : Instytut im. Jerzego Grotowskiego, 2012. 212 с.

372. Knapp R. The American musical and the Performance of Personal Identity. Princeton : Princeton University Press, 2006. 361 p.

373. Shchukina Yu. Relevance of the adventurous hero of musicals and rock operas on theatrical stages of Latvia and Ukraine // Latvijas Zinātņu Akadēmijas Vēstis. «A» daļa: Humanitāras un sociālās zinātnes. 2019. № 2. Lpp. 42–50.

374. Shchukina Yu. Die ersten Inszenierungen der Rockoper in der Musik-Comedy-Theater der Ukraine// Studiul Artelor și Culturologie: istorie, teorie, practică (ISSN 2345-1408, B). Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice. Chișinău. 2020. № 1 (36). P. 110–114.

ДОДАТКИ

Відомості про героїв інтерв'ю, посилання на які є в книзі

Бегма Володимир Володимирович (1938–2007) – заслужений діяч мистецтв України, режисер театру музичної комедії. У 1975–1981 головний режисер Київського театру оперети.

Бутковський Микола Юхимович (1955 р.н.) – народний артист України, соліст ХТМК (1978–1995) і Національного академічного театру оперети (від 1995 р.).

Гориславець Володимир Микитович (1949 р.н.) – режисер, старший викладач кафедри режисури ХДАК, у 1983–1988 рр. режисер-постановник ХТМК.

Дембська Євгенія Михайлівна (1920–2019) – народна артистка України, у 1947–1954 рр. солістка Львівського театру музичної комедії, у 1954–2019 солістка ОАТМК ім. М. Водяного.

Донченко-Бутковська Валентина Петрівна (1955 р.н.) – народна артистка України, у 1978–1995 рр. солістка ХТМК, від 1995 року солістка КНАТО.

Драчов Олександр Миколайович (1965 р.н.) – у 1991–1996 рр. режисер-постановник, у 2005–2007 художній керівник, в 2008–2015 роках головний режисер, від 2016 року режисер-постановник Харківського академічного театру музичної комедії.

Ільченко Петро Іванович (1954 р.н.) – режисер, заслужений діяч мистецтв України, режисер-постановник Національного театру ім. І. Франка, доцент, професор Національної музичної академії ім. П. Чайковського, випускник студії при Київському театрі оперети, у 1998 і 2003 постановник вистав у цьому театрі.

Климчук Елеонора Гаврилівна (1943 р.н.) – заслужена артистка України, у 1966–2017 рр. солістка ХАТМК.

Кособуцька Валентина Григорівна (1947 р.н.) – заслужена артистка РФ, від 1973 солістка Ленінградського (згодом Санкт-Петербурзького) театру музичної комедії.

Костецький Віктор Олександрович (1941–2014) – заслужений артист РФ, у 1973–1989 соліст Ленінградського театру музичної комедії.

Крижановська Любов Петрівна (1942 р.н.) – у 1966–1969 рр. солістка ХТМК, з 1969 по 1992 солістка Київського театру оперети.

Логвиненко Олег Володимирович (1948 р.н.) – актор, провідний артист Харківського академічного театру музичної комедії (від 1982 р.).

Митницький Едуард Маркович (1931–2018) – народний артист України, народний артист РФ, професор КНУТКіТ ім. І. Карпенка-Карого; у 1973–1975 рр. головний режисер Київського театру оперети, у 1976–1997 постановник вистав у ОТМК.

Младов Анатолій Павлович (1939 р.н.) – заслужений артист України, від 1971 року соліст ХАТМК.

Мушкатіна Фаїна Марківна (1939–2016) – у 1989–2015 завідувачка літературною частиною ОАТМК ім. М. Водяного.

Павлінов Сергій Миколайович (1944 р.н.) – народний артист України, від 1980 соліст НАТО.

Потапова Нора Григорівна (1942 р.н.) – кандидатка мистецтвознавства, заслужена працівниця вищої школи РФ, критикиня і дослідниця музичного театру, режисерка-педагог, професорка Санкт-Петербурзької державної консерваторії.

Петрова Валентина Сергіївна (1946–2019) – театрознавиця, театральна критикиня (Харків).

Пітоєва-Лідер Кіра Миколаївна (1939 р.н.) – театрознавиця, наукова керівниця Літературного меморіального музею Михайла Булгакова, викладачка кафедри театрознавства КНУТКіТ ім. І. Карпенка-Карого.

Подгородинський Володимир Іванович (1949 р.н.) – заслужений діяч мистецтв РФ, професор «РГИСИ», режисер. Від 1989 р. художній керівник Санкт-Петербурзького театру «Рок-опера», а також від 2014 р. головний режисер ОАТМК ім. М. Водяного.

Подорлова Валентина Федорівна (1954 р.н.) – заслужена артистка України, від 1981 солістка ХАТМК.

Старченко Юрій Борисович (1948–2017) – заслужений діяч мистецтв України, режисер. У 1985–1995 рр. головний режисер ХТМК.

Фролов Володимир Давидович (1948 р.н.) – народний артист України, від 1968 р. соліст ОАТМК ім. М. Водяного.

Шигимага Тарас Петрович (1957 р.н.) – сценограф, живописець, від 1978 художник-постановник ХАТМК (головний художник з 2005 по 2019 рр.).

Репертуарні листи театрів музичної комедії та оперети України

РЕПЕРТУАРНИЙ СПИСОК ХАРКІВСЬКОГО АКАДЕМІЧНОГО ТЕАТРУ МУЗИЧНОЇ КОМЕДІЇ (1929 – 2010)									
№	Рік	Назва вистави	Жанр.	Композитор	Автори лібрето	Режисер	Диригент	Сценограф	Хорсогограф
1.	1929	Орфей у пеклі	опера Ж. Оффенбах, муз. долатки Ю. Мейтус		О. Вишня	Б. Балабан	Б. Крижанівський	П. Поторілий С. Йорффе М. Петренко Б. Чернишов О. Щеглов	І. Бойко
2.	1929	Циган-барон	опера Й. Штраус		Д. Козачківський	Д. Козачківський	О. Рабов	М. Магкович	І. Бойко
3.	1930	Королева невідомого острову	ревію музика збірна		Б. Крижанівський	Б. Балабан	Б. Крижанівський	М. Панадіаді	І. Бойко
4.	1930	Гейша	опера С. Джонс, муз. долатки Б. Крижанівського, С. Тартаковського		Ю. Яновський, Л. Чернов	А. Бучма	Б. Крижанівський	М. Панадіаді	Є. Вігільов
5.	1931	Запорожець за Дунаєм	комічна опера С. Гулак- Артемовський, муз. долатки М. Тіца		О. Вишня	М. Крушельниць- кий	О. Рабов	М. Магкович	І. Бойко
6.	1931	Самозваний принц	сатирична музична комедія Д. Клебанов		А. Ашкеназі, перекл. І. Бірюкова, С. Хмельницького	Я. Бортник	Б. Крижанівський	М. Панадіаді	І. Бойко
7.	1931	Шоколадний вояка, або Людина і зброя	опера Й. Штраус, муз. долатки Д. Клебанова		за Б. Шоу, переробка Я. Бортника	Я. Бортник	Б. Крижанівський	М. Панадіаді	І. Бойко
8.	1931	Метис («Роз-Марі»)	опера Г. Стоттардт і Л. Фрімль, муз. долатки О. Рябова		І. Кулик, С. Димнич	О. Іскандер, О. Смирнов	О. Рабов	Н. Янчин	Н. Шувар- ська
9.	1931	Вечорниці	хорова вистава П. Ніщинський		П. Ніщинський	С. Верховинець	С. Верховинець	не встановлено	не встанов- лено

10.	1931	Наталка Полтавка	комічна опера М. Лисенко	І. Котляревський	Я. Бортник	О. Рябов	не встановлено	не встановлено
11.	1931	Ніч проти Різдва	музична комедія К. Богуславський, О. Рябов	П. Карабан	Р. Юхименко	О. Рябов	не встановлено	не встановлено
12.	1931	Дружня горка	комсомольська опера М. Двориков, В. Дешевов, муз. долатки О. Рябова	М. Львов, П. Максимов	М. Форетгер	М. Форетгер	М. Форетгер	М. Форетгер
13.	1932	Сухий закон	сатирична музична комедія О. Рябов, С. Тартаковський	О. Полторацький, А. Дикий	Я. Бортник	О. Рябов	М. Панадіаді	не встановлено
14.	1932	Три чверті людини	музична комедія О. Рябов	П. Петров, С. Соколовський	В. Скляренко	О. Рябов	С. Товбін, Д. Власюк	не встановлено
15.	1933	Фіалка Монмартра	опера І. Кальман	А. Мюрге, переробка Я. Бортника	Я. Бортник	С. Солящанський	М. Панадіаді	не встановлено
16.	1933	Сільва	опера І. Кальман	укр. текст М. Семенка	В. Рапопорт, реж. В. Галицький, Л. Івашутич	С. Солящанський	М. Панадіаді	Є. Вігільов, А. Бердловський
17.	1933	Продавець птахів	опера К. Целлер	Є. Ценін, укр. текст М. Семенка	С. Макарченко	С. Солящанський	М. Панадіаді	не встановлено
18.	1933	Перікола	опера Ж. Оффенбах	М. Гальперін, переробка Я. Бортника	Я. Бортник	С. Солящанський	М. Панадіаді	не встановлено
19.	1934	Любов моряка	опера Г. Стотгардт, Р. Фрімль	Р. Бернацький	М. Авах	С. Солящанський	Н. Соболь	не встановлено
20.	1934	Маріца	опера І. Кальман	укр. текст М. Семенка	Д. Джуство, М. Авах	С. Солящанський	М. Панадіаді	не встановлено

21.	1934	Весела вдова	опера Ф. Легар, муз. додатки О. Рябова	укр. текст М. Семенка	М. Авах	С. Солящанський	М. Панадіаді	не встановлено
22.	1934	Баядера	опера І. Кальман	укр. текст М. Семенка	М. Авах	С. Солящанський	М. Панадіаді	не встановлено
23.	1934	Червонофлотці	музична комедія Б. Ушаков	укр. текст М. Семенка	В. Рапопорт	С. Солящанський	М. Панадіаді	не встановлено
24.	1935	Капітан Фракас	романтично-пригодницька муз. комедія Б. Ушаков	укр. текст М. Семенка за мотивами твору Т. Готье	В. Рапопорт	С. Солящанський	М. Панадіаді	не встановлено
25.	1935	Квітка Гаваю	опера П. Абрагам	укр. текст М. Семенка	Д. Джуство	С. Солящанський	Н. Соболю	не встановлено
26.	1936	Сорочинський ярмарок	музична комедія О. Рябов	Л. Юхвід, М. Авах (за М. Гоголем)	М. Авах	С. Солящанський	Н. Соболю	не встановлено
27.	1936	Вій	музична комедія М. Вериківський	М. Кропивницький (за М. Гоголем)	М. Авах	М. Вериківський	Н. Соболю	не встановлено
28.	1937	Весілля в Малинівці (Назар Забара)	геройко-романтична опера О. Рябов	Л. Юхвід, М. Авах	М. Авах	С. Солящанський	Н. Соболю	не встановлено
29.	1937	Майська ніч	музична комедія О. Рябов	Л. Юхвід, М. Авах за М. Гоголем	М. Авах	С. Солящанський	Н. Соболю	не встановлено
30.	1938	Голубі скелі	музична комедія З. Заграничний	Л. Гуравич, А. Софронюв	В. Неллі	С. Солящанський	С. Йоффе	не встановлено
31.	1938	Амурський гість	музична комедія Д. Клебанов, В. Нахабін	І. Мурагов, О. Хазін	М. Авах	С. Солящанський	М. Калашников, С. Сонечкін	не встановлено
32.	1938	Кето і Коте	музична комедія А. Додізе	Г. Болотін, Т. Сікорська, за А. Пагарелі, перекл. В. Сокола	М. Авах	С. Солящанський	Н. Соболю	не встановлено
33.	1939	Золота долина	опера І. Дунаєвський	М. Янковський, Л. Левін, перекл. В. Сокола	М. Авах	С. Солящанський	Н. Соболю	не встановлено

34.	1939	Солов'їний сад	музична комедія С. Заславський	А. Софронов, укр. текст І. Котенко	Л. Івашутич	С. Соляцанський	С. Йоффе	Л. Леоні- дов
35.	1939	Зелений шум	музична комедія С. Заславський	А. Софронов	не встановлено	не встановлено	не встановлено	не встанов- лено
36.	1939	Сотий тигр	музична комедія Б. Александров	І. Тригер, Л. Гарський	не встановлено	не встановлено	не встановлено	не встанов- лено
37.	1939	Взаємна любов	музична комедія С. Кац	І. Рубінштейн	М. Авах	С. Соляцанський	Н. Соболев	не встанов- лено
38.	1939	Паливода XVIII ст.	музична комедія С. Жданов	М. Рильський, В. Охрименко, за І. Тобилевичем	М. Авах	С. Соляцанський	Н. Соболев	не встанов- лено
39.	1940	Серце мексиканки	музична комедія автора не встановлено	не встановлено	не встановлено	не встановлено	не встановлено	не встанов- лено
40.	1940	Жриця вогню	музична комедія В. Валентинов	не встановлено	не встановлено	не встановлено	не встановлено	не встанов- лено
41.	1940	Блакитна кров	музична комедія автора не встановлено	не встановлено	не встановлено	не встановлено	не встановлено	не встанов- лено
42.	1940	Подв'язка Борджія	опера К. Краус	не встановлено	не встановлено	не встановлено	не встановлено	не встанов- лено
43.	1940	Бал у Савоїї	опера П. Абрагам	рос. текст В. Михайлова, Д. Толмачева	Л. Івашутич	М. Хайкін	С. Йоффе	не встанов- лено
44.	1940	Жан не плаче, Жак сміється	фарс автора не встановлено	не встановлено	не встановлено	не встановлено	не встановлено	не встанов- лено
45.	1941	Світлана («У новорічну ніч»)	музична комедія К. Бенц	М. Талаласвський	Л. Івашутич	С. Соляцанський	С. Йоффе	Д. Мусатов
46.	1941	Останній бал	музична комедія О. Рябов, Д. Клебанов, Г. Фінарський	Й. Зельцер, перекл. В. Сосюри	не встановлено	не встановлено	не встановлено	не встанов- лено
47.	1941	Коли помиляються двос	музична комедія О. Рябов	Л. Юхвід	Л. Івашутич	К. Бенц	не встановлено	не встанов- лено

48.	1941	Коломбіна	музична комедія О. Рябов	В. Ленський, вірші П. Градова	Л. Івашутич	М. Хайкін	С. Йоффе	Л. Леонідов
49.	1942	Аршин Мал Алан	музична комедія У. Гаджибеков	У. Гаджибеков, вірші Фізулі	Л. Івашутич	С. Солящанський	Н. Соболев	не встановлено
50.	1942	Роз-Марі	опера Г. Стотгардт, Л. Фріль	О. Феона, В. Тимофеев	Л. Івашутич	С. Солящанський	Н. Соболев	не встановлено
51.	1943	Ходжа Насреддін	музична комедія Б. Арапов	І. Радомиский за узбекським фольклором	І. Радомиский	С. Солящанський	Н. Соболев, С. Йоффе	не встановлено
52.	1943	Російські люди	драма	К. Симонов	Л. Івашутич		Н. Соболев	
53.	1944	Розкинулося море широко	героїчна музична комедія Л. Куруд, Н. Мінх	Вс. Вишневецький, В. Азаров, перекл. В. Сокола	І. Радомиский	С. Солящанський	Н. Соболев	Л. Леонідов
54.	1945	Тютюновий капітан	музична комедія А. Шац	М. Адуев	В. Арістов	С. Солящанський	Н. Соболев	не встановлено
55.	1946	Летюча миша	опера Й. Штраус	М. Ердман, Н. Вольгін, перекл. О. Шнигова	М. Авах, режисер М. Попова, асист. Н. Боровкова	С. Солящанський	С. Йоффе	Л. Леонідов
56.	1946	Розбійники («Фюрелла»)	опера-буфф Ж. Оффенбах	А. Бонді, перекл. В. Сокола	М. Авах, режисер М. Іванов	С. Солящанський	Н. Соболев	В. Нікитін
57.	1946	Вільний вітер	опера І. Дунаєвський	В. Крахт, В. Вінніков, Б. Тіпот, перекл. І. Мурагова	М. Авах, реж. М. Іванов, асист. Н. Боровкова	С. Солящанський	Н. Соболев	В. Нікитін
58.	1946	З-за гори кам'яної	музична комедія Б. Крижанівський	З. Кац, М. Талалаєвський	М. Авах	С. Солящанський	Н. Соболев	В. Нікитін
59.	1946	Марія	героїчна музична вистава С. Заславський	І. Радомиский, В. Сокол	М. Авах, І. Радомиский	С. Солящанський	С. Йоффе	Л. Леонідов
60.	1946	Морський вузол	музична комедія Є. Жарковський	В. Крахт, В. Вінніков, перекл. І. Мурагова	Л. Івашутич	М. Хайкін	Н. Соболев	В. Нікитін
61.	1946	Кращий день її життя («Есть на Волге городок»)	музична комедія А. Лепін	С. Гендельштейн, І. Петрова	Л. Івашутич	М. Хайкін	С. Йоффе	Л. Леонідов

62.	1946	Голубий гусар	геройко-романтична музична комедія М. Рахманов	М. і С. Гальперіни (за п'єсою О. Гладкова «Давным-давно», перекл. Н. Заблі)	І. Радомиський, асист. З. Мізиненко	М. Хайкін	С. Сонечкін	Л. Леонідов
63.	1947	Одинацять невідомих	геройчна музична комедія М. Богословський	В. Диховітний, Б. Ласкін, М. Слободян, перекл. І. Мурагова	І. Радомиський	С. Солящанський	С. Йоффе	Л. Леонідов
64.	1947	Мій хлопчик	музична комедія Д. Кісбанов, О. Сандлер	С. Кац	М. Авах	С. Солящанський	С. Йоффе	Л. Леонідов
65.	1947	Роза вітрів	музична комедія Б. Мокроусов	І. Луковський, перекл. В. Сокола	І. Радомиський	С. Солящанський	С. Йоффе	В. Нікитін
66.	1947	Ярмарок наречених	опера В. Якобі	М. Ярон	Л. Івашугич	С. Солящанський	С. Йоффе	В. Нікитін
67.	1947	Мадемуазель Нітуш	опера Ф. Ерве	М. Гальперін, перекл. І. Мурагова, І. Радомиського	І. Радомиський реж. Н. Боровкова	М. Хайкін	Н. Соболев	Л. Леонідов
68.	1947	Циганський барон	опера Й. Штраус	В. Шваркін, перекл. Н. Заблі	Л. Івашугич	С. Солящанський	Н. Соболев	Л. Леонідов
69.	1947	Мрійники	музична комедія К. Лістов	С. Гальперіна, перекл. І. Мурагова	І. Радомиський	С. Солящанський	Н. Соболев	В. Нікитін
70.	1947	Простір широкий	музична комедія Є. Родігін	Г. Варшавський, Н. Мягков	І. Радомиський	С. Солящанський	Н. Соболев	В. Нікитін
71.	1947	Сільва	опера І. Кальман	Д. Толмачов, В. Михайлов, перекл. М. Талалаєвського	Н. Попова	С. Солящанський	Н. Баркова	Л. Леонідов
72.	1947	Баядерка	опера І. Кальман	К. Греков, перекл. М. Талалаєвського	Л. Івашугич	С. Солящанський	Н. Соболев	Л. Леонідов
73.	1947	Маскоточка («Весілля Маріон»)	опера В. Бромме	К. Греков, С. Спіро, перекл. І. Журбіна	М. Іванов	С. Солящанський	С. Йоффе	Л. Леонідов
74.	1947	Принцеса цирку	опера І. Кальман	І. Рубінштейн, перекл. В. Сокола	Л. Івашугич	С. Солящанський	С. Йоффе	Л. Леонідов

75.	1948	Піснь про перше кохання	музична комедія	Вс. Роджествєнський	Вс. Роджествєнський	Б. Балабан	С. Солящанський	не встановлено	не встановлено
76.	1948	Кето і Коте	музична комедія	Г. Бологін, Т. Сікорська за А.Цагарелі, перекл. В.Сокола	Г. Бологін, Т. Сікорська за А.Цагарелі, перекл. В.Сокола	І. Радомиський	С. Солящанський	Н. Сობоль	В. Нікітін
77.	1948	Щасливий рейс	музична комедія	Я. Зєкїнд, перекл. І. Муратова	Я. Зєкїнд, перекл. І. Муратова	М. Іванов	М. Хайкін	С. Йоффе	Л. Леонїдов
78.	1948	Чудесний край	музична комедія	Л. Юхвїд	Л. Юхвїд	І. Радомиський	С. Солящанський	С. Йоффе	Л. Леонїдов
79.	1948	Марїца	опера	К. Греков, перекл. О. Полторацького	К. Греков, перекл. О. Полторацького	М. Іванов	С. Солящанський	С. Сонєчкін	Л. Леонїдов
80.	1948	Весєла вдова	опера	І. Рубїнштєїн, перекл. І. Журбіна	І. Рубїнштєїн, перекл. І. Журбіна	Л. Івашутїч	С. Солящанський	С. Сонєчкін	Л. Леонїдов
81.	1948	Зорїка («Цїганська любов»)	опера	І. Рубїнштєїн, перекл. І. Журбіна	І. Рубїнштєїн, перекл. І. Журбіна	Л. Івашутїч	М. Хайкін	Н. Сობоль	Л. Леонїдов
82.	1948	На нашому березї	музична комедія	В. Тїпот, В. Квасницький, перекл. Г.Плєткїна	В. Тїпот, В. Квасницький, перекл. Г.Плєткїна	І. Радомиський	М. Хайкін	С. Йоффе	В. Нікітін
83.	1949	Жїрофлє-Жїрофля	опера	О. Арго, М. Адуєв, перекл. І. Муратова	О. Арго, М. Адуєв, перекл. І. Муратова	Л. Івашутїч	С. Солящанський	Н. Сობоль	В. Нікітін
84.	1949	Боккаччо	комїчна опера	Є. Геркен	Є. Геркен	Л. Івашутїч	Ю. Чернїн	Н. Сობоль	В. Нікітін
85.	1949	Бїдний студент	опера	М. Ердман, М. Улицький, перекл. І. Кочерги	М. Ердман, М. Улицький, перекл. І. Кочерги	І. Радомиський, реж. Н.Попова	С. Солящанський	Н. Сობоль	В. Нікітін
86.	1949	Є на Волзі городок («Кращий день її життя»)	музична комедія	А. Гендєльштєїн, І. Петрова, перекл. В. Сокола	А. Гендєльштєїн, І. Петрова, перекл. В. Сокола	М. Авах, реж. М. Іванов	М. Хайкін	С. Йоффе	В. Нікітін
87.	1949	Роза вїтрів	музична комедія	І. Лужковський, перекл. В. Сокола	І. Лужковський, перекл. В. Сокола	І. Радомиський, реж. Н. Боровкова	М. Хайкін	С. Йоффе	В. Нікітін
88.	1950	Нїч та полум'я	не встановлено	не встановлено	не встановлено	не встановлено	не встановлено	не встановлено	не встановлено
89.	1950	Гулїпака	не встановлено	не встановлено	не встановлено	Д. Джусто, ассист. Л. Івашутїч	не встановлено	не встановлено	не встановлено

90.	1950	Взаємне кохання	музична комедія С. Кац	І. Рубінштейн	І. Радомиський	С. Соляцанський	Н. Соболь	не встановлено
91.	1950	Ніч у Венеції	опера Й. Штраус	М. Левтін, В. Тимофєєв, перекл. В. Сокола	А. Рідаль	С. Соляцанський	С. Йоффе	В. Нікітін
92.	1950	Акулна	музична комедія І. Ковнер	М. Адуєв (за «Панночкою-селянкою» О. Пушкіна), перекл. І. Муратова	І. Радомиський	М. Хайкін	Н. Соболь	В. Нікітін
93.	1950	Граф Люксембург	Опера Ф. Легар	І. Рубінштейн, перекл. І. Муратова	С. Однопозов	Ю. Чернін	С. Йоффе	В. Попов
94.	1950	Женихи	опера І. Дунаєвський	С. Антімонов, М. Адуєв	С. Однопозов	М. Хайкін	С. Йоффе	В. Нікітін
95.	1950	Жили три студенти	комедія-водевіль А. Петров, А. Чернов	І. Кузнецов, Г. Шгайн, вірші А. Масленнікова	І. Радомиський	Ю. Чернін	С. Йоффе	В. Нікітін
96.	1950	Сонячним шляхом	музична комедія В. Рождєственський	Б. Балабан	Л. Івашутич	С. Соляцанський	Н. Соболь	В. Нікітін
97.	1950	Мрійники	музична комедія К. Лістов	С. Гальперіна, перекл. І. Муратова	І. Радомиський	С. Соляцанський	Н. Соболь	В. Нікітін
98.	1950	Біля Голубого Дунаю	музична комедія А. Лепін	Л. Гуревич, С. Єленін, перекл. В. Сокола	І. Радомиський	С. Соляцанський	С. Йоффе	В. Нікітін
99.	1950	Вій	фантастична комедія М. Кропивницький	М. Кропивницький (за М. Гоголем)	Л. Івашутич, асист. П. Пасько	М. Хайкін, Ю. Чернін	С. Йоффе	М. Довейко
100.	1950	Перікола	опера Ж. Оффенбах	М. Гальперін, перекл. В. Сокола	Л. Івашутич, асист. П. Пасько	М. Хайкін	С. Йоффе	М. Довейко
101.	1950	Дочка фельдмаршала	музична комедія О. Фельцман	І. Рубінштейн, перекл. В. Сокола	І. Радомиський, асист. П. Пасько	С. Соляцанський	Н. Соболь	В. Нікітін
102.	1950	Права рука	водевіль Б. Александров, М. Матвієв	В. Тіпот, перекл. М. Талалаєвського	Л. Івашутич, реж. П. Пасько	С. Соляцанський	Н. Соболь	В. Нікітін
103.	1950	Лев Гуріч Синічкін	водевіль В. Желобінський	О. Бонді (за О. Ленським), перекл. В. Сокола	І. Радомиський реж. П. Пасько	Ю. Чернін	П. Шитиґага	М. Довейко

104.	1951	Вільний віпер	опера І Дунаєвський	В. Крахт, В. Вінніков, Б. Тіпот, перекл. І. Муратова	М. Авах, М. Іванов, асист. Н. Боровкова	С. Соляшанський	С. Йоффе	М. Довейко
105.	1951	За ваше здоров'я	музична комедія Д. Клебанов, В. Нахабін	І. Муратов, Ю. Мартич	Л. Івашутич, асист. П. Пасько	І. Гусман, Ю. Чернін	Н. Соболев	В. Нікітін
106.	1951	Дівочий перегілох	опера Ю. Міллотін	М. Гальперін, В. Тіпот, перекл. П. Тичини	І. Радомиський	І. Штейман	С. Йоффе	В. Нікітін
107.	1952	Вогники	музична комедія Г. Свиридов	Л. Захаров, Г. Полоцький, перекл. В. Сокола	Л. Івашутич, асист. П. Пасько	Л. Карлова	Н. Соболев	В. Нікітін
108.	1952	Весілля в Малинівці	героїчна музична комедія О. Рябов	Л. Юв'їд, М. Авах	І. Радомиський, асист. П. Пасько	С. Соляшанський	Н. Соболев	М. Довейко
109.	1952	Сватання на Гончарівці	музична комедія К. Стеценко	Г. Квітка- Ошов яненко	М. Іванов, П. Пасько	С. Соляшанський, Ю. Чернін	С. Йоффе	В. Нікітін
110.	1952	Трембта	опера Ю. Міллотін	В. Масе, М. Червінський, перекл. В. Сокола	І. Радомиський	С. Соляшанський	С. Йоффе	В. Нікітін
111.	1952	Кето і Коте	музична комедія В. Долізде, В. Мураделі	А. Цагарелі перекл. В. Сокола	І. Радомиський, асист. П. Пасько	С. Соляшанський	Н. Соболев	В. Нікітін
112.	1952	Сорочинський ярмарок	музична комедія О. Рябов	Л. Юв'їд, М. Авах	М. Авах, Л. Івашутич	С. Соляшанський	Н. Соболев	В. Нікітін
113.	1952	Холопка	опера М. Стрельников	С. Геркен, перекл. В. Сокола	Л. Івашутич, асист. О. Барсегян, Ю. Петров	Ю. Чернін, Л. Карлова	С. Йоффе	В. Нікітін
114.	1952	Неспокійне щастя	опера Ю. Міллотін	С. Поміщиков, Н. Рожков, В. Тіпот, перекл. Г. Плоткіна	І. Радомиський, асист. П. Пасько	Л. Карлова, Ю. Чернін	С. Йоффе	В. Нікітін
115.	1952	Шаль с китицями	водевіль М. Двоїрін	В. Зимовець	Л. Івашутич	Л. Карлова	Н. Соболев	М. Довейко
116.	1952	Голубий гусар	героїко-романтична музична комедія М. Рахманов	М. і С. Гальперіні	І. Радомиський, асист. П. Пасько	Л. Карлова	С. Йоффе	В. Нікітін

117.	1953	Сторкуф	опера Р. Планкетт	Н. Бернацький, М. Коваль, перекл. І. Мурадова, П. Паська	Р. Прусов, П. Пасько	С. Соляцанський, дир. Л. Карпова, Ю. Чернін	С. Йоффе	В. Нікітін
118.	1953	Фіалка Монмартра	опера І. Кальман	М. Янковський, перекл. Т. Масенко, Ю. Мокр'єв	В. Басманов, асист. П. Пасько	М. Радін	Н. Соболев	В. Нікітін
119.	1953	Найзавітніше	музична комедія В. Соловйов-Седой	В. Мас, М. Червинський, перекл. Є. Дроб'язка	Л. Івашутич, асист. П. Пасько	Л. Карпова	С. Йоффе	В. Нікітін
120.	1953	День чудесних обманів	музична комедія Г. Крейтнер	за п'єсою Р. Шерідана, перекл. В. Сокола	В. Басманов	М. Радін	С. Йоффе	В. Нікітін
121.	1953	Син клоуна	опера І. Дунаєвський	В. Тіпот	Л. Івашутич	Л. Карпова	Н. Соболев	не встанов- лено
122.	1953	Жюстіна Фавар	опера Ж. Оффенбах	Б. Паярітопуло, вірші Е. Полонської	В. Арістов	Л. Карпова	Н. Соболев	М. Довейко
123.	1953	Коли співають солов'ї	музична комедія М. Богословський	В. Гусев, В. Вінніков	І. Радомиський	М. Радін	Н. Соболев	М. Довейко
124.	1954	Сільва	опера І. Кальман	В. Михайлов, Л. Толмачов, перекл. В. Сокола	В. Басманов, асист. П. Пасько	Л. Карпова	С. Йоффе	В. Нікітін
125.	1954	Весільна подорож	музична комедія М. Богословський	В. Диховичний, текст пісень М. Слобідського, перекл. Г. Плоткіна	В. Басманов, асист. П. Пасько	М. Радін	С. Йоффе	М. Довейко
126.	1954	Червона калина	музична комедія О. Рябов	В. Сокол	І. Радомиський	М. Радін	Н. Соболев	В. Нікітін
127.	1954	За двома зайцями	музична комедія В. Рождественський	С. Олійник (за М. Старицьким)	П. Пасько	К. Бенц	С. Йоффе	В. Нікітін
128.	1954	У бужковому гаю	музична комедія М. Богословський	Ц. Солодяр	І. Радомиський	К. Бенц	С. Йоффе	В. Нікітін
129.	1955	У квітучому садочку	водевіль М. Богословський, музика танців К. Бенца	Ц. Солодяр, перекл. М. Дашкієва	І. Радомиський, асист. З. Мізигенко	Ю. Чернін	Н. Соболев	М. Довейко

130.	1955	Чужа дитина	водевіль Б. Аветісов	В. Шваркін, лібрето та вірші М. Когана	І. Радомиський	Ю. Чернін	Н. Соболю	М. Довейко
131.	1955	Дім трьох дівчат	опера Ф. Шуберт, обробка Г. Берте	І. та Л. Захарови, вірші М. Свєтлова	Б. Роцін, асист. П. Пасько	К. Бенц	С. Йоффе	В. Нікітін
132.	1955	Майська ніч	музична комедія О. Рябов	Л. Юхвід (за М.Гоголем)	І. Радомиський, асист. П. Пасько	К. Бенц	С. Йоффе	В. Нікітін
133.	1956	Весела вдова	опера Ф. Легар	М. Масе, М. Червинський, перекл. М. Ковтунова	І. Радомиський	К. Бенц	Н. Соболю	В. Нікітін
134.	1956	Кето і Коте	музична комедія В. Доліде, В. Мураделі	С. Болотін, Т. Сікорська, за п'єсою А. Цагарелі	І. Радомиський	К. Бенц	Н. Соболю	В. Нікітін
135.	1956	Вільний вітер	опера І. Дунаєвський	В. Вінніков, В. Крахт, В. Тіпот, перекл. І. Муратова	М. Авах, М. Іванов, асист. Н. Боровкова	С. Соляцанський	Н. Соболю	Л. Леонідов
136.	1957	Біла акація	опера І. Дунаєвський	М. Масе, М. Червинський, перекл. М. Таласівського	І. Радомиський, асист. С. Іващенко	К. Бенц	Н. Соболю	В. Нікітін
137.	1957	Маріца	опера І. Кальман	Л. Захаров, С. Геркен	Б. Роцін, асист. С. Іващенко	К. Бенц	Н. Соболю	В. Нікітін
138.	1957	Орлині пір'я	опера Ф. Фаркаш	В. Вінніков М. Туманов С. Шатуновський	Л. Івашутич	К. Бенц	Н. Соболю	В. Нікітін
139.	1957	Принцеса цирку	опера І. Кальман	І. Зарубін, О. Фадєєва, перекл. В. Сокола	Л. Івашутич, асист. П. Пасько	К. Бенц	Н. Соболю	М. Довейко
140.	1957	Любов така...	вистава-концерт О. Рябов, Л. Грінберг, Л. Олевський	М. Віккерс, Ю. Чеповецький	І. Радомиський, асист. П. Пасько	К. Бенц	С. Йоффе	В. Нікітін

141.	1957	В краю голубих озер	музична комедія А. Жилінський	С.Заліге, перекл. І. Ковтунова	Б. Рошин, асист. С. Івашенко	К. Бенц	С. Йоффе	О. Тангієва, М. Довейко
142.	1957	Пошлунок Чаніти	опера Ю. Мілютин	С. Шатуновський, перекл. С. Степняка, Г. Плоткіна	І.Радомиський, реж. С. Холодов	Ю. Чернін	Н. Соболь	В. Нікітін
143.	1957	3 першим квітня	опера Ж. Оффенбах	не встановлено	не встановлено	К. Бенц	не встановлено	не встановлено
144.	1958	Циган-прем'єр	опера І. Кальман	К. Поляков, перекл. В. Сокола, І.Радомиського	І.Радомиський, асист. С. Івашенко	К. Бенц	С. Йоффе	В. Нікітін
145.	1958	Чорноморці	музична комедія М. Лисенко	М.Старийський, Я. Кухаренко, композитія М. Стельмаха	І.Радомиський, реж. М. Іванов, асист. С. Івашенко	К. Бенц	Н. Соболь	М. Довейко
146.	1958	Вільний вітер	опера І. Дунаєвський	В. Вінніков, В. Крахт, В. Тіпот, перекл. І. Муратова	І. Радомиський	К. Бенц	Н. Соболь	В. Нікітін
147.	1958	Зоряні ночі	музична комедія К. Бенц	Л. Галкін, перекл. М. Шаповала	Б. Рошин, Г. Охріменко	К. Бенц	Н. Соболь, С. Йоффе	В. Нікітін
148.	1958	Голуба мазурка	опера Ф. Легар	М. Волков, С. Геркен, перекл. М. Шаповала	С. Однопозов, реж. М. Іванов	К. Бенц	Н. Соболь	В. Нікітін
149.	1958	Чорний амулет («Лого»)	опера М. Стрельников	Г. Варшавський, М. Мягких, перекл. В. Сокола	І. Радомиський	К. Бенц	С. Йоффе	В. Нікітін
150.	1958	Граф Люксембург	опера Ф. Легар	І. Зарубін, О. Фадєєва, перекл. І. Муратова	С. Івашенко	Ю. Чернін	С. Йоффе	М. Довейко
151.	1958	Весна співає	музична комедія Д. Кабалевський	Ц. Солодарь, перекл. Б. Степанюка	І. Радомиський	К. Бенц	Н. Соболь	В. Лис-новська
152.	1958	Ательє мод	музична комедія С. Заславський	І. Петрова	С. Однопозов	К. Бенц	Н. Соболь	В. Нікітін
153.	1959	Останній чардаш	опера І. Кальман	Г. Плоткін	С. Однопозов, асист. С. Івашенко	Ю. Чернін	Н. Соболь	Макс Міксер

154.	1959	Маргі	музична комедія І. Іпагов	А. Гра, перекл. М. Дашківа	І.Радомський, асист. К. Фогті	К. Бенц	С. Йоффе	Макс Міксер
155.	1959	Фраксіта	опера Ф. Легар	І. Ріф, А. Софронов	Л. Івашугіч	К. Бенц	С. Йоффе	Макс Міксер, М. Довейко
156.	1959	Пізно – та люблю	музична комедія А. Айвазян	Г. Еріцян, перекл. Б. Попля, П. Сингаївського	Г. Хачатурян, Б. Ордонян, асист. Є. Холодов	Ю. Чернін	Н. Соболь	Б. Ордонян
157.	1959	Люблю, люблю...	водевіль М. Табачников	В. Мас, М. Червинський	Є. Іващенко	К. Бенц	М. Рикенглаз	Макс Міксер
158.	1960	Небезпечна гра («Циганський характер»)	водевіль М. Табачников	Я. Ялуєр, М. Коган	І.Радомський, асист. С. Холодов	Я. Виноградов	Н. Соболь	М. Довейко
159.	1960	Пошились у дурні	опера-жарт О. Рябов	М. Кропивницький	М. Іванов	К. Бенц	С. Йоффе	М. Довейко
160.	1960	Пальмовий острів	музична комедія Г. Фінаровський	Л. Галкін, перекл. М. Шаповала	М. Смоліч, реж. М. Іванов	К. Бенц	Н. Соболь	А. Бердловський
161.	1960	Терезіна	опера О. Штраус	Л. Гуревич, М. Адуєв перекл. М. Донець	І. Радомський	К. Бенц	С. Йоффе	Г. Пригорницький
162.	1960	Баядера	опера І. Кальман	В. Михайлов, Д. Толмачов	І. Радомський	К. Бенц	С. Йоффе	М. Довейко, В. Балацький
163.	1960	Володимірска гірка	музична комедія В. Лукашов	Д. Шевцов	Г. Орлова	А. Відуліна	С. Йоффе	А. Гулєско
164.	1960	Чужа дитина	музична комедія Б. Аветісов	В. Шкваркін	І. Радомський, асист. М. Іванов, З. Мізінченко	Ю. Чернін	Н. Соболь	М. Довейко
165.	1961	Сільва	опера І. Кальман	В. Михайлов, Д. Толмачов	І. Радомський	А. Відуліна	С. Йоффе	М. Довейко
166.	1961	Любов і ревності	водевіль І. Резніченко	А. і С. Мовсєсови, вірші М. Воробіова	І. Радомський	А. Відуліна	С. Йоффе	М. Довейко
167.	1961	Деся на Півдні	музична комедія С. Кемені	Л. Табі, перекл. С. Б'бі	І. Радомський, асист. К. Фогті	К. Бенц	С. Йоффе	А. Гулєско, М. Довейко
168.	1961	Король вальсу	опера Й. Штраус	М. Волкова, Л. Тарський, перекл. М. Дашківа	Л. Івашугіч	К. Бенц	Н. Соболь	А. Гулєско

169.	1961	Цирк засвічує вогни	опера Ю. Мілюгін	Я. Зіскінд	Л. Івашутич	А. Відуліна	Н. Соболь	А. Гулеско
170.	1962	Севастопольський вальс	опера К. Лістов	О. Гальперіна, Ю. Анненков, перекл. В. Гончара	В. Биковель, М. Лукавещький	К. Бенц	Н. Соболь	А. Гулеско
171.	1962	Ромео – мій сусід	музична комедія Р. Гаджиев	А. Рустаїкіс	М. Лукавещький	К. Бенц	Н. Соболь	М. Довейко
172.	1963	Роз-Марі	опера Г. Стотгардт, Р. Фрімль	О. Феона, В. Тимофєєв	К. Райданов, С. Холодов	В. Ніколаєв	С. Йоффе	А. Гулеско
173.	1964	Помилка Наташі	музична комедія Н. Мінх	Л. Компанієць	Б. Левченко	В. Ніколаєв	С. Йоффе	М. Довейко
174.	1964	Холопка	опера М. Стрельников	Є. Геркен	М. Лукавещький, асист.	К. Бенц	С. Йоффе	А. Гулеско
175.	1964	Весілля в Малинівці	героїчна музична комедія О. Рябов	Л. Юхвід	В. Левченко, М. Лукавещький	К. Бенц	С. Йоффе	М. Довейко
176.	1964	Клоп	мюзикл Г. Юдін	В. Маяковський, сцен. ред. С. Однопозова	С. Однопозов	А. Відуліна	Б. Чернишов	М. Сату- новський
177.	1964	Кохання актриси («Адрієнна»)	мюзикл К. Бенц	Є. Геркен за Е. Скрібом	М. Лукавещький, асист. С. Холодов	А. Відуліна	С. Йоффе	І. Слущер
178.	1965	На світанку	героїчна музична комедія О. Сандлер	Г. Плогкін	Л. Іцков, С. Суховерхов	А. Відуліна	С. Йоффе	Т. Каченко
179.	1965	Сто чортів та одна дівчина	музична комедія Т. Хренніков	Є. Шатуновський	Г. Кугушев, асист. А. Бутов, ілюз. номери Є. Зіскінд	А. Відуліна	С. Йоффе	А. Бер- довський
180.	1965	Летюча миша	опера Й. Штраус	М. Ердман, М. Вольпін	С. Однопозов, асист. А. Бутов, С. Суховерхов	А. Відуліна	С. Йоффе	Л. Туманов
181.	1965	Кицькін дім	дитяча опера П. Вальдгардт	С. Маршак	А. Бутов, асист.	А. Відуліна	З. Віннік	М. Сухарь

182.	1965	Циганське кохання	опера Ф. Легар	К. Поляков, Ю. Хмельницький	І. Радомиський, асист. К. Фогті	Б. Чебоксаров	Н. Сობоль	А. Гулеско
183.	1966	Неділя у Римі	міюзикл Г. Крамер	Гарічі, Джованні, вірші В. Татарінова, перекл. і сцен. ред. А. Гусева	М. Верізов, асист. Є. Суховерхов	Б. Чебоксаров	С. Йоффе	Макс Міксер
184.	1966	Край моїх мрій	абсолютно неможливі пригоди з музикою, співом і танцями	П. Градов	А. Борисов, асист. Є. Суховерхов	Б. Чебоксаров	А. Бойко	Макс Міксер
185.	1966	Весіла вдова	опера Ф. Легар	Вл. Мас, М. Червінський	О. Синявський, реж.-консультант М. Авах	Б. Чебоксаров	Н. Сობоль, костюми В. Чернова	Макс Міксер
186.	1966	Голуба мазурка	опера Ф. Легар	М. Волков, Є. Геркен	С. Однопозов	Б. Чебоксаров	Н. Сობоль	В. Нікітін
187.	1966	Дівчина з блакитними очима	музична комедія В. Мураделі	В. Вінніков, В. Крахт	Ю. Лєков	А. Відуліна	С. Йоффе	Макс Міксер
188.	1966	До зірок	Фантастична музична к комедія В. Воловац	А. Королькевич, вірші А. Масленнікова	Л. Івашутич, асист. В. Соломко	Б. Чебоксаров	Б. Чернишов	А. Шева- льова, Ю. Гндос
189.	1967	Чорний дракон	опера Д. Модуньйо	Г. Фере, В. Снітковський	П. Морозенко	Б. Чебоксаров	С. Йоффе	В. Попов
190.	1967	Циганський барон	опера Й. Штраус	В. Шваркін	О. Синявський	А. Відуліна	Б. Чернишов	М.Жуковін, В. Попов
191.	1967	Вісімнадцять років	музична комедія В. Соловйов-Седой	В. Константинов, Б. Рацер	В. Івченко, асист. Є. Холодов	А. Відуліна	С. Йоффе	В. Попов
192.	1967	Сорочинський ярмарок	музична комедія О. Рябов	Л. Юхвід, М. Авах	В. Івченко, асист. Н. Шадурька	А. Відуліна	М. Френкель	В. Нікітін
193.	1967	Маріца	опера І. Кальман	К. Греков, Г. Ярон, вірші Д. Цензора	В. Івченко	А. Відуліна	С. Йоффе	В. Нікітін
194.	1967	Полярна зірка	музична комедія В. Баснер	Є. Гальперін, Ю. Анненков	О. Синявський, В. Івченко, асист. Є. Суховерхов	Б. Чебоксаров	С. Йоффе	В. Нікітін

195.	1968	Пригоди Буратіно	казка В. Дружинін	А. Костирьов	О. Синявський, асист. Є. Суховерхов	А. Відуліна	М. Френкель	В. Нікітін
196.	1968	Дами та гусари	водевіль Л. Солін	О. Фредро, пер. з польської Б. Бегак, Г. Кандієва	Ю. Фрідман, асист. Е. Кожевніков	Б. Чебоксаров	О. Імбирович, В. Ушац	В. Нікітін
197.	1968	Цілуй мене, Кет!	мюзикл К. Портер	С. та Б. Співак, пер. Ю. Корнєєва, П. Мелкової	В. Івченко, О. Синявський	Б. Чебоксаров	С. Йоффе	В. Нікітін
198.	1968	Весь світ і навіть більше...	оперета-жарт Я. Цегляр	І. Шведов, текст пісень В.Юхимовича	Г. Макарчук	Б. Чебоксаров	С. Йоффе	М. Мазур
199.	1968	Бравий солдат Швейк	музична комедія В. Лукашов	Д. Шевцов	С. Однопозов, асист. Є. Суховерхов	А. Відуліна	С. Йоффе	В. Нікітін
200.	1968	Потрабування опівночі	музична комедія М. Лівшиць	М. Митрович, рос. текст Б. Рацера, В. Константинова	В. Івченко, О. Синявський	Б. Чебоксаров	С. Йоффе	В. Нікітін
201.	1969	Піонер-99	муз. вистава про деякі події на двох планетах Є. Жарковський	С. Богомазов, С. Шагров	О. Синявський	В. Підпригора	С. Йоффе	В. Нікітін
202.	1969	Вам – моє життя, сеньйоро!	героїчна музична комедія В. Беренков	Ф. Дюмануар, Ж. Вальтер, пер. П. Мелкової	Г. Макарчук, асист. Є. Суховерхов	Б. Чебоксаров	С. Йоффе	М. Арианау- дова, фехтування Є. Кирєєв
203.	1969	Вісімнадцять років	музична історія В. Соловйов-Седой	В. Константинов, Б. Рацер	В. Івченко, асист. Є. Холодов	А. Відуліна	С. Йоффе	В. Попов
204.	1970	0:0 на нашу користь	музична комедія М. Скорик	Р. Віккерс, А. Канєвський	В. Івченко, реж. Є. Холодов, асист. Е. Кожевніков	Б. Чебоксаров	М. Кужелєв	Є. Друлле

205.	1970	Віденські зустрічі	опера Й. Штраус	Г. Веннер, пер. П. Мелкової	В. Івченко, реж. Є. Холодов	Б. Чебоксаров	А. Мелков, костюми І. Ведерни- кової	Я. Яновсь- кий
206.	1971	Любить? Не любить?	музична комедія Д. Клебанов	Л. Галкін	А. Самохліб, асист. Є. Суховерхов	А. Відуліна	С. Йоффе	А. Умансь- кий
207.	1971	Вільний вітер	опера І. Дунаєвський	В. Крахт, В. Вінніков	А. Самохліб, асист. Є. Суховерхов	Б. Чебоксаров	А. Арутюнян	А. Умансь- кий
208.	1971	Верка та яночервоні вітрила	музична комедія М. Михайлов М. Ліфшиць, Г. Портнов	К. Григорьев	В. Івченко, асист. Є. Холодов	А. Відуліна	С. Йоффе	А. Умансь- кий
209.	1971	У пошуках нареченої	музична комедія Г. Мовсесян	А. Мовсесов, Н. Воробйов	В. Фролов	Б. Магальник	С. Йоффе	Я. Яновсь- кий
210.	1972	Хелло, Доллі!	мюзикл Дж. Герман	М. Стюарт, пер. П. Мелкової	А. Самохліб, асист. Г. Савченко, П. Цуцура	Б. Чебоксаров	А. Мелков	В. Попов
211.	1972	Перікола	опера-буфф Ж. Оффенбах	М. Гальперін	В. Кандєлак, асист. Є. Холодов	А. Відуліна	А. Шелков- ников	В. Попов
212.	1972	Васілій Тьоркін	опера-пісня А. Новиков	П. Градов, за поемою О. Твардовського	А. Самохліб, асист. Є. Холодов	Б. Чебоксаров	А. Шелков- ников	В. Попов
213.	1973	Буратіно та король («Нові пригоди Буратіно»)	казка Б. Чебоксаров	В. Рапопорт, Г. Макаруч, вірші Г. Савченко	А. Самохліб, асист. П. Цуцура	А. Відуліна	Т. Медвідь	В. Попов
214.	1973	Граф Люксембург	опера Ф. Легар	А. Костіна, вірші Г. Шергової	В. Кандєлак, асист. Є. Холодов	А. Відуліна	Ю. Дегтярь	В. Попов
215.	1973	Морської вузел	музична комедія Є. Жарковський	В. Вінніков, В. Крахт	Г. Сєдих, асист. П. Цуцура	Б. Чебоксаров	Ю. Дегтярь	В. Попов
216.	1974	Іспанський соловейко	опера Л. Фалль	П. Мєлкова, за Р. Шанцером і Е. Вєлішем	А. Самохліб, асист. А. Мовсєсов	А. Відуліна	З. Лєйзерук	Д. Соколов- ський

217.	1974	Друге весілля в Малинівці	героїчна музична комедія І. Поклад	В. Биков, М. Куруц	А. Самохліб, ассист. А. Мовсесов	Б. Чебоксаров	Ю. Дегтяр	Д. Соколов-ський
218.	1974	Баришня-селянка	музична комедія І. Ковнер	М. Адуев, за О. Пушкіним	А. Самохліб, режисер М. Прокоф'єв	Б. Чебоксаров	Ю. Дегтяр	Д. Соколов-ський
219.	1974	Я люблю	музична комедія Г. Портнов	М. Гіндін, Г. Р'ябкін	А. Самохліб, ассист. А. Мовсесов	Б. Чебоксаров	Ю. Дегтяр	Д. Соколов-ський
220.	1974	Вітівки Хануми	водевіль Г. Канчелі	А. Цагарелі, рос. текст В. Константінова, Б. Рацера	В. Канделакі, режисер В. Утенін	К. Глушенко	С. Кузовкін	Д. Соколов-ський
221.	1975	Надзвичайні пригоди Феді Мушкіна	музична комедія Є. Жарковський	С. Богомазов, С. Шагров	О. Синявський	К. Глушенко	С. Йоффе	В. Нікітін
222.	1975	Принцеса цирку	опера І. Кальман	І. Берлянд, І. Петрова	А. Самохліб, ассист. А. Мовсесов	Б. Чебоксаров	А. Шелковников	Д. Соколов-ський
223.	1975	Четверо з вулиці Жанни	лірична музична комедія О. Сандлер	Г. Плоткін	А. Самохліб	К. Глушенко	С. Кузовкін	Д. Соколов-ський
224.	1976	Жовтий диявол	мюзикл Г. Гладков	А. Борисов Г. Фере, за О. Толстим «Діюк»	А. Мовсесов	Б. Чебоксаров	С. Кузовкін	А. Якубов
225.	1976	Нехай гітара грає	героїчна музична комедія О. Фельцман	Є. Гальперина, Ю. Анненков	І. Берлянд, реж. Є. Холодов	К. Глушенко	С. Кузовкін	А. Якубов
226.	1976	Чарівний промінь	опера-казка Б. Яровинський	Л. Галкін	В. Утенін	К. Глушенко	Н. Косарєва	А. Якубов
227.	1976	Баб'ячий бунт	народна музична комедія С. Птичкін	К. Васильєв, М. Пляцковський, за М. Шолоховим	А. Самохліб, реж. А. Мовсесов	К. Глушенко	С. Кузовкін	А. Якубов
228.	1976	Мрійники	опера К. Лістов	Є. Гальперина	А. Самохліб, реж. В. Утенін	К. Глушенко	С. Кузовкін	Б. Приступ

229.	1977	Біля самого синього моря	музична комедія Г. Ковач	С. Михалков, Р. Левін	В. Утенін	Я. Сорочук	С. Кузовкін	Л. Фарбер
230.	1977	Третя весна	героїчна музична комедія Г. Портнов	А. Галіпів, текст пісень С. Гальперіної	А. Самохліб	К. Глушенко	С. Кузовкін	Л. Фарбер
231.	1977	Циганське кохання	опера Ф. Легар	В. Лебедєв-Кумач, В. Регінін	О. Барсегян, реж. В. Утенін	К. Глушенко	С. Кузовкін	С. Голубенко
232.	1977	Омелькіно щастя	казка М. Дунаєвський	В. Новацький, Р. Сеф	В. Утенін	К. Глушенко	С. Кузовкін	Л. Фарбер
233.	1978	Прекрасна Єлена	опера Ж. Оффенбах	В. Константинов, Б. Раєр	М. Кларисов	К. Глушенко	С. Кузовкін, костюми С. Вербука	В. Борисов
234.	1978	Баядера	опера І. Кальман	Р. Тихоміров, С. Фогельсон	В. Дубчак, асист. В. Спехов	В. Дубчак	С. Кузовкін, костюми Т. Шигиґаґи	В. Попов
235.	1979	Донна Люція, або Здрасьєтє, я ваша тітка!	водевіль О. Фельцман	Р. Рокдественський, Ю. Хмельницький	О. Барсегян	К. Глушенко	С. Кузовкін	А. Бєдичєв
236.	1979	Товарищ Любов	героїко-романтична вистава В. Ільїн	Ю. Рибчинський, К. Треньова «Любов Ярова»	В. Утенін	К. Глушенко	Т. Медвіль	Ю. Зарецький
237.	1979	Доля барабанщика	героїко-романтична вистава С. Банєвич	Т. Калініна, за мотивами повісті А. Гайдара	В. Дубчак, асист. О. Поступної	В. Дубчак	С. Кузовкін	В. Попов
238.	1979	Вік живи – вік кохай («Довгожитель»)	водевіль В. Дмитрієв	В. Константинов, Б. Раєр	В. Утенін	Ю. Сердюк	Т. Шигиґаґа	А. Якубов
239.	1979	Старі будинки («Все починається з кохання»)	музична комедія О. Фельцман	Г. Голубєнко, Л. Сушенко, В. Хаїт, вірші Р. Рокдественського, сцен. ред. Л. Жуховицького	В. Дубчак	Ш. Палтаджан	С. Кузовкін	А. Якубов

240.	1980	Фіалка Монмартра	опера І. Кальман	С. Бологін, Т. Сікорська	В. Дубчак, асист. В. Спсхов, Є. Суховерхов	Ш. Палтаджан	С. Кузовкін	А. Якубов
241.	1980	Ритм-балет	хореографічні мініатюри музика збірна		О. Якубов	Фонोगрама	С. Кузовкін, Т. Шигимага, В. Орлової	А. Якубов
242.	1980	Істина дорожче	музична комедія А. Зуєв	І. Барах	В. Дубчак	Ю. Сердюк	С. Кузовкін, костюми І. Степенової	А. Якубов
243.	1981	Дорога до сонця	казка І. Ковач	Є. Горин, А. Яворський	В. Утенін	Ш. Палтаджан	Т. Шигимага	А. Якубов
244.	1981	Летюча миша	опера Й. Штраус	М. Ердман, М. Вольфін	В. Канделяк, реж. Є. Холодов	Ш. Палтаджан	Т. Медвідь	А. Якубов
245.	1981	Севастопільський вальс	опера К. Лістов	Є. Гальперина, Ю. Анненков	В. Дубчак, асист. Є. Суховерхов	Ш. Палтаджан	С. Кузовкін, костюми В. Орлової	І. Дідурко
246.	1981	Зіркова година	музична комедія А. та В. Филіпенко	Г. Плоткін	О. Барсегян, реж. Є. Холодов	Ш. Палтаджан	С. Кузовкін	А. Якубов
247.	1981	Циганський барон	опера Й. Штраус	В. Шкваркін	В. Дубчак	Ш. Палтаджан	М. Оленєва	А. Якубов
248.	1982	Книжкін дім	казка П. Вальдгардт	С. Маршак	В. Гориславець	Ш. Палтаджан	Т. Шигимага	
249.	1982	Весілля в Малинівці	героїчна музична комедія О. Рябов	Л. Юхвід	О. Барсегян	Ш. Палтаджан	Т. Шигимага	А. Якубов
250.	1982	Подорож на Місяць («Каприз та Примха»)	опера Ж. Оффенбах	Г. Голубенко, Л. Сущенко, В. Хаїт	В. Івченко	Ш. Палтаджан	С. Кузовкін, костюми В. Орлової, Т. Шигимаги	А. Якубов
251.	1982	Сестра Керрі	мюзикл Р. Паулс	К. Памше за Т. Драйзером	О. Барсегян	Ш. Палтаджан	С. Кузовкін	А. Якубов
252.	1983	Циган-прем'єр («Король скрипалів»)	опера І. Кальман	Г. Голубенко, Л. Сущенко, В. Хаїт	В. Бєгма, асист. Є. Суховерхов	Ш. Палтаджан	В. Ареф'єв	А. Якубов

253.	1983	Робін Гуд	казка М. Карминський	В. Дубровський, вірші Р. Бернса, пер. С. Маршака	О. Барсегян реж. Є. Холодов	Ш. Палтаджан	В. Кравець	А. Якубов
254.	1983	Циганський барон	опера Й. Штраус	В. Шкваркін	В. Канделякі	Ш. Палтаджан	С. Кузовкін	А. Якубов
255.	1983	Тасмиче викрадення	дискомюзикл Р. Паулс	Г. Пелекайте, вірші Я. Петерса та Є. Дозорцева	М. Лукавецький, реж. Є. Суховерхов	Ш. Палтаджан	Т. Шигимага	А. Якубов
256.	1984	Бембі	балет І. Ковач	М. Казневський, Е. Яворський, А. Якубов, (за мотивами казки Ф. Зальтена)	А. Якубов	звукореж. Є. Колесников	С. Кузовкін, костюми Т. Шигимаги	А. Якубов
257.	1984	Милій друг	мюзикл В. Лебедєв	М. Розовський за Г. Мопассаном, вірші Ю. Рядненцева	О. Барсегян, реж. В. Гориславець	Ш. Палтаджан	С. Кузовкін	А. Якубов
258.	1984	Жінка біля трону	політичний памфлет у стилі шоу І. Поклад	М. Ткач, І. Афанасьєв (за Б. Лаврецьовим)	В. Бегма	Ш. Палтаджан	В. Арєф'єв	А. Якубов
259.	1984	Твір на тему про кохання	лірична поема В. Ільїн	Ю. Рибчинський, за кіносценарієм Ф. Миронера «Весна на Зарічній вулиці»	В. Гориславець	Ш. Палтаджан	Т. Шигимага	А. Якубов
260.	1985	І один в полі воїн	героїчна музична комедія В. Золотухін	Д. Шевцов за романом Ю. Дольд- Михайлика	О. Барсегян, реж. В. Гориславець	Ш. Палтаджан	Ю. Дегтєрь, Т. Шигимага	А. Якубов
261.	1985	Сорочинський ярмарок	музична комедія О. Рябов	Л. Юхвід, М. Авах (за М. Гоголем)	Ю. Старченко	Ш. Палтаджан	А. Моргун	П. Кизим
262.	1986	««Юнона»» і ««Авось»»	рок-опера О. Рибніков	А. Вознесенський	Ю. Старченко	Ш. Палтаджан	С. Кузовкін	А. Якубов
263.	1986	Маріца	опера І. Кальман	Ю. Димитрін	Ю. Старченко	Ш. Палтаджан	С. Кузовкін	В. Соболев
264.	1986	Бридка Ельза	музична комедія О. Фельцман	Г. Фере за п'єсою Е. Ріслакі	В. Гориславець	Я. Сорочук	Т. Шигимага	Л. Каміш- нікова

265.	1986	Весела вдова	опера Ф. Легар	В. Масс, М. Червинський	Ю. Старченко, В. Гориславець	Ш. Палтаджан	Т. Шитимага	А. Якубов
266.	1986	Кіт у чоботях	казка Е. Колмановський	Г. Калау, перекл. Л. Гінзбург	В. Гориславець	Я. Сорочук	Т. Шитимага М. Воронін	Л. Камішнікова А. Якубов
267.	1986	Весілля в Малинівці	героїчна музична комедія О. Рябов	Л. Юхвід	О. Барсегян	Ш. Палтаджан	Т. Шитимага	А. Якубов
268.	1987	Дорога Памела («Чи не прийшли нам стареньку?...»)	мюзикл М. Самойлов	В. Валовой, Ю. Дінов, за Д. Патріком, перекл. Г. Горіна та Р. Бикова	Ю. Старченко, асист. А. Поступной	Я. Сорочук	С. Кузовкін	Л. Камішнікова
269.	1988	Чорна магія («Нехороша квартира»)	опера-буфф В. Гевіксман	С. Решегов, Г. Фере, за М. Булгаковим	Ю. Старченко	Ш. Палтаджан	С. Кузовкін, Т. Шитимага	Л. Камішнікова, В. Шеленберг О. Єгоров
270.	1988	Ніч у Венеції	опера Й. Штраус	Ю. Шишков, вірші А. Рустайкіс	В. Гориславець, асист. А. Поступной	Я. Сорочук	С. Кузовкін, Т. Шитимага	О. Єгоров
271.	1989	Попелюшка	казка А. Сладавеккіа	І. Берлянд, І. Петрова, за С. Шварцем	І. Горбатенко	Я. Сорочук	Т. Шитимага	Л. Камішнікова
272.	1989	Фіктивний шлюб	сатирична музична комедія І. Ковач	С. Яворський за п'єсою А. Крима	Ю. Старченко, реж. А. Поступной	Ш. Палтаджан	С. Кузовкін	Л. Камішнікова
273.	1989	Новели про жінку (легенда)	хореографічні мініатюри Т. Альбіноні, Е. Блох, М. Равель, М. Жарр, Ж. Абсіль	Вірші М. Цветасвої, В. Брюсова, Піндара	С. Фідянін	звукореж. С. Бондар	Т. Шитимага	С. Фідянін
274.	1990	Монарх, повія та чернець	рок-опера О. Журбін	П. Грушко за Т. Манном «Фіоренца»	Ю. Старченко	Ш. Палтаджан	С. Кузовкін	В. Попов
275.	1990	Любов по-американському	мюзикл В. Колло	Д. Джуство, А. Геркен	Ю. Старченко, І. Горбатенко	Я. Сорочук	С. Кузовкін	О. Єгоров

276.	1990	Тріо, або Два чоловіки пара	музична комедія	А. Вратарьов	Б. Фарафонов	Ш. Палтаджан	Т. Шигимага	Л. Камішні- кова
277.	1991	Моя дружина – брехуха	І. Погляд музична комедія В. Ільїн	Ю. Рибчинський, В. Лукашов	Ю. Старченко	Ш. Палтаджан	С. Кузовкін	Л. Камішні- кова
278.	1991	Мухометери нашого подвір'я	казка В. Голубев	В. Сокол	Б. Фарафонов	Я. Сорочук	Т. Шигимага	Л. Камішні- кова
279.	1992	Сватання на Гончарівці	музична комедія К. Стеценко	Г. Квітка- Осов'яненко	Ю. Старченко	Я. Сорочук	Т. Шигимага	О. Єгоров
280.	1992	Івасик-Телесик	казка Є. Гунько	М. Кропивницький	В. Галіяпа, реж. О. Драчов	Ш. Палтаджан	С. Кузовкін	Л. Камішні- кова
281.	1993	Ісус Христос- суперзірка	рок-опера Е.-Л. Веббер	Т. Райс, переклад Я. Кеслера	Ю. Старченко	Ш. Палтаджан	С. Кузовкін	В. Логви- ненко
282.	1993	Котигорошко	казка М. Стецон	М. Дреганова	О. Драчов	Я. Сорочук	Т. Шигимага	Л. Камішні- кова
283.	1994	Прекрасна Галатея	опера Ф. Зуппе	О. Меньшиков	Ю. Старченко	Ш. Палтаджан	Т. Шигимага	Л. Камішні- кова
284.	1994	О, Созанно	музична комедія М. Олійник	Р. Райт	О. Драчов	Я. Сорочук	Т. Шигимага	О. Єгоров
285.	1995	Віденський чарівник	шоу-ревю И. Штраус	О. Драчов, М. Дреганова	О. Драчов	Ш. Палтаджан	Т. Шигимага	О. Єгоров
286.	1996	Роз-Марі	опера Г. Стотгардт, Л. Фріль	О. Феона, В. Ти- мофеев, сцен. редакція І. Ривіної	І. Ривіна	Ш. Палтаджан	Т. Шигимага	О. Єгоров
287.	1996	Принцеса і ледожер	казка музика збірна	О. Драчов, М. Дреганова	О. Драчов	Я. Сорочук	Т. Шигимага	О. Єгоров
288.	1996	Чоловік за дверима	опера Ж. Оффенбах	А. Рустайкіс, Н. Башилов	В. Утенін	Я. Сорочук	Т. Шигимага	О. Єгоров
289.	1997	Добрий Огік- Бегемотик	казка К. Акімов	Ю. Чеповецький	О. Єгоров	Ш. Палтаджан	Т. Шигимага	О. Єгоров
290.	1998	Кіт у чоботях (поновлення)	казка Е. Колмановський	Г. Калау, перекл. Л. Гінзбург	А. Клейн, В. Побережець	Я. Сорочук	Т. Шигимага	О. Єгоров
291.	1998	Джельсоміно і пірати	казка В. Шайський	А. Гангов, Л. Новогрудський	М. Енгін	Я. Сорочук	Т. Шигимага	О. Єгоров
292.	1999	Принцеса цирку	опера І. Кальман	І. Берлянд, І. Петрова	М. Яремків	Ш. Палтаджан	Т. Шигимага	О. Приступ

293.	1999	Мелодії кохання	вистава-концерт музика збірна	Л. Кайкова, М. Розін	М. Розін	Ш. Палтаджан	Т. Шигимага	М. Розін, Л. Камишні- кова
294.	2000	Моя чарівна леді	мюзикл Ф. Лоу	А. Лернер, В. Луті за Б. Шоу	А. Клейн	Я. Сорочук	Т. Шигимага	В. Шелен- берг
295.	2000	Гульвіса («Пригоди маркіза—гульвіси»)	музична комедія В. Черненко	В. Черненко, В. Смолко за К. Гольдони	В. Смолко	Я. Сорочук	К. Черепанов	Л. Камишні- кова
296.	2000	Крадій у скруті, або Пограбування опівночі	мюзикл М. Самойлов	М. Мітрович, переклад Б. Рацера, Б. Константинова	А. Клейн	Я. Сорочук	Т. Шигимага	В. Шелен- берг
297.	2001	Тасмунія ча- ривного ключика	казка В. Дружинін	О. Толстой	О. Коломійцев	Я. Сорочук	Т. Шигимага	Л. Камишні- кова
298.	2001	Маріца (поновлення)	опера І. Кальман	Ю. Дмитрін	Ю. Старченко, реж. поновлення В. Подорлова	Я. Сорочук	С. Кузовкін	В. Соболев
299.	2002	Граф Люксембург	опера Ф. Легар	А. Вільнер, Р. Боданицький	О. Коломійцев	Я. Сорочук	Т. Шигимага	Л. Камишні- кова
300.	2002	Віват, Кальман!	вистава-концерт І. Кальман	Т. Циганська	А. Клейн	Я. Сорочук	Т. Шигимага	Л. Камишні- кова,
301.	2002	Король—мапекен	казка музика збірна	В. Змін	А. Клейн	Ш. Палтаджан	Т. Шигимага	Л. Камишні- Кова
302.	2003	Гульвіса («Пригоди маркіза—гульвіси»)	музична комедія В. Черненко	В. Черненко, В. Смолко (за К. Гольдони)	В. Смолко, реж. поновлення В. Подорлова	Я. Сорочук	Т. Шигимага	Л. Камишні- Кова
303.	2003	Вальс кохання	опера Й. Штраус, музична редакція В. Саца	Л. Тарський, В. Сац	А. Клейн	Я. Сорочук	Т. Шигимага	Л. Камишні- кова, І. Клепікова
304.	2003	Маленькі шедври великого майстра	опера Ж. Оффенбах	Б. Тимофєв	О. Коломійцев	Я. Сорочук	О. Коломій- цев	О. Коломій- цев
305.	2004	Бембі (поновлення)	балет І. Ковач, Ю. Ковач	Є. Яворський, Т. Циганська (за казкою Ф. Зальтена)	А. Якубов, поновлення Л. Федорової, І. Клепікової	Я. Сорочук	Н. Швець	

306.	2004	«Юнона» і «Авось» (поновлення)	рок-опера О. Рибніков	А. Вознесенський	Ю. Старченко	Ю. Яковенко	Т. Шигимага	І. Клепікова
307.	2005	Атташе посольства	опера Ф. Легар	В. Масс, М. Червинський сценічна редакція А. Клейна	А. Клейн	Я. Сорочук	Н. Швець С. Чепур	Л. Камішні- кова
308.	2005	Дона Люція, або Здрастуйте, я ваша тітка	водевіль О. Фельцман	Р. Рождествен- ський, Ю. Хмельницький	О. Драчов	Ю. Яковенко	Т. Шигимага	І. Клепікова
309.	2006	Пітер Пен	казка О. Глотов, А. Луцький	Г. Сац-Карпова	А. Клейн	Я. Сорочук	С. Чепур	І. Клепікова
310.	2006	Орфей @ Еврідіка	опера Ж. Оффенбах	укр. лібрето і вірші В. Березки	О. Драчов	Я. Сорочук	С. Чепур	І. Клепікова
311.	2006	Пригоди Гната, козака-хвата	казка Б. Кравченко	Ю. Погорельський	В. Васканий (Нікіта)	О. Готов	Т. Шигимага	Л. Камішні- нікова
312.	2007	Краєunia і чудовисько	казка І. Гайденко	В. Березка	О. Серьогін	О. Готов	С. Чепур	І. Клепікова
313.	2007	Вистава-концерт до 125-річчя І. Кальмана	І. Кальман	О. Драчов	О. Драчов	Я. Сорочук	Т. Шигимага	Л. Камішні- кова, І. Клепікова
314.	2007	Сорочинський ярмарок	музична комедія О. Рябов	Л. Юхвід, М. Авах	А. Клейн	Я. Сорочук	А. Чадов	І. Клепікова
315.	2008	«Юнона» і «Авось» (поновлення)	рок-опера О. Рибніков	А. Вознесенський	Ю. Старченко	Ю. Шаршонь	Т. Шигимага	І. Клепікова
316.	2009	Тасмунія Дон Жуана	музична комедія М. Самойлов	С. Алешин	І. Ривіна	Я. Сорочук	Т. Шигимага	І. Клепікова
317.	2010	Баб'ячий бунт	музична комедія С. Птичкін	К. Васильєв, М. Пляцковський, за «Донськими оповіданнями» М. Шолохова	В. Подорлова	Я. Сорочук	Т. Шигимага	І. Клепікова
318.	2011	Фауст. Light	мюзикл Ш. Гуно і збірна музика	О. Драчов за мотивами Й. Гете	О. Драчов	Я. Сорочук	Т. Шигимага	І. Клепікова

РЕПЕРТУАРНИЙ СПИСОК КИЇВСЬКОГО НАЦІОНАЛЬНОГО ТЕАТРУ ОПЕРЕТИ (1934 – 2010)									
№	Рік	Назва вистави	Жанр, Композитор	Автори лібрето	Режисер	Диригент	Сценограф	Хореограф	
1.	1934	Холопка	опера М. Стрельников	Є. Геркен	Г. Кугушев	Б. Неймер			
2.	1934	Роз-Марі	опера Р. Фріль Г. Стотгард	О. Харбах О. Хаммерстайн Б. Тімофєєв О. Феона	М. Форетгер	Б. Неймер			
3.	1934	Сільва	опера І. Кальман	В. Михайлов Д. Толмачов від 1935 у перекл. М. Семенка	В. Рапопорт	Б. Неймер			
4.	1934	Летюча миша	опера Й. Штраус	від 1935 – у перекл. М. Рильського і Т. Петрушевського	М. Померанцев	Б. Неймер			
5.	1935	Продавець птахів	опера К. Целлер	Є. Ценін	С. Каргальський	Б. Неймер	В. Борисовєць		
6.	1935	Синя Борода	опера Ж. Оффенбах	О. Феона	О. Феона	Б. Неймер	М. Ушин	Г. Березова	
7.	1936	Циганська любов	опера Ф. Легар	перекл. М. Рильського і Т. Петрушевського	В. Ленський	Б. Неймер			
8.	1936	Як її звуть	музична комедія Л. Пульвер	М. Адуєв	Г. Ярон	Б. Неймер	В. Риндін		
9.	1936	Вій	музична комедія М. Веріківський	М. Кропивницький за М. Гоголем	М. Терещенко	Б. Неймер	Б. Ерлман		
10.	1937	За двома зайцями	музична комедія	за М. Старицьким	М. Терещенко	Б. Неймер	П. Єршов		
11.	1938	Весілля в Малинівці	героїчна музична комедія О. Рябов	Л. Юхвід М. Авах	О. Сумароков	Б. Неймер	Є. Кордаш		
12.	1938	Кето і Коте	музична комедія В. Долідзе	В. Долідзе пер. М. Бажан	О. Сумароков	Б. Неймер			

13.	1938	Коломбина	музична комедія О. Рябов	В. Ленський	О. Сумароков	О. Рябов	
14.	1938	Паллвода XVIII століття	музична комедія С. Жданов	М. Рильського за І. Карпенком-Карим	О. Завина	О. Рябов	
15.	1940	Хороша дівчина	музична комедія К. Бенц	М. Талалаєвський	О. Завина	О. Рябов	
16.	1941	Копи поміляються двос	музична комедія О. Рябов	Л. Юхвід	О. Завина	О. Рябов	
17.	1941	Шляхи до щастя	музична комедія І. Дунаєвський	А. Д'актиль	О. Сумароков	Б. Неймер	
18.	1942	Блакитний камінь	музична комедія О. Рябов	Б. Туровський	О. Сумароков	О. Рябов	М. Ліпкін
19.	1943	Москвичка	музична комедія О. Сандлер	В. Гусев	Б. Балабан	О. Рябов	М. Ліпкін
20.	1943	Нагалка Полтавка	опера М. Лисенко	І. Котляревський	О. Завина	О. Рябов	М. Ліпкін
21.	1943	Пошились у дурні	музична комедія О. Рябов	М. Кропивницький	О. Завина	О. Рябов	М. Ліпкін
22.	1943	Майська ніч	музична комедія О. Рябов	Л. Юхвід	О. Завина	О. Рябов	
23.	1943	Сорочинський ярмарок	музична комедія О. Рябов	Л. Юхвід М. Авах	Б. Балабан	О. Рябов	М. Ліпкін
24.	1944	Розкинулось море широко	музична комедія В. Вігліл Л. Круц, Н. Мінх	В. Азаров, Вс. Вишневецький, О. Крон	Б. Балабан	О. Рябов	М. Ліпкін
25.	1944	3-за гори камяної	музична комедія Б. Крижанівський	З. Кач, М. Талалаєвський	О. Завина	О. Рябов	О. Бобровников
26.	1945	Жирофле-Жирофля	опера Ш. Лесок	О. Арго, М. Адуєв, перекл. І. Мурагова	Б. Балабан	О. Рябов	М. Ліпкін
27.	1945	Бокаччо	опера Ф. Зуппе	С. Геркен	Б. Балабан	Н. Гінзбург	В. Меллер

28.	1946	Шельменко-денщик	музична комедія О. Рябов	Б. Балабан за Г. Квітко- Основ'яненком	Б. Балабан	О. Рябов	
29.	1946	Закохана випівниця	музична комедія О. Рябов	Д. Білоус, О. Під- суха за Л. де Вега	В. Вільнер	О. Рябов	
30.	1947	Вільний вітер	музична комедія І. Дунаєвський	В. Вінніков В. Крахт, В. Тілот	В. Вільнер		
31	1947	Золоті ключі	музична комедія К. Данькевич	Г. Колтунов	В. Вільнер		
32.	1948	Трембіга	опера Ю. Мілюгін	В. Мас М. Червінський	В. Вільнер		
33.	1949	Серця і долари	музична комедія О. Сандлер	О. Левади	В. Вільнер	О. Рябов	В. Меллер
34.	1949	Пісня про ширю любів	музична комедія В. Рождествен- ський	Г. Плоткін	І. Земгано	О. Рябов	М. Духновський
35.	1950	Чудесний край	музична комедія О. Рябов	Л. Юхвід	В. Вільнер	О. Рябов	В. Меллер
36.	1950	Тюпоновий капітан	музична комедія А. Шац	М. Адуєв	І. Земгано	О. Рябов	Й. Юцевич
37.	1951	Вогники	музична комедія Г. Свірідов	Л. Захаров С. Полоцький	І. Земгано		Й. Юцевич
38.	1951	Роза вітрів	музична комедія Б. Макроусов	І. Луковський, перекл. В. Сокола	І. Земгано		Й. Юцевич
39.	1951	Найзавітніше	музична комедія В. Соловйов- Седой	В. Мас, М. Чер- вінський, перекл. С. Дроб'язка	І. Земгано		
40.	1951	Дочка фельдмаршала	музична комедія О. Фельцман	І. Рубінштейн	І. Земгано		
41.	1952	Повітряний замок	музична комедія О. Фельцман	В. Вінніков В. Крахт	І. Земгано		
42.	1952	Дівочий переполох	опера Ю. Мілюгін	М. Гальперін В. Тілот	І. Земгано		
43.	1952	Кращий день її життя	музична комедія А. Лепін	Є. Гєндельштейн, І. Петрова	І. Земгано		

44.	1953	Акуліна	музична комедія І. Ковнер	М. Адуєв за «Панночка- селянка» О. Пушкіна	І. Земгано			
45.	1953	Сватання на Гончарівці	музична комедія К. Стеценко	Г. Квітка- Осенов'яненко	В. Довбищенко			
46.	1953	За двома зайцями	музична комедія В. Рождественський	Б. Олійник	І. Земгано			
47.	1953	Сорочинський ярмарок	музична комедія О. Рябов	Л. Юхвід М. Авах	І. Земгано			
48.	1954	Червона калина	музична комедія О. Рябов	В. Сокол	І. Земгано	О. Рябов	Й. Юцевич	
49.	1954	Аршин Мал Алан	музична комедія У. Гаджибеков	У. Гаджибеков				
50.	1954	Бажаємо щастя	музична комедія Я. Цегляр	О. Голубулська С. Цвік, М. Рудін	Л. Романенко			
51.	1955	Поцілунок Чаніті	опера Ю. Мілютін	Є. Шагуновський	М. Соколов	П. Поляков	Й. Юцевич	
52.	1955	Орлині пір'я	опера Ф. Фаркаш	В. Вінніков М. Туманов Є. Шагуновський				
53.	1955	Боці-боці-тарка	опера О. Вінце					
54.	1955	Весна співає	музична комедія Д. Кабалевський	Ц. Соллодар	В. Харченко	П. Поляков	Й. Юцевич	
55.	1956	Чорти смугасті	музична комедія В. Лукашов	Д. Шевцов	В. Склярєнко			
56.	1956	Золота рибка	музична комедія Б. Аветісова		М. Рудін			
57.	1956	За вітриною ательє	музична комедія С. Заславський	І. Петров	М. Рудін			
58.	1957	Росіта	музична комедія В. Лукашов	Д. Шевцов	Б. Таїров			
59.	1957	Сільва	опера І. Кальман	В. Михайлов Д. Толмачов	І. Земгано	С. Вигорський	В. Заславський	Б. Таїров

60.	1958	Тіха українська ніч	музична комедія С. Жданов	С. Кулченко	С. Кулченко	С. Кулченко	С. Хінкіс	Й. Юлєвич	
61.	1958	Маріца	опера І. Кальман	С. Захаров Є. Геркен	Б. Рошин	Є. Хінкіс	А. Кноблок	Б. Таїров	
62.	1959	Серце двічче	опера-балет О. Сандлер	Б. Таїров	Б. Таїров				
63.	1959	Гість з Відня	музична комедія Я. Цегляр	В. Васильєв Л. Солошин					
64.	1960	Альонушка	музична комедія В. Гомоляка	Д. Шевцов	М. Вільямінов				
65.	1960	Кого я кохаю	музична комедія П. Поляков	Ю. Янкевич	В. Харченко				
66.	1961	Любов моряка	музична комедія Р. Бенацький, Р. Фрімль	В. Раппопорт	Г. Лойко Л. Пресман	Є. Впгорський	Л. Озерніков	Б. Таїров	
67.	1961	Володимирська гірка	музична комедія В. Лукашев	Д. Шевцов	В. Скліаренко				
68.	1961	Біла акація	музична комедія І. Дунаєвський	В. Масс М. Червінський					
69.	1961	Ніч у Венеції	опера Й. Штраус	Ю. Шипшонін А. Рустаїк	Л. Пресман О. Сінявський	Є. Хінкіс	Д. Лідер	Б. Таїров	
70.	1961	Майська ніч	музична комедія О. Рябов	Л. Юхвід, М. Авах за М.Поголем	Г. Лойко Л. Пресман	Є. Хінкіс	Л. Озерніков	Б. Таїров	
71.	1961	Ромео, мій сусід	музична комедія Р. Гаджієв	В. Єсьман Д. Кієн	О. Барсегян	Є. Хінкіс	за ескізами Л. Бріскмана	Б. Таїров	
72.	1962	Факір на годину	музична комедія Л. Розен	В. Диховичний М. Слобідський	Г. Животов	Є. Хінкіс	Л. Бріскман	Б. Таїров	
73.	1962	Цирк засвічує вогні	опера Ю. Мілютін	Я. Зіскінд	Б. Рябікін	Є. Впгорський	Д. Мінський	Б. Таїров	
74.	1963	Фіалка Монмартра	опера І. Кальман	М. Янковський, перекл. Т. Масенко	Б. Рябікін	Є. Хінкіс	Д. Лідер	Б. Таїров	
75.	1963	Кло-Кло	опера Ф. Легар	Ю. Мокрїєв Л. Гуревич Г. Плоткін	Б. Рябікін	Є. Хінкіс	Д. Лідер	Б. Таїров	

76.	1963	Кубінська новела	музична комедія О. Голубенцев, М. П. Кєрога	Д. Шевцов за Г. Боровиком	Б. Рябікін	Є. Хінкіс	Д. Лідєр	Б. Таїров
77.	1964	Серце балтійця	героїчна музична комедія К. Лістов	О. Гальєрїна, Ю. Анненков	Б. Рябікін	Є. Хінкіс	Д. Лідєр	Б. Таїров
78.	1964	Сєвастопольсь- кий вальс	опера К. Лістов	Ю. Гальєрїна, Ю. Анненков, перекл. В. Гончара	Б. Рябікін	Є. Вїгорський	Л. Озерніков	Б. Таїров
79.	1964	Принцєса цирку	опера І. Кальман	І. Зєрубїна перекл. Є. Дроб'язна	Б. Рябікін	Є. Хінкіс	Д. Афанасьєв	Б. Таїров
80.	1964	Перікола	опера Ж. Оффєнбах	М. Гальєрїн перекл. М. Сокол	І. Молостова	Є. Хінкіс	В. Климентьєв	С. Сергєєв
81.	1964	Квітка Місіїпї	опера Дж. Керн	А. Чїрков, М. Дан- гуров, Вє. Рождєст- вєвський	Б. Рябікін	Є. Хінкіс	Л. Озерніков	Б. Таїров
82.	1964	Бяєдера	опера І. Кальман	В. Михайлов, Д. Толмачов	Р. Розєнберг	Є. Вїгорський	Л. Озерніков	Б. Таїров
83.	1964	Клицин дїм	казка П. Вальдгард	С. Маршак перекл. І. Мурагов	А. Сїняєвський	І. Животов	М. Френкєль Г. Свиргул	Г. Новицький
84.	1965	На свїтанку	героїчна музична комедія О. Сандлєр	Г. Плоткін	Б. Рябікін	Є. Хінкіс	Д. Лідєр	Б. Таїров
85.	1965	Дївчина і море	опера Я. Цєглїр	Д. Шевцов	О. Барсєян	Є. Вїгорський	Д. Боровський	Б. Таїров
86.	1965	Рим у недїло	мюзикл Г. Крамер	П. Гарїнєї С. Джованнїні	В. Нєллї	Є. Хінкіс	Т. Сєльвїнська	Б. Таїров
87.	1966	Весїлля в Малїнївцї	героїчна музична комедія О. Рябов	Л. Юхвїд	Д. Чайковський	Є. Вїгорський	Й. Юцєвич	Б. Таїров
88.	1966	Бєзумний брат мїй	музична комедія Г. Цабалдєє	Є. Шатуновський	М. Соколов	Є. Хінкіс	В. Лєїфєрт	Б. Таїров
89.	1966	Чорний дракон	опера Д. Модуньо	Б. Слїтковський Г. Ферро	П. Морозєнко	Ю. Котєлєнєць	В. Лєїфєрт	Г. Пригорїнсь- кий

90.	1966	Жіночий монастир	музична комедія Е. Колмановський	В. Диховичний М. Слободський	О. Барсеян	Є. Хінкіс	Д. Лідер	Б. Таїров
91.	1966	Тригрошова опера	зюнг-опера К. Вайль	Б. Брехт	М. Соколов	Є. Хінкіс	А. Сульмар	Б. Таїров
92.	1966	Черевички	музична комедія О. Радченко	В. Роджественський В. Василько за М. Гоголем	М. Єсипенко	Є. Хінкіс	В. Голубович	Г. Пригорицький
93.	1967	Мій бравий солдат	музична комедія В. Лукашов	Д. Шевцов за Я. Гашеком	О. Горбенко	Є. Хінкіс	В. Заславський М. Виноградов	Н. Марголін
94.	1967	Пропала дівчинка	балет О. Красотов	Б. Таїров В. Консон	Б. Таїров	Є. Хінкіс	Л. Пресман М. Виноградов	Б. Таїров
95.	1967	Циганський барон	опера Й. Штраус	В. Шкваркін, перекл. Н. Забіли	І. Гріншун	Ю. Котеленець	В. Заславський	Б. Таїров
96.	1967	Бідний студент	опера К. Міллер	М. Ердман М. Улицький перекл. І. Кочерги	В. Скляренко	Ю. Котеленець	В. Заславський	Л. Рослов
97.	1967	Голий президент	музична комедія А. Филипенко	Ю. Бобошко Б. Степанов за «Республікою на коласах» Я. Мамонтова	Б. Рябкін	Ю. Котеленець	М. Виноградов	Б. Таїров
98.	1968	Любов по-американському (Витівки міс Деллі)	опера В. Коцло	Д. Джуєто Є. Геркен	А. Горчинський	Ю. Котеленець	М. Виноградов	Н. Марголін
99.	1968	Весела вдова	опера Ф. Легар	В. Масс М. Червінський	Б. Рябкін	Ю. Котеленець	М. Виноградов В. Заславський	Б. Таїров
100.	1969	Цілуй мене, Кет!	мюзикл К. Портер	С. і Б. Співак П. Мелкова	Б. Рябкін	Ю. Котеленець	М. Виноградов	Б. Таїров
101.	1969	Зайка-Заяйка	казка І. Вімер	С. Міхалков І. Муратов	В. Бохоцько	Ю. Котеленець	П. Межировський	Г. Пісчаній
102.	1969	Поцілунк Чаніті	опера Ю. Міллотін	С. Шагуновський	О. Барсеян	Ю. Котеленець	М. Виноградов В. Заславський	А. Перепелиця Б. Таїров

103.	1969	Потрібна героїня	музична комедія В. Баснер	О. Гальперіна Ю. Анненков перекл. В. Коломієць	М. Дотлібов	Ю. Котеленець	О. Аругюнян	Б. Борисов
104.	1970	Хлопчик-велегень	казка Т. Хренніков	М. Шестаков	О. Барсеян	Ю. Котеленець	Н. Хренніков	Б. Таїров Ю. Давиденко
105.	1970	Сорочинський ярмарок	музична комедія О. Рябов	Л. Юхвід, М. Авах за М. Гоголем	І. Гріншпун	Ю. Котеленець	О. Бобровников	Б. Таїров
106.	1970	Моя чарівна леді	мюзикл Ф. Лоу	А. Дж. Лернер О. Вратарьов перекл. Р. Камінська	Р. Варталетов	В. Сучков	О. Бомштейн	Б. Таїров
107.	1970	Четверо з вулиці Жанни	героїчна музична комедія О. Сандлер	Г. Плоткін	О. Барсеян	Ю. Котеленець	М. Виноградов	Б. Таїров
108.	1970	Генуезьські серенади	музична комедія С. Жданов Л. Колодуб	В. Васильєв О. Новицький	К. Артеменко	Ю. Котеленець	В. Заславський А. Перепелиця	Б. Борисов
109.	1970	Місто закоханих	музична комедія Л. Колодуб	Д. Кієїн	Е. Митницький	Ю. Котеленець	В. Заславський А. Перепелиця	Л. Яновський
110.	1970	Полярна зірка	музична комедія В. Баснер	Є. Гальперіна Ю. Анненков перекл. В. Гончар	О. Барсеян	Ю. Котеленець	М. Виноградов	Б. Таїров
111.	1970	Шлюб з пригодами	музична комедія В. Шаповаленка	В. Консон	К. Артеменко	Ю. Котеленець	В. Заславський	Б. Таїров
112.	1971	Вір мені, коханій!	музична комедія В. Баснер	О. Гальперіна Ю. Анненков	О. Барсеян	Ю. Котеленець	О. Аругюнян	Б. Таїров
113.	1971	Пригоди на Місісіпі	казка Ж. і Л. Колодуб	Д. Кієїн за М. Гвенном	В. Судьїн	Ю. Котеленець	В. Заславський	Ю. Давиденко
114.	1971	Циган-прем'єр	опера І. Кальман	К. Поляков, перекл. О. Галабутська	К. Артеменко	Ю. Котеленець	О. Аругюнян	Б. Таїров
115.	1971	Дівчина з голубими очима	музична комедія В. Мурадєлі	В. Віпніков В. Крахт	К. Артеменко	Ю. Котеленець	П. Межировський	О. Сегаль
116.	1971	Герцогіня з Чикаго	опера І. Кальман	В. Консон	І. Молостова	Л. Балабайченко	М. Виноградов	Б. Таїров

117.	1971	Роз-Марі	опера Р. Фрімль	О. Харбах О. Хамерштгейн	І. Гріншпун	Ю. Котеленець	І. Іванов	Б. Таїров
118.	1972	Вільний віпер	опера І. Дунаєвський	В. Крахт, В. Вінніков	О. Барсеян	Ю. Котеленець	О. Арутюнян	Б. Таїров
119.	1972	Було дівчиську двадцять років	музична комедія А. Ешпай	К. Раєр Б. Константинов перекл. М. Пригара	О. Барсеян	Ю. Котеленець	О. Арутюнян	Г. Майоров
120.	1972	Граф Люксембург	опера Ф. Легар	А. Костіна Г. Шергова	О. Барсеян	Ю. Котеленець	В. Заславський	Л. Рослов
121.	1972	Не приховуй умішки	музична комедія Р. Гаджиев	В. Сьман К. Крикорян	К. Артеменко	Ю. Котеленець	В. Заславський	Л. Рослов Б. Таїров
122.	1972	Каштани Києва	опера О. Сандлер	Г. Плоткін	О. Барсеян	Ю. Котеленець	В. Заславський	Л. Рослов
123.	1972	Сто перша дружина султана	музична комедія А. Філіпенко	Д. Шевцов за 3. Тулуб «Людолови»	Д. Шевцов	В. Сучков	О. Бобровников	Б. Таїров
124.	1973	Гончарський бал	опера Г. Дусік	П. Бракасторіс перекл. Д. Шевцов	Я. Шилан	Ю. Котеленець	Ш. Бунга Б. Чигакова	Я. Гуотг
125.	1973	Марца	опера І. Кальман	К. Грекова Г. Ярон	Л. Пресман	Ю. Котеленець	В. Заславський	Б. Таїров
126.	1973	Василь Тьоркін	опера-пісня А. Новиков	П. Градов, за посомою О. Твардовського	К. Артеменко	Ю. Котеленець	В. Заславський	Ю. Давиденко
127.	1973	Кето і Коте	музична комедія В. Додізе	М. Бажан за А. Цагарелі	О. Барсеян	Ю. Котеленець	Т. Елава	Ю. Хмелецький
129.	1973	Ми хочемо танцювати (дил. вистава студії т-ру)	музична комедія А. Петров	В. Константинов Б. Раєр	О. Барсеян	Ю. Котеленець	В. Заславський	Ю. Давиденко
130.	1974	Друге весілля в Малинівці	роєчна музична комедія І. Поклад	В. Биков М. Куруц	В. Бетма	Є. Дущенко	М. Френкель Г. Юдна	Л. Рослов
131.	1974	Майська ніч	музична комедія О. Рябов	Л. Юхвід за М. Гоголем	О. Барсеян	Ю. Котеленець	В. Голубович	Б. Таїров
128.	1974	Змова закоханих	музична комедія М. Богословський	В. Диховичний М. Слобідський	К. Артеменко	Ю. Котеленець	В. Заславський	Б. Таїров

129.	1974	Циганський барон	опера І. Штраус	В. Шваркін	І. Гріншун	Є. Дущенко	М. Улановський О. Кривинська	Ю. Давиденко
130.	1974	Весілля Кречинського (Гра)	мюзикл О. Колкер	К. Рижов	Е. Митницький	Є. Дущенко	І. Лернер Г. Юдіна	Ю. Давиденко
131.	1974	Бідний студент	К. Міллер	М. Ердман М. Ульський	В. Склярєнко	Є. Дущенко	В. Заславський	Л. Рослов
132.	1975	Дівочий переполох	Оперета Ю. Мілюгін	М. Гальперін В. Тіпог	Г. Ансімов	Є. Дущенко	М. Соколова	Г. Бовт
133.	1975	Я люблю тебе	музична комедія Л. Колодуб	Д. Шевцов за В. Розовим «В день весілля»	Д. Шевцов	Є. Дущенко	В. Лейфет	І. Вітебський
134.	1976	Браво, сеньйоре Антоніо!	героїчна оперета К. Мясков	О. Лук'янов	В. Добровольський	Є. Дущенко	В. Лейфет	І. Вітебський
135.	1976	Бременські музиканти	казка Г. Гладков	В. Ліванов Ю. Енгін	Є. Кациров	Є. Дущенко	В. Заславський	І. Вітебський
136.	1976	Пригоди Гната – бравого солдата	казка Б. Кравченко	Ю. Погорельський	І. Афанасьєв	Є. Дущенко	В. Заславський	І. Вітебський
137.	1976	Дівчина і море	музична комедія Я. Цегляр	Д. Шевцов	О. Барсеян	Є. Дущенко	В. Заславський	Л. Рослов
138.	1977	Сказка об Івашке-белой рубашке	казка Д. Клебанов	В. Гольдфельд	Г. Макачук	Є. Дущенко	Н. Кужелєв	Л. Рослов
139.	1977	Три мушкетери	мюзикл М. Дунаєвський	Ю. Ряшенцев	В. Бєгма	Є. Дущенко	В. Ареф'єв	І. Вітебський
140.	1977	Леточка миша	опера І. Штраус	М. Ердман М. Вольгін	О. Барсеян	Є. Дущенко Ю. Котелєць	М. Виноградов	Б. Таїров
141.	1977	Дівчина з голубими очима	музична комедія В. Мураделі	В. Вінніков В. Крахт	К. Артеменко	Є. Дущенко	П. Межировський	О. Сеталь
142.	1977	3 пісню в серці	музична комедія О. Білаш	В. Котляр	В. Бєгма Л. Пресман	Є. Дущенко	П. Межировський	І. Вітебський
143.	1977	Як повернути чоловіка	музична комедія В. Пльїн	В. Лукашов Ю. Рибчинський	В. Бєгма І. Афанасьєв	Є. Дущенко	В. Козьменко-Деліде	В. Підберьозкін
144.	1977	Товариш Любов	мюзикл В. Пльїн	Ю. Рибчинський К. Тренцовим	В. Бєгма	Є. Дущенко	В. Ареф'єв	В. Підберьозкін
145.	1977	Фіалка Монмартра	опера І. Кальман	Т. Скорська С. Болотін	В. Добровольський	Є. Дущенко	К. Рапай	Г. Майоров В. Литвинов

146.	1978	Лопушок край лукомор'я	казка М. Зіва	Б. Заходер	І. Афанасьєв	Є. Дуценко	В. Заславський	В. Підберьозкін
147.	1978	Принцеса цирку	опера І. Кальман	І. Зарубіна О. Фадєєва	В. Бєтма	Є. Дуценко	К. Рапай	І. Вітебський
148.	1978	Лівша	скорошоша погіха В. Дмитрієв	Б. Раєтер В. Константїнов	В. Бєтма	Є. Дуценко	П. Межїровський (за ескїзами Л. Соколова)	І. Вітебський
149.	1978	Про що співають доцї	музїкл- мелодрама В. Ільїн	Ю. Рїбчїнський за О. Арбузовим «В цьому милomu старому домі»	В. Бєтма І. Афанасьєв	Є. Дуценко	В. Заславський	В. Підберьозкін
150.	1978	Мїсто на свїтанку	музїкл-хронїка В. Ільїн	Ю. Рїбчїнський за п'єсою О. Арбузова	В. Бєтма	Є. Дуценко	В. Арєф'єв	В. Підберьозкін
151.	1979	Пїснї Арлекїна	казка М. Скорїк	О. Вратарьов	В. Бєтма	Є. Дуценко	В. Дїбров А. Чєчик	В. Підберьозкін
152.	1979	Цїганська лобов	опера Ф. Легар	А. Алдахїн В. Валентїнов	І. Афанасьєв	Є. Дуценко	К. Рапай	І. Вітебський
153.	1979	Росїйський ведмїдь	казка Л. Лядова	Я. Лельгнт	Т. Кїбальнїкова	Є. Дуценко	В. Заславський	І. Вітебський
154.	1979	Холопка	опера М. Стрельнїков	Є. Геркен	В. Бєтма	Є. Дуценко	В. Арєф'єв	І. Вітебський
155.	1979	Не вїрте чоловікам	музїчна комедїя В. Гроховський	А. Софронов	М. Доглїбов	Ю. Котєленєць	К. Рапай	В. Підберьозкін
156.	1980	Малюк і Карлсон	балет Ю. Тер-Осїпов	С. Азаматова Ш. Кїямов	З. Кавац	Є. Дуценко	В. Арєф'єв	З. Кавац
157.	1980	Суд їде	музїчне фарсове дїєство В. Бїстряков	Д. Шевцов	В. Бєтма	Є. Дуценко	О. Бурїїн	В. Підберьозкін
158.	1980	Балада про хлопчаїкї	музїчна комедїя К. Мясков	А. Горїн Є. Яворський за А. Гайдаром	М. Волошїн	Є. Дуценко	В. Заславський	О. Сєгаль
159.	1980	Заведено справу на лобов...	музїчна комедїя І. Поклад	О. Канєвський	С. Мїшулін	Є. Дуценко	А. Чєчик	В. Лїтвїнов
159.	1980	Сїльва	опера І. Кальман	В. Мїхайлов Д. Толмачов	В. Бєтма	Є. Дуценко	К. Рапай	О. Сєгаль

160.	1980	Одружись із Нуцею!	музична комедія Г. Цабадзе	О. Жарко, А. Чу- диновський за А. Ебакоїдзе	В. Бетма	Є. Дуценко	В. Заславський	О. Сегаль
161.	1980	Шлюб по- американському	опера В. Колло	Д. Джусто, А. Геркен	В. Бетма	Є. Дуценко	В. Ареф'єв	О. Сегаль
162.	1981	Зоряний час (Небо зали- шається з нами)	музична комедія А. Філіпенко В. Філіпенко	Г. Плоткін	С. Сміян	Є. Дуценко	В. Заславський	О. Сегаль
163.	1981	Принцеса і садівник, або Все як у казці	казка А. Ключник	В. Кішміньський перекл. Я. Козлов	Я. Козлов	Є. Дуценко	В. Заславський	О. Сегаль
164.	1982	Останній чардаш	опера І. Кальман	Г. Плоткін	В. Усенко	Є. Дуценко	О. Бурлін	О. Сегаль
165.	1982	Легенда про Київ	вистава-концерт О. Білаш	В. Біков В. Неборако	С. Сміян	Є. Дуценко	О. Бурлін	О. Сегаль
166.	1982	Кадріль	музична комедія В. Гроховський	А. Сафронов	А. Євтушенко	Є. Дуценко	В. Заславський	О. Сегаль
167.	1982	Серце моє з тобою	музична комедія І. Поклад	Д. Шевцов	Д. Шевцов	Є. Дуценко	О. Бурлін	О. Сегаль
168.	1983	Марша	опера І. Кальман	Ю. Дмитрін	С. Сміян	Є. Дуценко	А. Шелковников	О. Сегаль
169.	1983	Вільний вітер	опера І. Дунаєвський	В. Вінніков В. Крахт, В. Тіпот	С. Сміян	Є. Дуценко	В. Заславський	Л. Котляренко
170.	1983	Весела вдова	опера Ф. Легар	В. Мас М. Черв'яківський	А. Євтушенко	Є. Дуценко	М. Улановський	О. Сегаль
171.	1984	Летюча миша	опера Й. Штраус	М. Ердман, М. Вольпін	С. Сміян А. Євтушенко	Є. Дуценко	В. Заславський	О. Сегаль
172.	1984	На світанку	героїна музична комедія О. Сандлер	Г. Плоткін	С. Сміян	С. Литвиненко	М. Улановський	О. Сегаль
173.	1984	Стара комедія	водевіль О. Фельцман	В. Поляков Р. Роджественсь- кий за Т. Брандт- оном «Гітка Чарлея»	Я. Шилан	С. Литвиненко	С. Бунга	О. Сегаль

174.	1984	Дзвони Росії	вистава-концерт О. Білаш	В. Біков В. Неборачко	А. Євтушенко	С. Литвиненко	О. Бурлін	О. Сеґаль
175.	1985	Пригоди в країні Запчя	казка В. Філіпенко	Я. Козлов	О. Негреску	С. Литвиненко	В. Заславський	Л. Котляренко
176.	1985	Баядера	опера І. Кальман	Р. Тихомиров, С. Фогельсон	С. Сміян	С. Литвиненко	М. Улановський	О. Сеґаль
177.	1985	Земне тяжіння	музична комедія В. Грохольський	А. Сафронов	А. Євтушенко	С. Литвиненко	М. Улановський	О. Сеґаль
178.	1986	Пристрасті святого Мікаеля	музична комедія М. Самойлов	І. Бєляєв, В. Валовий, Ю. Дінов	О. Негреску	Г. Бахія	А. Шелковников Ю. Нікпін	Л. Котляренко
179.	1986	Ніч у Венеції	опера Й. Штраус	Ф. Целль, Р. Жене Ю. Шпимонін А. Рустайкіс	А. Євтушенко	Г. Бахія	В. Заславський Л. Сердінова	О. Сеґаль
180.	1987	Рай на землі	музична комедія Я. Єжек	І. Восковець Я. Веріх, сцен. ред. Я. Шилана, В. Чорний	Я. Шилан	Г. Бахія	М. Березіна К. Аемусова	Л. Котляренко
181.	1987	Поцілунк Чаніті	опера Ю. Мілюгін А. Мірзоян	сцен. ред. С. Сміян	С. Сміян О. Негреску	Г. Бахія	А. Шелковников	О. Сеґаль
182.	1987	Ой, сусідко! Або Жіночі пристрасті	музична комедія В. Філіпенко	Г. Аронов за І. Нечуй- Левицьким	О. Негреску	Г. Бахія	В. Заславський	Л. Котляренко
183.	1988	Найчарівніша	музична комедія М. Ліда	Я. Майорович К. Вінклер	А. Длугош	Г. Бахія	З. Пятковська	Е. Веселовський
184.	1988	Принцеса цирку	опера І. Кальман	І. Зарубін О. Фалсева	С. Сміян	Г. Бахія	М. Улановський	О. Сеґаль
185.	1988	Шкідливе бісєятко	казка І. Кірилін	І. Рябнін, Е. Верхолд за В.Гольд- фельдом «Добре словом»	О. Негреску	Г. Бахія	В. Заславський	С. Павлоченко
186.	1988	Циганський барон	опера Й. Штраус	В. Шкваркін	В. Шулаков	Г. Бахія	В. Заславський	О. Сеґаль

187.	1988	Сорочинський ярмарок	музична комедія О. Рябов. Муз. додатки В. Назаров, М. Мусоргський	за М. Гоголем	В. Шулаков	С. Литвиненко	Ю. Муллер	О. Сеґаль
188.	1989	Собор Паризької Богоматері	музичні-опера В. Ільїн	Ю. Рогоза за В. Гюґо	В. Шулаков	Г. Бахія	І. Білецький	А. Ситалова
189.	1989	Зойчина квартира	музичні В. Назаров	Ю. Рогоза за М. Булгаковим	В. Шулаков	В. Ткачук	В. Заславський	О. Сеґаль
190.	1990	Бембі	балет І. Ковач	Ю. Ковач, І. Ковач С. Яворський	О. Сеґаль	В. Шейко	В. Заславський	О. Сеґаль
191.	1990	Царевич	опера Ф. Легар	І. Петрова, Б. Рябкіні за Г. Запольською, Б. Єнбах Х. Райхерт	Б. Рябкіні	С. Литвиненко С. Абусалімов	І. Севастьянов	О. Сеґаль
192.	1990	Українські усмішки	вистава-концерт за творами укр. композиторів	В. Борисенко О. Іоловін	Б. Рябкіні	В. Ткачук	П. Межировський	О. Сеґаль
193.	1990	Чарівна Галатея	опера Ф. Зуппе	А. Меньшиков	О. Барсегян	В. Ткачук	В. Заславський	О. Сеґаль
194.	1991	«Юнона» і «Авось»	рок-балет О. Рибніков	Ю. Давиденко за А. Вознесенським	Ю. Давиденко	фонограма	Т. Потапова	Ю. Давиденко
195.	1991	Блаженний острів	музичні В. Філіпенко	Д. Шевцов за М. Кулішем «Отак загинув Гуска»	Д. Шевцов	Г. Бахія	П. Межировський	О. Сеґаль
196.	1991	Ваш хід, королево!	музичні О. Журбін	В. Константинов і Б. Рацер за Е. Скрибом «Склянка води»	Б. Рябкіні	Г. Макаренко	О. Коротаєв В. Іллішкін	О. Сеґаль
197.	1992	Фангі Гав! Гав!	казка І. Поклад	О. Вратарьов Р. Камінська	В. Туганов	В. Ткачук Г. Бахія	М. Гаврилко	С. Павлюченко
198.	1992	Майська ніч	опера М. Лисенко	С. Сміян за М. Лисенком і М. Старицьким	С. Сміян	В. Ткачук	Т. Медвідь	О. Сеґаль

199.	1992	Пригоди капітана Врунгеля	казка Г. Фіртлич	Ю. Чеповецький Д. Черкаський перекл. В. Бойко	В. Луганов	Г. Бахія	О. Єремєєв	С. Павлоченко
200.	1993	Моя чарівна леді	мюзикл Ф. Лоу	А. Дж. Лернер за Б. Шоу, О. Вратарьов, перекл. Р. Камінська	О. Барсегян	С. Литвиненко	М. Кужелів	О. Сегаль
201.	1993	Сільва	опера І. Кальман	В. Михайлов Д. Толмачов перекл. С. Сміян	С. Сміян	В. Ткачук	М. Левитська	О. Сегаль
202.	1993	Кущі райські, чи євреї нашого двору	мюзикл І. Поклад	Р. Камінська О. Вратарьов за О. Канєвським	С. Сміян	В. Мікос	О. Бобровников	Л. Котляренко
203.	1994	Голландочка	опера І. Кальман	С. Сміян О. Вратарьов	С. Сміян	В. Шейко	Н. Кучеря	О. Сегаль
204.	1995	Севастопольський вальс	опера К. Лістов	О. Гальперіна Ю. Анненков	С. Сміян	С. Литвиненко	П. Межировський А. Шелковников	О. Сегаль
205.	1996	Сорочинський ярмарок	музична комедія О. Рябов	Л. Юхвід М. Авах	О. Лісовець	В. Ткачук	І. Горшкова	О. Сегаль
206.	1997	Ніч у Венеції	опера Й. Штраус	С. Сміян О. Вратарьов за Ю. Шишмонінім	С. Сміян	В. Шейко	С. Петровський Н. Кучеря	О. Сегаль
207.	1998	Червона папачка	казка Д. Клебанов	С. Шварц	С. Сміян В. Рожков	В. Ткачук	Н. Кучеря	О. Сегаль
208.	1998	Помста Снігової королеви	казка Ю. Шевченко	О. Биструшкін	П. Ільченко Д. Черепюк	В. Шейко	І. Білецький	О. Сегаль
209.	1998	Американська комедія	мюзикл М. Самойлов	В. Валовой Ю. Дінов за Д. Патріком	С. Сміян	Г. Бахія	Н. Кучеря	О. Сегаль
210.	1998	Порті і Бесс	блос-опера Дж. Гершвін	Л. Хейлард А. Гершвін за Д. і Д. і Хейларда	П. Ільченко	В. Шейко	В. Александрович- Дачевський І. Горшкова	А. Рубіна
211.	1999	Циганський барон	опера Й. Штраус	пер. Б. Гіндія І. Шнітцер сцен. ред. В. Шулаков	В. Шулаков	В. Шейко	Л. Чернова Т. Єгорова	О. Сегаль

212.	2000	Орфей у пеклі	опера Ж. Оффенбах С. Білусенко І. Поклад, Г.Глюк В. Бистряков О. Злотник	В. Шулаков О. Вратарьов	В. Шулаков О. Вратарьов	В. Шейко	Я. Нірод	О. Сегаль
213.	2000	Лікар Айболіт	балет І. Морозов	сцен. ред. В. Шулаков О. Сегаль	О. Сегаль	фонограма	С. Петровський	О. Сегаль
214.	2000	Маріца	опера І. Кальман	Ю. Димітрін С. Сміян О. Вратарьов	С. Сміян	В. Ткачук	С. Петровський	О. Сегаль
215.	2000	Кло-Кло	опера Ф. Легар	Л. Гуревич Г. Плоткін	П. Льченко	В. Шейко	В. Александрович- Дачевський І. Горшкова	О. Майорова
216.	2001	Кай і Герда	казка Ю. Шевченко	О. Биструшкін	П. Льченко	Д. Черепок	І. Білецький	О. Сегаль
217.	2001	Весела вдова	опера Ф. Легар	В. Масс М. Червінський	С. Сміян	В.Перевозніков	С. Сміян	О. Сегаль
218.	2002	Сон у Різдвяну Ніч	опера М. Лисенко	О. Вратарьов за М. Гоголем	О. Дзакун	М.Пікульський	О. Дробна	А. Рубіна
219.	2002	Граф Люксембург	опера Ф. Легар	А. Вільнер, Р. Боданський	П. Льченко	В. Шейко	Н. Кучеря	О. Сегаль
220.	2003	Таке єврейське щастя	мюзикл І. Поклад	С. Сміян за О. Каневським	С. Сміян	В. Шейко	С. Сміян, П. Межи- ровський, І. Давиденко	О. Сегаль
221.	2004	Карнавал казок в Україні	казка В. Домшинський	О. Галенко Б. Струтинський	Б.Струтинський	В. Шейко	П. Межировський І. Давиденко	О. Сегаль
222.	2004	Летюча миша	опера Й. Штраус	М. Ердман М. Вольфін	Т. Тимошко- Горюшко	В. Перевозні- ков	В. Заславський І. Давиденко	О. Сегаль
223.	2004	Вогні рами	мюзикл Г. Фролов	Н. Дубіна	М. Яремків	В. Шейко	Т. Мелвідль	А. Бедичев
224.	2004	Звана вечера з італійцями	комічна опера Ж. Оффенбах	Л. Галеві,Г.Кремьє Б. Струтинський	Б.Струтинський	В. Шейко	П. Межировський І. Давиденко	О. Сегаль
225.	2005	Білошякка та семеро гномів	казка В. Домшинський	О. Денякова за братами Грімм	Б.Струтинський О. Деняков	фонограма	П. Межировський І. Давиденко	О. Сегаль

226.	2005	Моя чарівна леді	мюзикл Ф. Лоу	А. Дж. Лернер за Б. Шоу	Б.Струтинський	О. Мадараш	П. Межировський І. Давиденко	О. Сегаль
227.	2006	Весела вдова	опера Ф. Легар	В. Масс, В. Чер- вінський за В. Леоном	С. Сміян	В. Перевозні- ков	С. Сміян	О. Сегаль
228.	2006	Кавова кантата	камерна опера И.-С. Бах	Б. Струтинський	Б.Струтинський	В. Перевозні- ков	П. Межировський І. Давиденко	О. Сегаль
229.	2007	Чіполіно	казка В. Домінінський	Т. Тимошко за Дж. Родарі	Б.Струтинський Т. Тимошко- Горюшко	В. Перевозні- ков	І. Давиденко	А. Гречановська
230.	2007	Містер Ікс	опера І. Кальман	І. Зарубіна, О. Фа- дєєва, О. Вратарьов	Б.Струтинський	В. Перевозні- ков	П. Межировський І. Давиденко	О. Сегаль
231.	2008	Фалка Монмартра	опера І. Кальман	сцен. ред. С. Сміян О. Папуша	С. Сміян	О. Мадараш	С. Петровський	Н. Кучеря
232.	2008	Танго життя	танцювально- пластичне шоу музика збірна	М. Булгаков Б.Струтинський	М. Булгаков Б.Струтинський	фонограма	С. Павліченко	М. Булгаков
233.	2009	Сорочинський ярмарок	музична комедія О. Рябов. Муз. додатки М.Му- сорського, Б. Кривопушта	Л. Юхвід, М. Авах сцен. ред. Б.Струтинський	Б.Струтинський	С. Литвиненко	С. Павліченко Н. Трофімова	О. Сегаль
234.	2010	Бал в Савойї	опера П. Абрахам	В. Масс, М. Червінський, перекл. Р. Чумаєк	Б.Струтинський	С. Голубничий І. Ярошенко	С. Павліченко І. Давиденко	М. Булгаков, В. Прокоменко Н. Скуба
235.	2010	Ключ на бруківці Або Пригоди весільної ночі	комічна опера Ж. Оффенбах	М. Петренко сцен. ред. Б. Струтинського	Б.Струтинський	О. Мадараш	С. Павліченко І. Давиденко	Н. Скуба

РЕПЕРТУАРНИЙ СПИСОК ОДЕСЬКОГО АКАДЕМІЧНОГО ТЕАТРУ МУЗИЧНОЇ КОМЕДІЇ ім. М.Г. Водяного 1947 – 2010 рр.									
№	Рік	Назва вистави	Жанр, Композитор	Автори лібрето	Режисер	Диригент	Сценограф	Хореограф	
1.	1947	Однадцять невідомих	героїчна музична комедія М. Богословський	В. Диховичний М. Слобідський	І. Гріншпун	Е. Макаревич	А. Найдич	О. Опанасенко	
2.	1947	Сільва	опера І. Кальман	В. Михайлов Д. Толмачов	В. Скляренко	І. Кільберг	Ю. Стефанчук	О. Опанасенко	
3.	1947	Майська ніч	музична комедія О. Рябов	Л. Юхвід за М. Гоголем	Д. Козачковський	І. Кільберг	Ю. Стефанчук	О. Опанасенко	
4.	1947	Вільний вітер	опера І. Дунаєвський	В. Крафт, В. Вінніков, Б. Тіпог	І. Гріншпун	Я. Фельдман	Ю. Стефанчук	О. Опанасенко Н. Дельсон	
5.	1948	Рубінова каблучка	музична комедія А. Живцов	П. Єрофєєв, Н. Мерцальський	І. Гріншпун	Я. Фельдман	А. Найдич	Н. Дельсон	
6.	1948	Весела вдова	опера Ф. Легар	А. Травський	Д. Козачковський	І. Кільберг	Л. Файленбоген	Н. Дельсон	
7.	1948	Неспокійне щастя	музична комедія Ю. Мілюгін	А. Помещіков В. Тіпог	Д. Козачковський	І. Кільберг	Ф. Нірод	Н. Дельсон	
8.	1948	Південною ніччю	музична комедія М. Богословський	І. Рубінштейн	І. Гріншпун	К. Бенц	І. Єршов	Н. Дельсон	
9.	1948	Ярмарок наречених	опера А. Якобі	Г. Ярон	Д. Козачковський	І. Кільберг	А. Найдич	О. Опанасенко	
10.	1948	Принцеса цирку	опера І. Кальман	І. Рубінштейн	І. Гріншпун	І. Кільберг	Ю. Стефанчук	Н. Дельсон	
11.	1948	Баядера	опера І. Кальман	К. Греков Г. Ярон	П. Бухарина	І. Кільберг	А. Найдич	Н. Дельсон	
12.	1949	Кохання актриси	музична комедія К. Бенц	С. Геркен за Е. Скрібом	І. Гріншпун	К. Бенц	А. Найдич	Н. Дельсон	

13.	1949	Роз-Марі	опера Г. Стотарт Р. Фріль	О. Феона В. Тимофєв	І. Гріншпун	К. Бенц	А. Сальман	А. Кутельвас
14.	1949	Розкинулося море широко	музична комедія В. Вігліл, Л. Бор Н. Мілх	В. Вишневецький В. Азаров Д. Крон	Д. Козачковський	І. Кільберг	А. Найдич	Н. Дельсон
15.	1949	Голубі скелі	музична комедія К. Заграничний	В. Тіпот	Д. Козачковський	К. Бенц	В. Чекалов	Н. Дельсон
16.	1949	Горна криниця	музична комедія Б. Крижановський	М. Талаласький З. Кац	Д. Козачковський	К. Бенц	Ю. Стефанчук	Н. Дельсон
17.	1949	Мрійники	музична комедія К. Лістов	Є. Гальперіна	І. Гріншпун	К. Бенц	Ф. Нїрод	Н. Дельсон
18.	1949	Маріца	опера І. Кальман	Є. Геркен	І. Гріншпун	К. Бенц	Ю. Стефанчук	Н. Дельсон
19.	1950	Мадмуазель Нїгуш	опера Ф. Ерве	Є. Гальперіна	Д. Козачковський	І. Кільберг	А. Плаксий	Н. Дельсон
20.	1950	Чудовий край	музична комедія О. Рябов	Л. Юхвід	Д. Козачковський	І. Кільберг	Ю. Стефанчук	Н. Дельсон
21.	1950	Біля голутого Дунаю	музична комедія А. Лєпін	Л. Гуревич С. Єленіна	І. Гріншпун	І. Кільберг	В. Борисовець	Н. Дельсон
22.	1950	Аршин Мал- Алан	музична комедія У. Гаджибеков	У. Гаджибеков	А. Нугєр	І. Кільберг	Л. Файленбоген	Н. Дельсон
23.	1950	Поруч з тобою	музична комедія Б. Александров М. Матвєєв	В. Тіпот	І. Гріншпун	К. Бенц	Л. Файленбоген	Н. Дельсон
24.	1950	Весілля в Малїнівцї	героїчна музична комедія О. Рябов	Л. Юхвід	Д. Козачковський	К. Бенц	Л. Файленбоген	Н. Трегубович
25.	1950	Морський вузол	музична комедія Є. Жарковський	В. Вінніков В. Крахт	І. Гріншпун	К. Бенц	Л. Файленбоген	Н. Дельсон
26.	1950	Лєв Гурїч Сїнчїкїн	водевіль А. Желобїнський	В. Бонді	І. Гріншпун	І. Кільберг	Л. Файленбоген	Н. Дельсон

27.	1951	Чужа дочка	музична комедія О. Фельцман	І. Рубінштейн	А. Нугер	К. Бенц	Л. Файленбоген	Н. Дельсон
28.	1951	Коли співають солов'ї	музична комедія М. Богословський	В. Гусєв В. Вініков	Д. Козачковський	І. Кільберг	Ю. Стефанчук	Н. Дельсон
29.	1951	Дочка фельдмаршала	музична комедія О. Фельцман	І. Рубінштейн	Д. Козачковський	І. Кільберг	Л. Файленбоген	Н. Дельсон
30.	1951	Шумить Середземне море	музична комедія О. Фельцман	В. Вініков В. Крахт	І. Гріншун	К. Бенц	Л. Файленбоген	Н. Дельсон
31.	1951	Холопка	опера М. Стрельников	Є. Геркен	І. Гріншун	К. Бенц	Л. Файленбоген	Н. Дельсон
32.	1951	Кето і Коте	музична комедія В. Долідзе	С. Болотін В. Сікорський	І. Гріншун	І. Кільберг	Л. Файленбоген	Н. Дельсон
33.	1952	Сорочинський ярмарок	музична комедія О. Рябов	Л. Юхвід М. Авах	Д. Козачковський	І. Кільберг	Л. Файленбоген	Н. Трегубов
34.	1952	Двоочий переполох	музична комедія Ю. Мілюгін	М. Гальперін В. Тіпот	І. Гріншун	К. Бенц	Л. Файленбоген	Н. Дельсон
35.	1952	Голубий гусар	музична комедія Н. Рахманов	С. і М. Гальперіні	Д. Козачковський	І. Кільберг	Л. Файленбоген	Н. Дельсон
36.	1952	Перекинута чаша	музична комедія К. Корчмарьов	Фан-Ши-Фу	І. Гріншун	К. Бенц	Ф. Нірод	Н. Дельсон
37.	1952	Жюстіна Фавар	опера Ж. Оффенбах	А. Бонді	Б. Піковський	К. Бенц	Л. Файленбоген	Н. Дельсон
38.	1953	Марікіно щастя Маріора	музична комедія К. Бенц, С. Кок	Є. Геркен	В. Івченко	К. Бенц	Л. Файленбоген	Н. Дельсон
39.	1953	День чудових ощуканств	музична комедія А. Крейтгер, А. Гін	Р. Шерідан	Б. Піковський	К. Бенц	Л. Файленбоген	Н. Дельсон
40.	1953	Фіалка Монмартра	опера І. Кальман	М. Янковський	І. Гріншун	І. Кільберг	Ф. Нірод	Н. Дельсон
41.	1953	Весільна подорож	музична комедія М. Богословський	В. Диховичний М. Слободський	Б. Піковський	К. Бенц	Л. Файленбоген	І. Бріжінський

42.	1953	Вечір популярних оперет	вистава-концерт		І. Гріншпун	І. Кільберг	Л. Файленбоген	Д. Магаваріані
43.	1953	Червона калина	музична комедія О. Рябов	В. Сокол	Б. Піковський	І. Кільберг	Л. Файленбоген	Н. Марголін
44.	1954	Весілля в Малінівці	музична комедія О. Рябов	Л. Юхвід	Б. Піковський	І. Кільберг	Л. Файленбоген	Н. Марголін
45.	1954	Лепюча миша	оперета Й. Штраус	М. Ердман М. Вольпін	І. Гріншпун	І. Кільберг	Л. Файленбоген	І. Вішняков
46.	1955	За двома зайцями	музична комедія В. Роддественський	М. Старицький	І. Гріншпун	Є. Бродський	Л. Файленбоген	І. Вішняков
47.	1955	Тасмичія тітки Даші	музична комедія О. Фельцман	В. Помещіков В. Тілот	І. Гріншпун В. Левкович	Є. Дуценко	Л. Файленбоген	І. Вішняков
48.	1956	Біла акація	музична комедія І. Дунаєвський	В. Мас М. Червінський	І. Гріншпун	І. Кільберг	Л. Файленбоген	І. Вішняков Н. Дельсон
49.	1956	Завжди з коханою	музична комедія К. Певзнер	В. Сьмін К. Крикорян	І. Гріншпун	Є. Дуценко	Л. Файленбоген	О. Опанасенко
50.	1957	Бал в Савойї	оперета П. Абрахам	Є. Шатуровський	І. Гріншпун	О. Вінницький	Л. Файленбоген	Н. Дельсон
51.	1957	Даруйте коханим тюльпани	музична комедія О. Сандлер	А. Губерман	І. Гріншпун А. Шнайдер	І. Кільберг	Л. Файленбоген	Н. Дельсон
52.	1957	Дайте волго пісні	музична комедія Г. Дендріно	Л. Дакеу	Н. Константінес-ку	І. Кільберг	Н. Лебас	Н. Дельсон
53.	1957	Після весілля	музична комедія А. Лепін	Я. Кіскінд	І. Гріншпун	О. Вінницький	Л. Файленбоген	Н. Дельсон
54.	1958	За вітриною ательє	музична комедія В. Заславський	І. Петров	А. Зак	О. Вінницький	Л. Файленбоген	Н. Дельсон
55.	1958	Серце скрипки	музична комедія А. Спадавеккіа	Є. Геркен Є. Рісс	І. Гріншпун	І. Кільберг	Л. Файленбоген	Н. Дельсон
56.	1958	Фраскіта	оперета Ф. Легар	І. Ріф А. Сафонов	М. Смолич	О. Вінницький	Л. Файленбоген	Н. Дельсон

57.	1958	Попілунок Чангі	опера Ю. Мілюгін	С. Шатуновський	Л. Лайленбоген	І. Кільберг	Л. Файленбоген	Н. Дельсон
58.	1959	Наречені не мають плакати	музична комедія О. Сандлер	А. Губерман А. Шнайдер	І. Гріншпун	О. Вінницький	Л. Файленбоген	Н. Дельсон
59.	1959	Москва- Черемушки	музична комедія Д. Шостакович	В. Мас М. Червінський	І. Гріншпун	О. Вінницький	Л. Файленбоген	Н. Трегубов
60.	1959	Баядера	опера І. Кальман	С. Г'єрксн	І. Земгано	І. Кільберг	Л. Файленбоген	Н. Дельсон
61.	1959	Бреуха	музична комедія Є. Макаревич	Е. Еннекеї Ю. Дінов	І. Гріншпун	О. Вінницький	Л. Файленбоген	Н. Дельсон
62.	1959	Десь на півдні	музична комедія Е. Кемень	Л. Габі	І. Беркун	О. Вінницький	Т. Сельвінська	Н. Дельсон
63.	1960	Альонушка	музична комедія В. Гомоляка	Д. Шевцов	І. Гріншпун	І. Кільберг	Л. Писаренко	Н. Дельсон
64.	1960	Веселі грози	музична комедія І. Кос-Анатольський	С. Кравченко	І. Гріншпун	І. Кільберг	Л. Файленбоген	М. Барський
65.	1960	Циганське кохання	опера Ф. Легар	К. Поляков Ю. Хмельницький	І. Беркун	О. Вінницький Г. Євлев	Л. Файленбоген	Н. Дельсон
66.	1960	Цирк засвічує вогні	музична комедія Ю. Мілюгін	Я. Зіскінд	І. Беркун	І. Кільберг	Л. Файленбоген	В. Нікітін
67.	1961	Фіалка Монмартру	опера І. Кальман	С. Болотін, Т. Сі- корська, Г. Ярон	О. Барсеян	О. Вінницький	Л. Файленбоген	В. Нікітін
68.	1961	Севастопільсь- кий вальс	героїчна музична комедія К. Лістов	С. Гальперіна Ю. Анненков	І. Беркун	І. Кільберг	Л. Файленбоген Г. Кеслер	В. Нікітін
69.	1961	Під чорною маскою	музична комедія Л. Лядова	Я. Лельгант	Є. Купченко	О. Вінницький	Л. Файленбоген	В. Нікітін
70.	1961	Чорноморський вотник	музична комедія О. Знагоков	С. Купченко	І. Беркун	І. Кільберг	Л. Файленбоген Г. Кеслер	Б. Борисов
71.	1961	Три плюс два	музична комедія Г. Шевельова	С. Михалков В. Домрін	Б. Черномірдік	О. Вінницький	Л. Файленбоген	І. Ділурко

72.	1962	Друзі Мілени	музична комедія Н. Мінх	Л. Компанієць	Є. Купченко	І. Кільберг	Л. Файленбоген Г. Кеслер	Б. Борисов
73.	1962	Сільва	опера І. Кальман	В. Михайлов Д. Толмачов	М. Воляной Ю. Дінов	І. Кільберг	Г. Золотарєвський, Г. Кеслер	Н. Марголін
74.	1962	Я кохаю, Архимеде!	музична комедія М. Богословський	В. Мас М. Червінський	А. Паверман	О. Вінницький	Г. Китель	А. Полічкін
75.	1962	Лісітрага	міюзикл Г. Дендріно	Н. Константінеску Г. Войнеску	Н. Константінеску	І. Кільберг	Г. Войнеску	Б. Борисов
76.	1962	Біла акація	музична комедія І. Дунаєвський	В. Мас М. Червінський	М. Воляной	О. Вінницький	Л. Файленбоген Г. Золотарєвський	В. Хомяков
77.	1963	Моя чарівна леді	міюзикл Ф. Лоу	А. Лернер Дж. Луд Б. Алперс	С. Шгтейн	О. Вінницький	М. Віноградов	Б. Борисов
78.	1963	Сто чортів та одна дівчина	музична комедія Т. Хренніков	Є. Шатуновський	М. Ошеровський	І. Кільберг	А. Авербах	Б. Борисов
79.	1963	Весела історія	музична комедія І. Дунаєвський Д. Шостакович	Ю. Дінов М. Ошеровський	М. Ошеровський Ю. Дінов	О. Вінницький	М. Віноградов Г. Золотарєвський	Н. Аваліані
80.	1964	Квітка Місісіпі	опера Д. Керн	А. Чирков М. Дангуров	М. Ошеровський	О. Вінницький	М. Віноградов	Н. Аваліані
81.	1964	Одеса – мос місто рідне	вистава - концерт	Ю. Дінов М. Ошеровський	М. Ошеровський Ю. Дінов	О. Вінницький		І. Діурко
82.	1964	Ніч в Венеції	опера Й. Штраус	Ю. Шиммонін	І. Кільберг	І. Кільберг	Т. Старжевська	Т. Шаховська
83.	1964	На світланку	героїчна музична комедія О. Сандлер	Г. Плоткін	М. Ошеровський	О. Вінницький	М. Віноградов	Б. Таїров
84.	1965	Серце балгійця	музична комедія К. Лістов	Є. Гальперіна Ю. Анненков	А. Рубін	І. Кільберг	М. Віноградов	І. Гальдіна
85.	1965	Великий чарівник	музична комедія В. Дружинін	В. Губарев	Л. Сатосова В. Егін	Г. Евлев	Т. Сельвінська	І. Гольдіна

86.	1965	Неперевершена трийця	музична комедія Г. Цабадзе	Н. Хунцарія Є. Шатуновський	К. Сурмава	І. Кільберг	Л. Літанішвілі Ш. Кавлашвілі	Ю. Зарецький О. Палашвілі
87.	1965	Панночка і хулган	балет Д. Шостакович	В. Маяковский	К. Боярський	І. Кільберг	В. Доррер	К. Боярський
88.	1965	Тринадцять поцілунків	музична комедія М. Табачников	В. Диховичний	М. Оперовський	І. Кільберг	Г. Золотаревсь- кий	К. Боярський
89.	1966	Концерт, присвячений 20- річчю театру	музика збірна	М. Оперовський Ю. Динов	М. Оперовський Ю. Динов	І. Кільберг О. Вінницький	Г. Золотаревсь- кий	
90.	1966	Цілуй мене, Кет!	мюзикл К. Портер	С. і Б. Співак, Ю. Корнєв П. Мелкова	М. Оперовський	О. Вінницький	М. Виноградов	Б. Борисов
91.	1966	Мій шалений брат	музична комедія Г. Цабадзе	Є. Шатуновський	М. Оперовський	І. Кільберг	М. Виноградов	Ю. Зарецький
92.	1967	Четверо з вулиці Жанни	героїчна музична комедія О. Сандлер	Г. Плоткін	М. Оперовський	О. Вінницький	М. Виноградов	Б. Таїров
93.	1967	Вільний вігер	опера І. Дунаєвський	В. Крахт, В. Вінніков, Б. Тіпот	Б. Рябкін Ю. Динов	І. Кільберг	М. Ушач О. Імберович	Г. Шаховська
94.	1967	Вірка, Надія, Любов...	Михайлов М. Лівшиць Г. Поргнов	Г. Григор'єв	А. Колгінюк	О. Вінницький Г. Кожухар	М. Івницький З. Івницька	Н. Марголін
95.	1968	Біла ніч	героїчна музична комедія Т. Хренников	Є. Шатуновський	М. Оперовський	І. Кільберг	М. Івницький	А. Семін
96.	1968	Пограбування опівночі	водевіль В. Лівшиць	М. Мігровіч	З. Аврутін	Г. Івлєв	М. Івницький З. Івницька	І. Дідурко
97.	1968	Весела вдова	опера Ф. Легар	В. Масе М. Червінський	М. Оперовський	О. Вінницький Г. Кожухар	М. Івницький З. Івницька	А. Панкрат
98.	1968	Майя	опера С. Фен'єрш	Ю. Шишмонін М. Пляцковський	Г. Хорват	О. Вінницький	М. Івницький З. Івницька	Л. Шереті

99.	1969	Вісімнадцять років	музична комедія В. Соловйов-Сєдой	В. Константинов Б. Раєтер	М. Опєровський	І. Кільберг	М. Івницький З. Івницька	О. Гєлодарі
100.	1969	Потрібно героїня	музична комедія М. Баснер	Є. Гальперіна Ю. Анненков	Б. Рябікін	І. Кільберг	М. Івницький З. Івницька	Л. Панкрат
101.	1970	Біля рідного причалу	героїчна музична комедія В. Соловйов-Сєдой	Г. Плєткін М. Опєровський	М. Опєровський	І. Кільберг О. Вінницький	М. Виноградов	І. Дідурко
102.	1970	Журавель в небі	музична комедія О. Колєкер	К. Рижов	О. Руднік	І. Кільберг	М. Івницький	К. Ласкарі
103.	1970	Людина з Ламанчі	мюзикл М. Лі	Д. Вассерман Д. Доріон перекл. П. Мєлкової	М. Опєровський	Г. Кожухар	М. Івницький З. Івницька	О. Гєлодарі
104.	1971	Весільна подорож	музична комедія М. Богословський	В. Диховічний М. Слобідський	Н. Лівшиць	В. Габєдов	М. Івницький З. Івницька	Б. Борисов
105.	1971	Чорний дракон	опера Д. Модуньйо	Г. Фєре Б. Спїковський	Н. Лівшиць	О. Вінницький	І. Вєдернікова	Б. Борисов
106.	1971	Вік жінки	музична комедія В. Семенов	Є. Шатуновський	М. Опєровський	І. Кільберг	М. Івницький З. Івницька	Н. Пасікова
107.	1971	Циганський барон	опера Й. Штраус	В. Шкваркін	І. Берлянд	І. Кільберг	М. Івницький	Г. Ваховський
108.	1971	Кін	мюзикл Ф. Комшел	Г. Константинеску переклад Ю. Дінова	Г. Константинеску	О. Вінницький	Д. Немцягу	Е. Пенєску-Лїчу
109.	1972	П'ятий зайвий	мюзикл О. Красотов	А. Канєвський	М. Опєровський І. Берлянд	Г. Кожухар	М. Івницький З. Івницька	О. Опанасенко
110.	1972	Кому посміхнуться зірки	музична комедія Б. Александров	А. Борисов, Г. Фєре за О. Корнійчуком	М. Опєровський	І. Кільберг	В. Поздняков, В. Тартаковський	О. Опанасенко
111.	1972	Принцеса цирку	опера І. Кальман	І. Петрова І. Берлянд	І. Берлянд	О. Вінницький	М. Івницький З. Івницька	А. Данченко
112.	1973	Нам – 25!	музика збірна	Ю. Дінов М. Опєровський	М. Опєровський	І. Кільберг О. Вінницький	М. Івницький	Б. Борисов І. Дідурко К. Ставський

113.	1973	Срібний черевичок	казка А. Стадавеккіа	І. Петров І. Берлянд	І. Берлянд	В. Габедов	З. Івницька	І. Дідурко
114.	1973	Вітвікка Хануми	водевіль Г. Канчелі	В. Константинов Б. Рацер за А. Цагарелі	М. Оперовський	О. Вінницький	Г. Месхішвілі	Ю. Зарецький
115.	1973	Поцілунок Чаніти	музична комедія Ю. Мілютін	С. Шатуновський	І. Берлянд	І. Кільберг	М. Івницький З. Івницька	Ю. Зарецький
116.	1973	Друзі у скругі	музична комедія Г. Портнов	І. Рассомахін	З. Аврутін	В. Габедов	М. Івницький З. Івницька	І. Дідурко
117.	1974	Російська тасмніця	водевіль В. Дмитрієв	В. Константинов Б. Рацер	М. Оперовський	О. Вінницький	М. Івницький З. Івницька	І. Дідурко
118.	1974	Друге весілля в Малінівці	героїчна музична комедія І. Поклад	В. Биков М. Куруц	І. Владмиров	І. Кільберг	В. Кравцов	І. Дідурко
119.	1974	Скарб Бразилії	музична комедія І. Іпатов	К. Машиду	І. Берлянд	В. Габедов	М. Івницький	І. Дідурко
120.	1975	Дона Люція	водевіль О. Фельцман	Ю. Хмельницький Р. Рождественський за Б. Томасом	М. Оперовський	В. Габедов	М. Івницький	І. Дідурко
121.	1975	Сільва	опера І. Кальман	В. Михайлов Д. Толмачов Ю. Дінов	І. Берлянд	О. Вінницький	Ю. Вілкул	Б. Борисов
122.	1975	Одеські лимани	музична комедія В. Дмитрієв	В. Константинов Б. Рацер	М. Оперовський	І. Кільберг	М. Івницький	І. Дідурко
123.	1975	Красуні кабаре	ревю І. Кальман	М. Оперовський	М. Оперовський	І. Кільберг О. Вінницький	М. Івницький і З. Івницька	Б. Борисов
124.	1976	Маріца	опера І. Кальман	Л. Захаров С. Геркен	Н. Лівшиць	О. Вінницький	С. Зайцев І. Сологуб	Б. Борисов
125.	1976	Півня серенада	мюзикл В. Ільїн	Ю. Рибчинський за О. Арбузовим	Е. Митницький	О. Вінницький	М. Івницький і З. Івницька	І. Дідурко
126.	1976	Прекрасна Слена	опера Ж. Оффенбах	В. Константинов Б. Рацер	М. Оперовський	І. Кільберг	М. Івницький і З. Івницька	І. Дідурко

127.	1977	Маша і Вітя проти «Диких гітар»	казка Г. Гладков	В. Луговой П. Флін	З. Аврутин	В. Габедов Ю. Топузов	З. Івницька	О. Якубов
128.	1977	Серце моє тут	мюзикл Г. Цабадзе	О. Іоселані	Е. Митницький	Г. Кожухар	Г. Месхішвілі	Ю. Зарецький
129.	1977	В усьому винна Сардинка	музична комедія Ю. Таларчик	З. Зейдлф-Зборовський перекл. П. Мелкової.	М. Алпатов	О. Вінницький	З. Івницька	І. Дідурко
130.	1977	Товариш Любов	мюзикл В. Ільїна	Ю. Рибчинський за К. Треньовим	Е. Митницький	О. Вінницький	М. Івницький і З. Івницька	І. Дідурко
131.	1978	Ритм-балет	балетна вистава фонограма збірна	О. Якубов	О. Якубов	О. Вінницький	М. Івницький і З. Івницька	О. Якубов
132.	1978	Від чараша до лямби	балетна вистава І. Кальман, Й. Штраус, Ю. Міллотін	Ю. Дінов	І. Дідурко	І. Кільберг		І. Дідурко
133.	1979	Місто на світанку	мюзикл В. Ільїн	Ю. Рибчинський за О. Арбузовим	Е. Бутенко	І. Кільберг	М. Івницький і З. Івницька	І. Дідурко
134.	1979	Острів шахрайств	опера С. Джонс, Н. Мінх	Б. Михайлов	Б. Бруштейн	О. Вінницький	М. Івницький і З. Івницька	Л. Гаубе
135.	1979	Старі будинки	музична комедія О. Фельцман	Г. Голубенко Л. Сущенко, В. Хаїт	Б. Бруштейн	І. Кільберг	М. Івницький і З. Івницька	І. Дідурко
136.	1980	Дон Жуан в Севільї	музична комедія М. Самойлов	С. Альошин	Б. Бруштейн	О. Вінницький	Л. Зойде П. Новикова	Н. Базилевська
137.	1980	Нехай гітари грають	музична комедія О. Фельцман	К. Гальперін Ю. Анненков	А. Закс	І. Кільберг	М. Івницький і З. Івницька	І. Дідурко
138.	1980	Малюк і Карлсон	балет Ю. Тер-Осіпов	О. Князева С. Азаматова	В. Шкілько	фонограма	З. Івницька	В. Навасва
139.	1980	Кавказька племінниця	музична комедія Р. Гаджієв	Е. Сьман К. Крикорян	А. Закс	В. Габедов	З. Івницька	І. Дідурко

140.	1980	Наші надії	вистава-концерт		З. Аврутін М. Воляної	І. Кільберг О. Вінницький	М. Івницький і З. Івницька	І. Дідурко
141.	1981	Кадріль	музична комедія В. Гроховський	А. Сафронов	М. Дотлібов	І. Кільберг	М. Івницький і З. Івницька	А. Гаубе
142.	1981	Обіцянки... Обіцянки...	мюзикл Б. Бакарак	В. Саймон, Б. Уайл- дер, Х. Дейвід перекл. П. Мелковой.	Е. Митницький	О. Вінницький	Ф. Шерман П. Остапчук	І. Дідурко
143.	1981	Прекрасна Єлена (повнення)	опера Ж. Оффенбах	В. Константинов Б. Раєр	Б. Ніктін	І. Кільберг	М. Івницький і З. Івницька	І. Дідурко
144.	1981	Циганський барон (повнення)	опера Й. Штраус	В. Шваркін	Ю. Садомський	І. Кільберг	М. Івницький	І. Дідурко
145.	1982	Принцеса цирку (повнення)	опера І. Кальман	І. Петрова І. Берлянд	Ю. Альшиць	І. Кільберг	М. Івницький З. Івницька	К. Ставський
146.	1982	Кохання і Фантазія	опера Ж. Оффенбах	Г. Голубенко Л. Сущенко, В. Хаїт	К. Стрежнев	О. Вінницький	М. Івницький З. Івницька	К. Ставський
147.	1982	Лицарські пристрасті	музична комедія В. Плешак	В. Красногоров	Ю. Альшиць	І. Кільберг	М. Івницький З. Івницька	Г. Абрамов
148.	1982	Король скрипалів	опера І. Кальман	Г. Голубенко Л. Сущенко, В. Хаїт	О. Петров	О. Вінницький	М. Івницький З. Івницька	Г. Замузель
149.	1982	На світанку (повнення)	героїчна музична комедія О. Сандлер	Г. Плоткін	М. Ошеровський (повнення М. Воляної)	Є. Вінницький	М. Івницький	Ю. Зарещький
150.	1983	Попелюшка (повнення)	казка А. Стадавеккіа	І. Петров І. Берлянд	І. Берлянд Ю. Садомський	В. Габелов	З. Івницька	А. Міган
151.	1983	Пізня серенада (повнення)	мюзикл В. Гльїн	Ю. Рибчинський за О. Арбузовим	Е. Митницький	О. Вінницький	М. Івницький і З. Івницька	І. Дідурко
152.	1983	Летюча миша	опера Й. Штраус	М. Ердман М. Вольпін	С. Штейн	О. Вінницький	М. Івницький і З. Івницька	Н. Кагучин

153.	1983	Дона Люція (поповлення)	водевіль О. Фельцман	Ю. Хмельницький Р. Роддественський за Б. Томасом	М. Ошеровський З. Авругін	О. Вінницький	М. Івницький і З. Івницька	А. Мітін
154.	1983	Пригоди Буратіно	казка О. Рибников	Б. Окуджава Ю. Энтін	Ю. Альшиць	В. Габедов Г. Кожухар	М. Івницький і З. Івницька	І. Меркович
155.	1983	Прекрасна Єлена (поповлення)	опера Ж. Оффенбах	В. Константинов Б. Рацер	Б. Нікітін	І. Кільберг	М. Івницький і З. Івницька	І. Дідурко
156.	1984	Серце моє тут (поповлення)	музична комедія Г. Цабалзе	О. Йоселані	Е. Митницький	Г. Кожухар	Г. Мєсхішвілі	Ю. Зарецький
157.	1984	Прийшла весна сорокова	вистава-концерт	Ю. Дінов	П. Полевой	О. Вінницький	М. Івницький і З. Івницька	В. Наваса
158.	1984	Весілля в Малинівці	героїчна музична комедія Б. Александров	Л. Юхвід В. Тіпот	М. Гусєв	Г. Кожухар	М. Івницький і З. Івницька	І. Меркович
159.	1984	Мимра	музична комедія О. Журбін	Е. Брагітський	Ю. Альшиць	Г. Кожухар	Е. Стенберг	Є. Нікіфоров
160.	1984	Моя чарівна леді	мюзикл Ф. Лоу	А. Лернер, А. Луї П. Мєлкова	С. Штейн	К. Глушенко В. Габетов	М. Івницький і З. Івницька	В. Наваса
161.	1985	Товарищі артисти	музична комедія О. Колкер	В. Константинов Б. Рацер	В. Бєгма	Г. Кожухар	В. Арєф'єв	
162.	1985	Бємбі	балет І. Ковач	Е. Яворський	В. Наваса	Фонограма	М. Івницький і З. Івницька	В. Наваса
163.	1985	Палац пречудової дами	музична комедія М. Самойлов	В. Валовой Ю. Дінов	Ю. Альшиць	Г. Кожухар	М. Івницький і З. Івницька	В. Наваса
164.	1985	Граф Люксембург	опера Ф. Легар	Л. Він'єр, Р. Бодянский, Г. Шергова	З. Авругін В. Алєїн	О. Вінницький	М. Івницький і З. Івницька	В. Наваса
165.	1985	Королева чардашу	опера І. Кальман	Ю. Шішмонін В. Михайлов	О. Бєлінський	К. Глушенко	М. Івницький і З. Івницька	В. Наваса
166.	1986	Агент 00	мюзикл О. Журбін	Г. Боровік	Е. Митницький	О. Вінницький	М. Івницький і З. Івницька	І. Меркович

167.	1986	Господина раю	музична комедія О. Фельцман	Г. Голубенко Л. Сущенко В. Хаїт	Ю. Альшиць	К. Глушенко В. Габетов	М. Івницький і З. Івницька	В. Навасва
168.	1986	«‘Юнона’» і «‘Авось’»	балет О. Рибников	І. Меркович за А. Вознесенським	І. Меркович	фонограма	П. Нічук	І. Меркович
169.	1986	Жарти Жака Оффенбаха	опера Ж. Оффенбах	М. Гальперін В. Тимофєєв	З. Аврутін	К. Глушенко	М. Івницький і З. Івницька	Г. Ковтун
170.	1986	Пристрасті святого Мікаєля	муз. комедія М. Самойлов	В. Валовой Д. Долгов І. Берлянд	Я. Сонін	Г. Кожухар	М. Івницький і З. Івницька	І. Дідурко
171.	1986	Острів дитинства	казка І. Сфремов	К. Добровольська	Ю. Альшиць	В. Габетов	І. Антонюк З. Івницька	В. Навасва І. Ковальчук
172.	1987	Скрипаль на даху	мюзикл Д. Бок	Д. Стайн П. Мелкова	Е. Мігницький З. Аврутін	О. Вінницький	М. Івницький і З. Івницька	Н. Риженко
173.	1987	Ал-Баба і сорок пісень персид- ського базару	казка В. Нікітін В. Берковський	В. Смахов	Ю. Альшиць	В. Габетов	М. Івницький і З. Івницька	А. Рубіна
174.	1987	Золоте павутиння	музична комедія В. Беренков	Н. Єсьман В. Крикорян	М. Апарцев	К. Глушенко	М. Івницький	В. Навасва
175.	1988	Слон	фолк-мюзикл В. Грохольський	Ю. Юрченко за О. Колковим	Ю. Гріншпун	К. Глушенко	М. Івницький і З. Івницька	В. Ширяєв
176.	1988	Казка про рибалку і рибку	Казка І. Юєп	Р. Федельнов	Ю. Альшиць	Г. Кожухар	О. Спориана	Н. Надосковська
177.	1988	Граємо Зоценка	мюзикл М. Нікітін	М. Зоценка	Ю. Гріншпун	В. Кучмін	Т. Сельвинська	
178.	1988	Мафіози	мюзикл М. Новак	Ю. Юрченко	Ю. Гріншпун	О. Вінницький	І. Ніжний Т. Тулубєєва	Г. Ковтун
179.	1988	Снігова королева	казка Г. Портнов	Н. Райхтейн	З. Аврутін	В. Габетов	З. Івницька	В. Навасва

180.	1988	Мікадо	опера А. Салліван У. Гільберт	А. Орелович	Ю. Гріншпун	К. Глушенко	М. Івницький і З. Івницька	Г. Ковтун
181.	1989	Ваш хід, королево!	музика О. Журбін	В. Константинов Б. Рапер	І. Равицький	Г. Кожухар	М. Івницький і З. Івницька	І. Дідурко
182.	1989	Женихи	опера І. Дунаєвський	А. Адув А. Ангімонов	Ю. Гріншпун	К. Глушенко	І. Ніжний Т. Тулубьєва	Ю. Ємельянов
183.	1989	Золоте курча	казка Є. Улановський	В. Орлов	З. Аврутін	Г. Кожухар	Л. Савченкова	В. Наваса
184.	1990	Баядера	опера І. Кальман	Є. Геркен	Ю. Гріншпун	К. Глушенко	М. Івницький	О. Якубов
185.	1990	Бал в Савойї	опера П. Абрахам	А. Грюнвальд	О. Негреску	О. Вінницький	М. Івницький	О. Якубов
186.	1990	Вибори президента	музика Д. Гершвін	Р. Каурман М. Ріскіні	Д. Бертман	К. Глушенко	І. Ніжний Т. Тулубьєва	Н. Севдецев
187.	1990	Довгожитель (бережіть чоловіків)	музична комедія В. Дмитрієв	В. Константинов Б. Рапер	В. Алоїн	В. Габетов	Н. Вилкун	В. Наваса
188.	1990	Кіт у чоботях	казка В. Плешак	А. Таскін	В. Добровольський	Г. Кожухар	С. Зайцев	
189.	1991	Карнавал на Французькому бульварі	ревю Й. Штраус, Ф. Легар І. Кальман	Я. Гельман	О. Якубов	В. Коритько	М. Івницький	О. Якубов
190.	1991	Татуля	музика Ж. Крюшон	В. Сергєєв К. Рижов	О. Жегалов	Ю. Топузов	С. Топчієва	С. Агєєва
191.	1991	Герцогиня з Чикаго	опера І. Кальман	В. Валовой	В. Добровольський	Г. Кожухар	М. Івницький	Ю. Ємельянов
192.	1992	Брехуха	музика В. Лільєн, В. Лукашов	Ю. Рибчинський	Б. Зайденберг	Г. Кожухар	М. Івницький	А. Агєєва
193.	1992	Бал на честь короля	музика музика збірна	О. Задніпровський М. Ліч	М. Ліч Е. Митницький	К. Глушенко	М. Івницький	І. Дідурко

194.	1993	Секрет його молодості Бенефіс Е.Сіліна	музика збірна	Ю. Каменецький Е. Сілін	Е. Сілін	Г. Кожухар	М. Івницький і З. Івницька	А. Думнов
195.	1993	Паризьке життя	опера Ж. Оффенбах	Г. Мельяк	Н. Печерська	К. Глушенко	І. Зінкіна	І. Дідурко
196.	1993	Бременські музики	казка Г. Гладков	В. Ліванов	Н. Коваль	Г. Кожухар	М. Івницький	В. Дьяконов
197.	1994	Біла акація	опера І. Дунаєвський	В. Суржа за В. Мас- сом, М. Червінським	В. Суржа	К. Глушенко	М. Івницький	І. Дідурко
198.	1994	Маріца	опера І. Кальман	С. Геркен	Б. Рябікін	Г. Кожухар	М. Івницький В. Ткач	І. Дідурко
199.	1995	«Гра! Йде гра (Весілля Кречинського)»	мюзикл О. Колкер	К. Рижов	В. Стрижов	Ю. Топузов	М. Івницький В. Ткач	І. Дідурко
200.	1995	Принцеса цирку	опера І. Кальман	І. Петров Б. Рябікін	Б. Рябікін	Ю. Топузов	М. Івницький В. Ткач	І. Дідурко
201.	1995	Кіт Леопольд	казка Б. Савельєв	В. Бялецький Е. Рймашевський	В. Бялецький Е. Рймашевський	Фонотрама	М. Івницький В. Ткач	І. Єрмолаєва О. Бабенко
202.	1996	Дона Люція	водевіль О. Фельдман	Ю. Хмельницький	Е. Сілін	Ю. Топузов	М. Івницький В. Ткач	І. Дідурко І. Єрмолаєва
203.	1996	Трирошова любов	мюзикл К. Вайль і збірна музика	Б. Брехт	Е. Митницький	Ю. Топузов	С. Зайцев В. Ткач	І. Дідурко
204.	1997	Роз-Марі	опера Р. Фрїмль, Г. Стогарт	О. Феона В. Тимофєєв	В. Бегма	Ю. Топузов	Н.Г.Судьянов В. Ткач	І. Дідурко
205.	1997	Золоте весілля (50-річчя театру)	вистава-концерт	Л. Суценко	В. Фролов	А. Певцов	С. Зайцев	І. Дідурко
206.	1998	Весела вдова	опера Ф. Легар	В. Мас М. Червінський	В. Подгородинс- кий	А. Певцов	С. Зайцев	І. Дідурко
207.	1998	Кабаре	мюзикл Д. Кендер	Д. Местероф	В. Стрижов	А. Певцов	С. Зайцев	І. Дідурко

208.	1999	Хелло, Доллі!	мюзикл Д. Херман	М. Стюарт	В. Подгородинський	А. Певцов	С. Зайцев	І. Дідурко
209.	1999	Лікар Айболіт	І. Левін	Р. Биков	В. Туманов	А. Певцов	С. Зайцев	В. Валічкіна
210.	1999	Поживемо-побачимо	музична комедія Ю. Шевченко	А. Горін	Л. Квініхідзе	А. Певцов	С. Зайцев	Є. Єльфімова
211.	2000	Цілуй мене, Кет!	мюзикл К. Портер	С. і Б. Співак П. Мелкова	В. Подгородинський	А. Певцов	С. Зайцев	І. Дідурко
2001	2001	В амура краще не стріляти	музична комедія С. Ульяновський	В. Валовой за «Утішник від» Д. Маротто, Б. Рандоне	О. Лысовець	А. Певцов	С. Зайцев	І. Дідурко
212.	2001	Жюстіна Фавар	опера Ж. Оффенбах	А. Бонді	О. Петров	А. Певцов	І. Долгова	І. Дідурко
213.	2002	Ромео і Джульєтта	рок-опера С. Лапейко	С. Лапейко за В. Шекспіром	Г. Ковтун	Фонограма	С. Зайцев	Г. Ковтун
214.	2002	Дон Сезар де Базан	мюзикл в стилі джаз Є. Ульяновський	В. Валовой за А. Деннері і Ф. Дюмануаром	В. Подгородинський	А. Певцов	С. Зайцев	І. Дідурко
215.	2003	Мишоловка	мюзикл О. Журбін	О. Іванова за А. Крісті	В. Савінов	А. Певцов	С. Зайцев	О. Навроцька
216.	2003	Кентервільський привид	рок-опера А. Іванов	Д. Рубін	Г. Ковтун	А. Певцов	С. Зайцев	Г. Ковтун
217.	2004	Бенфіс	музика збірна	Л. Сущенко	В. Фролов	А. Певцов	С. Зайцев	І. Дідурко
218.	2005	Оголене кохання	мюзикл М. Самойлов	А. Шульгіна	В. Савінов	Фонограма	С. Зайцев	О. Навроцька
219.	2005	Одеса-мама	мюзикл-притча С. Колмановський	В. Валовий	В. Савінов	А. Певцов	С. Зайцев	О. Навроцька
220.	2006	Безіменна зірка	мюзикл М. Самойлов	М. Ромашин Ф. Гройсман	В. Подгородинський	П. Товстуха	С. Зайцев	С. Грішай
221.	2006	Трістан і Ізольда	драматична рок-опера А. Нежигай	С. Піскурьов	В. Савінов	Фонограма	С. Зайцев	А. Бедичев

222.	2006	Французький шансон для вісьмох жінок	Музика збірна	М. Александров за Р. Тома	В. Савінов	А. Певцов	М. Введенська	С. Кочергін
223.	2007	Нам – 60	вистава-концерт	Л. Сущенко	В. Фролов	П. Товстуха	С. Зайцев	І. Дідурко
224.	2007	Жирофле-Жирофля	опера Ш. Лекок	М. Адуєв А. Анго	В. Подгородинський	П. Товстуха	С. Зайцев	С. Грщай
225.	2007	День Вікторії. Бенефіс В. Фролової	вистава-концерт	Л. Сущенко	В. Фролов	П. Товстуха	С. Зайцев	І. Дідурко
226.	2008	Летюча миша	опера Й. Штраус	М. Ерлман М. Вольпін	В. Чхейдзе	А. Певцов	С. Зайцев	О. Навроцька
227.	2009	Полонений лаштунків. Бенефіс Е. Сліна	музика збірна	Л. Сущенко	В. Фролов	А. Певцов	С. Зайцев	І. Дідурко
228.	2008	Перше кохання Дон Жуана	музична комедія М. Самойлов	С. Альошин	В. Подгородинський	В. Дикий	С. Зайцев	О. Ігнат'єв
229.	2010	Силіконова дурепа	рок-опера О. Пантикін	К. Рубінський	Г. Ковгун	А. Певцов	С. Зайцев	Г. Ковгун
230.	2010	Салют, Перемога!	музика збірна	Ф. Фролов	В. Фролов	А. Певцов	С. Зайцев	І. Дідурко

**ПОШИРЕННЯ ЖАНРІВ У РЕПЕРТУАРІ
ТЕАТРУ ОПЕРЕТИ УКРАЇНИ**

1929	Оперета	Харків
1930	Ревю	Харків
1931	Комічна опера. Музична комедія	Харків
1937	Українська героїчна музична комедія	Харків
1950	Водевіль	Харків, Одеса
1957	Європейський мюзикл	Одеса
1963	Бродвейський мюзикл	Одеса
1964	Радянський мюзикл	Харків
1966	Зонг-опера	Київ
1967	Балет	Київ
1976	Український мюзикл	Одеса
1986	Рок-опера	Харків
1998	Блюз-опера	Київ
2002	Танц-рок-опера	Одеса

Іменний покажчик

- Абрамов Г. 16
Авах М. 35, 36, 37, 78, 79, 126
Авдеев С. 208
Аветісов Б. 83
Авров Д. 19
Аврутін З. 96
Агеєва С. 119
Адоскін А. 236
Адуєв М. 50
Азнавур Ш. 47
Айзенштадт В. 27, 32, 138, 139, 140, 193, 194, 220
Акімов М. 44, 103
Александров Б. 83, 84, 100
Александров Ю. 70
Александрович-Дочевський А. 156
Алексі-Месхішвілі Г. 181
Аліг'єрі Данте 99
Алімпієв С. 114, 115
Алоїн В. 52, 53, 57, 90, 102, 103, 104, 107, 128, 133, 147, 150, 158, 159, 185, 245
Алперс Б. 137
Альошин С. 106
Альошина В. 53, 56, 155
Альтшуллер А. 201
Альшиць Ю. 59, 108, 127
Андонова Т. 153
Андрейкіна О. 114
Андренко О. 74, 75, 76, 119, 226
Андреєв Л. 233
Андрущенко О. 14, 19, 31
Анікст О. 137
Аннікова Н. 80
Ансімов Г. 19, 86, 173
Антоненко Н. 63, 68, 75, 117, 225, 237
Антонов О. 92
Анфімов О. 153

- Аптекман М. 211
Арбузов О. 179, 180, 186, 217,
Ареф'єв В. 27, 175, 183, 244
Арістофан 133
Аркас М. 35
Аркіна Н. 88
Арнаудова М. 93
Арсент'єва Т. 162
Артеменко К. 97
Арчїмбольдо Дж. 74
Астер Ф. 166
Афанасьєв І. 104, 116, 117, 177, 180, 186
Ахметова А. 68, 118, 159, 163, 164, 211, 215
Бабаков О. 40, 47, 51, 147
Бабич Г. 62, 68, 112, 117, 165, 193, 225, 226, 228, 231, 232, 233, 234,
235, 238, 246
Бажан М. 34
Байнська Л. 175
Байрон О. 70
Баканурський А. 12, 13, 23, 27, 30, 32, 110, 215
Бакарак Б. 145
Балабайченко Л. 135
Балабан Б. 21, 33, 34, 35, 125, 128
Балабан О. 119, 194
Бальме К. 31
Барабашев І. 173, 182
Бараненко О. 147
Барда-Скляренко В. 52, 53, 57, 59, 103, 141, 147, 185, 191
Бардо Б. 94
Барляєв В. 158
Барсегян О. 39, 45, 85, 92, 97, 98, 100, 105, 127, 170, 178, 188, 189, 190,
196, 243
Барт Л. 12
Бауш П. 16
Бах Й.-С. 76
Бахірева С. 66, 117, 150, 152
Бахія Г. 178

- Бегма В. 22, 26, 32, 41, 42, 50, 54, 55, 56, 66, 80, 97, 98, 104, 116, 117, 127, 128, 132, 170, 174, 175, 177, 178, 180, 181, 182, 183, 184, 185, 186, 187, 196, 197, 206, 244
- Безпалько П. 237
- Беляєва М. 23, 32
- Бенц К. 169
- Бердслей О. 242
- Березіна В. 74, 118, 120
- Березка В. 128
- Беренков В. 93
- Береш А. 70
- Беркун І. 39, 85
- Берлянд І. 39, 53
- Бернстайн Л. 9, 10, 17, 32, 130, 157
- Бертман Д. 148, 151, 152, 246
- Берьозкін В. 27, 44, 91
- Бедичев А. 105, 212, 219, 242
- Белінський О. 19, 57, 211
- Белов І. 191
- Бельська Л. 105, 110, 124
- Бикова В. 45, 96, 98
- Бикова Р. 108
- Биструшкін О. 154
- Бистряков В. 186
- Биховська Н. 79
- Бідило О. 68, 75, 221, 235
- Білецький І. 197
- Бірюкова І. 78
- Бістрон Ю. 17
- Блавацький В. 238
- Блащук М. 140
- Блок О. 215
- Боброва М. 14, 19, 31
- Бобровников О. 87
- Богаченко С. 120, 213
- Богданова-Чеснокова Г. 63
- Богомаз В. 47, 106, 176, 179, 186
- Богословський М. 80, 83

- Богуславський К. 78
Бойчук І. 69
Бок Дж. 148, 168
Болконський В. 53, 58, 102
Бомштейн Д. 135
Бондаренко С. 65, 67, 155
Бонді А. 67
Борисенко В. 49, 55, 92, 106, 115, 176, 179, 245
Борисенко Л. 67, 104, 105, 120, 178, 187, 206
Борисов А. 100,
Борисов Б. 52, 53, 95, 138, 158
Борисов О. 89
Боровик Г. 65, 154
Боровський Б. 52, 53, 57, 101, 104, 107, 115, 149, 152, 158, 159, 192,
198
Боровський Д. 126, 142, 182
Бортник Я. 21, 33, 34, 77, 78, 125
Ботічеллі С. 328
Бочкарьов В. 202
Боярська Л. 148
Боярський К. 43
Боярський М. 158, 177, 241
Боярчиков М. 219
Брагінський Е. 108
Браксаторіс П. 48, 49
Браташова Л. 51, 105, 144, 190
Брежнев Л. 194
Брехт Б. 14, 145, 160, 168, 229
Брігс Дж. 17
Бродавко Р. 25, 64, 141, 203
Броккет О. 12, 23, 32
Брук П. 16
Бруштейн Б. 97, 106, 107, 127
Бубновська О. 147
Будній А. 235
Булавін І. 237
Булашенко І. 33
Булгаков М. 192, 193, 194, 195, 233, 245, 270

- Бунта Ш. 48, 105
Бурих Ю. 45, 98, 135, 176, 179, 245
Бутенко Е. 170, 186
Бутковський М. 42, 58, 60, 61, 65, 72, 100, 105, 107, 109, 110, 117, 124, 128, 166, 168, 177, 188, 190, 193, 209, 212, 224, 228, 229, 232, 233, 234, 237, 246
Бухаріна Н. 35
Бучма А. 33, 34
Бялік М. 20
В'єнер Г. 50
В'ярвільський М. 189
Вагнер Г. 17
Вайль К. 157
Валова С. 59
Валова С. 52, 53, 59, 105, 147, 150, 191
Валовой В. 52, 108, 110, 114, 115, 119, 120, 128, 141, 152, 191, 195, 209, 210, 212, 218
Валько Р. 219
Варпаховський Л. 132, 142, 143
Вартапетов Р. 54, 135, 136
Васильєв А. 16
Васильєв В. 80
Васильєв Г. 173,
Васильєв С. 59, 114, 152,
Васильєва І. 76
Василько В. 83
Васіна Л. 101
Вахтангов Є. 78, 97, 214
Ващенко Г. 154
Ведерникова І. 51, 158
Вербін В. 157
Вериківський М. 23, 24, 79
Верізов М. 133
Верховенко О. 13, 27, 239
Веселка С. 101
Веселовська Г. 21
Вигорський Є. 86
Виноградов М. 88, 93, 127, 133, 136, 140

- Виноградова З. 39, 57, 135, 171
Виноградова С. 52
Висоцький Е. 141
Виспянський С. 99
Вишня Остап, 34,
Вишняков І. 111
Вівчаровський Б. 310
Вігільов Є. 102
Відуліна А. 119, 123, 223
Віккерс Р. 124, 168
Віктор Ч. 178
Вілкун М. 57
Віллер К. 69
Вільнер В. 35, 79, 86
Вінницький О. 53, 89, 102, 133, 136, 148, 187
Вінніков В. 82
Вінце О. 48
Віоліна О. 237
Вірський П. 42
Вітебський І. 104, 175, 177, 179, 244
Владимиров І. 98, 127, 144, 157, 159
Владимирська А. 11, 18
Власюк Д. 33
Водяной М. 4, 20, 25, 26, 32, 35, 45, 46, 46, 82, 84, 85, 89, 90, 92, 98, 101,
102, 103, 107, 115, 127, 133, 134, 143, 145, 146, 147, 148, 149, 150, 151,
165, 180, 181, 185, 194, 195, 211, 216, 231, 244
Вознесенський А. 224
Войналович А. 237
Волинець М. 186
Волков Д. 78
Волков М. 22, 32, 35
Волобуєва Л. 112
Волчек Г. 137
Вольпін М. 50
Вольський З. 49, 140, 141, 179
Ворвільов В. 155
Воробйов В. 20, 26, 51, 99, 100, 130, 132, 146, 151, 157, 158, 170, 171,
172, 173, 197, 198, 200, 201, 202, 203, 204, 205

- Воронін М. 225
Вотінцева З. 133
Вратарьов О. 65, 128, 207, 216
Гавінський О. 193, 227
Гавриленко М. 35, 41, 51, 94, 95, 98, 127
Гагаріна Т. 106, 117, 176, 178, 186, 196
Гайдабура В. 35
Гал Г. Ш. 17
Галата В. 49, 106, 187
Галін О. 20
Галонська О. 21, 32
Галушко М. 101, 212
Галяс О. 26, 87
Гашек Я. 93
Гевіксман В. 193, 217, 245
Гершвін Д. 14, 148, 151, 152, 153, 154, 156, 168
Гілді Ф. Г. 12, 23, 32
Гільберт В. 63
Гловацька Є. 36, 53
Глушенко К. 50, 113, 128, 151, 187, 195, 198
Глюк К. 73
Гнатовський Ю. 93
Гнидя Б. 65, 153
Гоголь М. 79, 115, 116, 207
Годер Д. 20
Головін О. 49, 92, 96, 98, 104, 105, 127, 135, 140, 179, 186
Головчанська Т. 49, 56, 72, 117, 128, 176, 179, 245
Голота В. 93
Голота М. 23, 32
Голубенко Г. 20, 52, 54, 106, 127
Гольдоні К. 204, 245
Голяєва О. 241
Гончар В. 50
Гончаренко Т. 21
Гончаров А. 19, 130, 141, 143
Горбенко А. 29
Горбенко О. 93
Гориславець В. 60, 62, 128, 170, 187

- Горін Г. 108
Городецький І. 82
Горюшко Г. 49, 55, 92, 94, 99, 104, 116, 128, 138, 140, 155, 173, 174, 176, 179, 185, 186, 194, 196, 197
Грабовський О. 25
Грачова Г. 52, 101, 185
Грегорчак Г. 121, 123
Грекова-Дашковська О. 21
Грицай С. 74, 206, 245
Грінберг М. 11
Грінберг Я. 18
Грінер Г. 135
Гріншпун І. 26, 32, 35, 37, 38, 39, 42, 82, 83, 84, 87, 112, 113, 126, 130, 150
Гріншпун Ю. 20, 26, 60, 63, 64, 80, 128, 148, 151, 152, 190, 191, 192, 197, 206
Гройсман Ф. 205
Грохольський В. 217, 245
Грошева О. 89, 90, 134, 180
Грушко П. 227, 229
Гудима М. 163, 210
Гузар В. 53, 101
Гулак-Артемівський С. 34, 35
Гуло В. 140
Гуно Ш. 75
Гуотг Я. 49
Гусев М. 98
Гусева О. 69
Гюго В. 196, 245
Д'яконова З. 25, 84, 137
Давиденко І. 76
Давиденко Ю. 93, 140, 173, 245
Давидова М. 160
Дадаліна А. 47, 51, 58, 108, 144, 145, 244
Даниленко Р. 49, 96, 187
Данченко С. 38, 148, 154, 219
Данько Л. 10, 14, 30
Даутов М. 36

- Дашевський М. 36
Дашичева А. 46
Дашкевич А. 191
Двойрін М. 82
Дега Е. 57
Дегтяр Ю. 58
Дельсон Н. 39, 42, 82, 84
Дембська Є. 35, 37, 45, 46, 53, 64, 82, 83, 84, 90, 92, 97, 107, 127, 150, 191
Демпель Т. 43
Дендріно Г. 132
Деннен Б. 236
Деняков О. 212
Дехтярьова З. 37, 82, 101
Джагер С. 17
Джулік Е. 75
Джюйсон Н. 149, 218, 235, 236
Дзекун О. 190, 207
Дикий В. 74, 117, 118, 128
Дикий Ю. 240
Димітрін Ю. 128
Динов Ю. 26, 32, 35, 45, 53, 54, 90, 99, 104, 107, 108, 110, 127, 128, 132, 133, 137, 139, 164, 244
Дібровенко М. 28
Дідик О. 226
Дідурко І. 43, 66, 67, 97, 102, 103, 120, 159, 160, 164, 185, 203, 204, 214
Дмитрієв В. 103
Добровольська Л. 78
Добролеж М. 85
Доброхотова О. 52
Довбищенко В. 83
Довейко М. 42
Долгова І. 67
Донцов Я. 59, 198
Донченко-Бутковська В. 42, 60, 72, 76, 105, 117, 122, 123, 190, 193, 209, 224, 227, 246
Дотлібов М. 139
Драйзер Т. 188, 217

- Драч І. 27, 32, 110, 111, 115
Драчов О. 60, 73, 75, 108, 119, 128, 228, 237
Дрімцов С. 24
Дробна О. 207
Дрожняк Ю. 52, 106
Друлє Е. 95
Дубіна Н. 211
Дубровський В. 48
Дубчак В.с. 50, 58, 106, 127
Дунаєвський І. 7, 8, 9, 81, 82, 84, 112, 113, 211
Дунаєвський М. 175, 177, 217
Дусік Г. 48, 49
Дущенко Є. 116, 175, 179, 187
Дьоміна М. 35, 46, 53, 82, 90, 107, 109, 114, 146, 150, 158, 182, 195, 245
Дюма О. 133, 175, 176, 217
Дюмануар А. 93
Дюмануар Ф. 93
Дяденістов В. 231
Дяденко І. 75
Егін В. 53, 133
Едвардс Г. 231, 234
Ель Греко 233
Ельяшевич А. 52
Енджел Л. 17
Еннекен М. 116
Ерве Ф. 36, 70, 75, 81
Ердман Б. 79
Ердман М. 50
Євтушенко А. 50, 128
Єльчин Є. 54
Ємельянов Ю. 113, 114
Ємельянова І. 12, 13, 28
Єрмаков О. 203
Єрмакова Н. 21, 29, 33, 50, 219
Єрмолаєв В. 43, 44
Єрьомін А. 216, 247
Єфіменко Р. 78
Єфремов О. 137

- Жадушкіна Г. 53, 54, 57, 99, 106, 107, 128, 141, 142, 147, 152, 167, 185, 191, 192, 245
- Жданов С. 80, 95
- Жегалов О. 108, 118
- Желобінський В. 82
- Жовтяк В. 145
- Жукова Л. 9, 10, 20, 22, 27, 32
- Жуліна О. 177
- Журавльова О. 224
- Журавська І. 45, 91, 135, 140
- Журбін О. 14, 19, 127, 157, 219, 227, 243
- Жученко, 35
- Забашта О. 212, 245
- Забіла Н. 50, 126
- Заболотна В. 8, 28
- Забродіна О. 162
- Завадський Ю. 88
- Завгородній М. 64, 67, 68, 74, 114, 119, 150, 160, 191, 192, 195, 203, 205, 209, 210, 214, 245
- Завгородня Н. 59, 64, 66, 74, 118, 120, 150, 152, 210
- Завина О. 35, 79
- Задніпровський О. 194
- Зайденберг Б. 117
- Зайцев С. 242
- Зайцев С. 66, 74, 118, 119, 128, 158, 160, 162, 163, 210, 215, 240, 243
- Зак В. 20
- Заліте М. 239
- Запорожцева Л.
- Зарецький Ю. 101, 181
- Заславський В. 93, 95, 96, 126, 127, 180
- Затін А. 195
- Захаревич М. 29
- Захаров М. 148, 185, 218, 219, 220, 223, 225
- Звонарьов Б. 171
- Зв'яздочкін В. 19, 220
- Зелінська Г. 36
- Земгано І. 45, 55, 83, 86
- Злотник О. 216

- Злотникова О. 101
Зограбян С. 215
Золотаревський Г. 45
Золотарьова Л. 53
Золотухін В. 100
Зорін Л. 96
Зоріна О. 120
Зотов П. 100
Зощенко М. 192, 245
Йоффе С. 139
Йоффе С. 33, 46, 47, 90, 93, 133
Іваницька Я. 25
Іванов А. 238
Іванов В. 83
Іванов М. 33, 40, 41, 78, 83
Іванова В. 70,
Іванова І. 52, 57, 84, 90, 107, 133, 137, 150, 191, 244
Івановський О. 36
Івашутич О. 33, 35, 36, 40, 41, 78, 82, 83, 94, 128
Івен Д. 17
Івницька З. 27, 59, 64, 105, 143
Івницький М. 26, 27, 32, 52, 64, 98, 99, 103, 104, 107, 108, 111, 141,
142, 147, 148, 150, 185, 186, 191, 195, 197, 198, 200, 204, 244
Івченко В. 41, 50, 54, 83, 87, 94, 95, 97, 126, 127, 136, 138, 139, 243
Ігнат'єв О. 117
Іголкіна Л. 221, 229, 237
Ілі Н. 17
Ільїн В. 116, 170, 179, 182, 185, 186, 187, 196, 217, 244
Ільченко П. 60, 65, 148, 154, 155, 245
Іняхін О. 219
Іоселіані О. 181, 217
Ірд К. 19, 132
Ісаков О. 162
Ісмагілов М. 102
Ісмагілова Н. 147
Іцков Л. 90
Кавац З. 148
Каганська Л. 93

- Кадіков О. 178
Казнадій І. 85
Кайкова Л. 89, 205, 224, 238
Каліш В. 27, 28, 32, 170, 182, 183, 184, 185
Кальман І. 8, 24, 30, 36, 39, 40, 42, 43, 48, 53, 54, 55, 56, 65, 68, 70, 124
Камишнікова Л. 69, 109, 187, 193, 205
Камінська О. 155, 245
Камінська Р. 50, 128
Кампус Е. 11, 18, 31
Канделаки В. 41, 50, 51, 57, 58, 63, 102
Каневський О. 94, 127, 208
Кантор Т. 99
Канчелі Г. 101
Карабан П. 78
Караценцов М. 225
Каргальський С. 33
Кароль Т. 217
Картер Г. 234, 235
Катугін М. 59
Кац А. 141
Кацаєва О. 61, 62, 109, 117, 189, 193, 227, 232, 234, 237, 246
Качан В. 53
Кваша І. 177
Квітка-Основ'яненко Г. 35
Келлі Дж. 144, 148
Кемені Е. 48
Кендер Д. 148, 160, 168
Керн Дж. 43
Кеслер Г. 45, 194, 229
Кеслер Я. 194, 233
Кизим П. 53
Кипріян М. 95
Кільберг І. 37, 45, 52, 187
Кіреєв Є. 94
Кірієнко В. 205
Кісін Д. 96, 127
Кларісов М. 50, 52
Клевцова Л. 27, 32, 65, 194, 196

- Клейн А. 58, 108, 165, 193, 221, 228, 235
Клековкін О. 9, 10, 13, 14, 23, 31
Клепікова І. 53, 224, 226
Клебанов Д. 78
Климчук Е. 41, 51, 58, 59, 94, 97, 102, 105, 109, 112, 139, 144, 186, 190, 245
Кнапп Р. 12
Ковалевський С. 57, 59, 64, 66, 68, 107, 108, 110, 117, 150, 191, 195, 210, 213, 239
Коваленко Г. 27, 44
Коваленко Л. 237
Коваль Н. 69, 73, 226
Ковальська І. 74, 120, 206, 210, 211, 213,
Ковальчук І. 74, 145,
Ковальчук Ю. 217
Ковзан Т. 16, 31
Ковтун Г. 19, 64, 217, 238, 239, 240, 241, 242, 243, 246
Коженкова А. 233
Кожухар В. 153, 154
Кожухар Г. 117, 141, 187
Козачковський Д. 34, 37, 81, 83
Козерацький В. 80
Козьменко-Делінде В. 117
Кокурін Г. 103
Колесник Л. 117
Колкер О. 99, 170, 172, 197, 198, 199, 205, 217
Колмановський С. 211
Колодуб Ж. 178
Колодуб Л. 23, 95, 96, 127, 178, 179, 217, 244
Коломієць Р. 148
Коломійцев О. 60, 71, 75, 76, 128, 237
Коломійчук П. 64, 68, 114, 117, 150, 160, 161, 191, 192, 214, 241, 246
Колтунова О. 157, 163, 203, 241
Комішел Ф. 132
Комлікова А. 15, 19, 31
Кондратьєв В. 66, 74, 205, 206
Кононцева О. 241
Константинеску Н. 132

- Константинов В. 51, 52, 101, 103, 127
Коперфільд Д. 241
Копков О. 190, 191, 245
Корзов Ю. 66
Корнатовський І. 226
Корнієнко Н. 29, 71, 72
Корнійчук О. 100, 101
Коробков С. 112
Коровко Ю. 239, 246
Корогодський Р. 55
Коростильов Б. 49, 187, 194
Корчмарьов К. 81
Косарева Т. 225
Кособуцька В. 171, 205
Косогорова М. 85
Костецький В. 132, 171, 172, 201, 202
Костюков В. 52, 104, 105, 186
Костяниця Ю. 73, 75, 76, 226
Косяк В. 178
Котеленець М. 49, 55, 92, 98, 104, 106
Котеленець Ю. 92, 95, 96, 178
Кохріхт Ф. 241
Кочергін Е. 67, 228
Кочкін М. 36
Кравцева Л. 99
Кравченко О. 166, 207, 211, 212
Крамер Г. 133
Крамський М. 219
Крапман Й. 114, 151, 191, 192, 245
Краснопольський О. 117, 195
Крахт В. 82
Краюшкін В. 94
Кривонос В. 70, 157, 162, 171
Кривопуст Б. 121
Крижанівський Б. 34, 126
Крижановська Л. 25, 41, 42, 55, 56, 92, 94, 106, 138, 139, 140, 175, 176, 177, 180, 181, 226, 245
Крижицький Г. 21

- Криницький Т. 206, 210
Криштофович В. 177
Кропива В. 237
Кропивницький М. 79
Крупник С. 25
Крупник С. 52, 57, 88, 89, 90, 103, 104, 107, 109, 127, 142, 150, 244
Крушельницький М. 22, 33, 34, 125
Крюгер М. 157
Крюкова Г. 227
Крюшон Ж. 118
Кугушев Г. 36
Кудинова Т. 10, 31, 100
Кужелєв М. 94, 95, 127
Кузнецова І. 226
Кузнецов С. 171
Кузовкін С. 246
Кузовкін С. 52, 58, 62, 102, 105, 188, 189, 220, 228, 230
Кузьменко Л. 155, 212
Кузьменков О. 203
Кук Г.Л. 163
Кукоба С. 112, 225
Куксо Л. 24
Кулікова І. 118
Куліш М. 195, 196, 245
Курбас Л. 21, 22, 33, 34, 37, 38, 40, 50, 63, 73, 77, 78, 81, 83, 86, 157, 172, 214, 238
Курочкін В. 20, 144
Куруц М. 98
Кутуєв В. 74, 120
Кухарчук С. 140
Кучеря Н. 110
Куштим Р. 75
Кущенко Н. 67, 74, 118
К'юкор Дж. 135
Лавренко В. 26, 32, 42
Лавров Ю. 165
Лазарєв О. 142
Лазарович В. 217

- Лангенфасс Р. 69, 70
Лапейко Є. 14, 238, 239, 241, 243
Лапiна І. 105, 155, 178
Латров О. 36
Лебедєв В. 189
Левантовська-Сiль Н. 186
Левитська М. 66
Левкович Г. 35
Легар Ф. 8, 35, 36, 40, 43, 55, 70, 71, 81
Лей Ф. 159
Лейзерук З. 98
Лейфет В. 179
Лелiв Г. 12
Леонiдов Л. 42
Леонов Є. 149
Лернер І. 174, 204, 244
Лесникова О. 74, 118, 206, 210, 213, 242
Леков Ю. 22
Лекок Ш. 74
Лесков М. 103
Лизогуб В. 130, 141
Липкiвська А. 29, 112, 131
Липова Г. 29, 72
Лисенко Є. 149
Литвиненко С. 65, 115, 120, 128
Литвинов В. 117, 175
Литвинова І. 225
Лi В. 70
Лi К. 186
Лiберро Е. 36, 81
Лiвшиць Н. 39, 50
Лiдер Д. 27, 32, 43, 44, 50, 91, 103, 126, 127, 141, 148, 197
Лiсовець О. 119, 120
Лiстов К. 8, 9, 80, 81, 91
Лiч М. 119, 157, 195
Ллойд-Веббер Е. 14, 157, 194, 218, 230, 231, 243
Лобода С. 217
Логвиненко В. 230, 236, 246

Логвиненко О. 68, 71, 117, 193, 205, 224, 260, 273
Лойко Г. 33, 78, 80
Лопухов Ф. 240
Лоу Ф. 135
Лоубалова Г. 140
Лохнер Х. 70
Лукавецький М. 169
Лукашенко С. 68, 74, 163, 164, 192, 206
Лукашов В. 86, 93
Лундишева А. 144
Лусеньс Я. 239
Луцький Ю. 27
Любимов Ю. 192, 236
Люрінш В. 239
Ляпіна Н. 55, 92, 179
Мадараш О. 76
Мадіа Дж. 69
Мазур Н. 27, 32, 110, 119, 260
Майорова С. 185
Макарова Л. 102
Макарчук Г. 26, 38, 83, 93, 260
Макдермот Г. 130
Маковецька Л. 49, 56, 197
Максименко В. 25, 146, 255, 260, 270
Максименко І. 233, 237
Макушенко В. 154
Малишко А. 108
Малишко Ю. 51, 58, 97, 102, 128, 145, 186, 244
Малігрант М. 33, 35
Мамікіна К. 55, 80, 91, 92, 104, 128, 135, 141, 179
Манн Т. 227
Марголін Н. 42, 46, 93
Марков В. 68, 237
Марков П. 8
Маротто Д. 119
Мартінсон С. 36
Марьясін О. 242
Массальський П. 137

- Мацкявічюс Г. 153
Машиду К. 53
Маяковський В. 72, 169
Медвідь Т. 58, 185, 212
Межибовська Р. 18, 31, 260
Межировський П. 76, 104, 208
Мейерхольд Вс. 183, 184, 192, 200, 201
Мейо М. 116
Мейтус Ю. 34
Мелер В. 33, 36, 50, 126
Мельниченко С. 49, 72, 123, 140, 178, 187
Меремс В. 64, 200, 203, 260
Мерінг А. 135
Меркович І. 148, 219, 245
Месхішвілі Г. 102, 181
Метерлінк М. 219
Мелков А. 51, 144
Мелкова П. 50, 136
Мирошниченко А. 67, 74
Митницький Е. 26, 48, 49, 89, 96, 97, 119, 127, 131, 132, 145, 146, 148, 149, 150, 157, 158, 159, 160, 170, 172, 173, 174, 179, 180, 181, 185, 187, 194, 198, 204, 209, 211, 244, 245, 246, 261, 273
Михайлов В. 23, 32, 57
Михайлов Л. 19, 153, 154, 261
Михайлов О. 49, 91, 92, 135, 172, 176, 178, 179
Михалков М. 99
Міксер М. 47, 48, 127, 133
Мільков С. 235, 239, 246
Мілютін Ю. 9, 24, 53, 81
Мінеллі Л. 161
Мінченко О. 140
Міронер Ф. 187
Мітін О. 102, 105
Міхеєва Л. 10, 30, 170
Младов А. 51, 52, 58, 62, 105, 188, 193, 221, 235, 261, 273
Мовсесов А. 83
Мовсесов С. 83
Мовчан Т. 27, 261

- Мойсєєв І. 42
Молостова І. 43
Монро Мерілін 75
Монтан І. 47
Мопассан Г. 189, 217
Моргун А. 111, 128
Морозова В. 93
Морозова О. 225
Москалець О. 166
Московченко В. 208
Моцарт В. 180
Музика Л. 178
Муктупавелс З. 240
Муллер Ю. 116, 128
Мунтяно Т. 48
Муратов І. 49, 126
Мусатова М. 101, 102
Мусієнко В. 53
Мусоргський М. 115, 121
Муха А. 24, 32, 261
Мушкатіна Ф. 133, 261, 273
Мячин Ю. 99
Наваєва В. 109, 147
Навроцька О. 153, 210, 215
Назаров В. 115, 121, 194, 217, 245
Натансон Г. 84
Наумов С. 104, 105, 178, 187
Неборачко В. 55, 91, 98, 104, 106, 175, 178, 186, 248
Невгамонний Ю. 68
Негреску О. 111, 112
Нежигай О. 248
Неймер Б. 79
Нелаєв О. 53
Неллі-Влад В. 133
Немирович-Данченко В. 38
Немчинська Р. 18
Непомняща А. 224
Нестерчук Є. 105, 106, 116, 117, 177, 186, 194, 245

- Ніжний І. 21, 113, 128, 152
Нікітін В. 41, 42, 48, 93, 139
Нікітін М. 217
Ніллі Т. 235
Нірод Ф. 36, 38, 39, 81, 126
Нірод Я. 72
Новак М. 151
Новиков А. 97
Новиков В. 237
Новинська В. 80, 86
Новоселицька Л. 25, 84, 253
Носуля А. 57, 114
Обухова О. 180
Оганезова-Григоренко О. 25, 68, 115, 118, 158, 161, 163, 167, 168, 202, 206, 210, 213, 231, 239, 245, 246, 262
Огренич М. 90
Одинокова О. 66, 158, 161
Однопозов С. 39, 40, 41, 93, 126, 169
Одринський В. 121
Одуденко В. 216
Окунев В. 162
Олександра Федорівна Романова (Аліса Гессенська) ???
Опанасенко О. 37, 42
Орелович А. 10, 11, 18, 30, 63, 128, 170, 261, 262
Орехов В. 80
Осипов Ю. 52, 53, 54, 57, 59, 64, 67, 113, 147, 152, 158, 159, 163, 191, 205, 210, 239
Осначук П. 146
Остапенко Ю. 140
Остер Л. 17
Остонен М. 75, 224
Островський Д. 35, 251, 267
Отс Г. 39
Оффенбах Ж. 30, 36, 43, 50, 51, 54, 67, 70, 71, 72, 76, 78
Охлопков М. 85
Ошеровський М. 22, 26, 32, 45, 51, 91, 100, 101, 102, 103, 104, 105, 106, 107, 126, 127, 128, 131, 135, 136, 137, 138, 141, 143, 150, 152, 163, 164, 174, 179, 206, 244, 260, 263, 268
Паверман А. 85

- Павленко В. 49, 92, 98, 99, 104, 105, 106, 111, 117, 176, 178
Павлінов С. 65, 116, 155, 172, 197, 245, 263, 273
Павліченко С. 121
Павлов Є. 237
Павлусенко П. 78
Палій О. 27, 37, 263
Палкіна І. 14, 19, 31, 263
Палтаджян Ш. 62, 117, 188, 219, 220, 226, 229, 231, 238, 245
Пан Г. 148
Панадіаді М. 33
Панас Г. 233
Панкова В. 51, 59, 105
Пансо В. 135
Пантикін О. 238
Параджанов С. 94
Парчеллі В. 47, 53, 58, 102, 117, 186, 189
Пасько П. 33, 83
Патрік Дж. 108, 109
Паулс Р. 61, 187, 217, 238
Пац Ю. 140
Певцов А. 66, 164, 211, 212, 242
Пельцер Н. 171
Пенеску-Лічу О. 132
Пеньков С. 53
Перевозников В. 76, 106
Передерников К. 40, 41, 78, 94, 127
Перепелиця А. 95, 96, 140
Петров А. 83, 178
Петров О. 54, 67, 128
Петров П. 78
Петров Ю. 182
Петрова В. 24, 190, 263, 273
Петрова С. 140
Пилипенко М. 79
Піаф Е. 47
Підберьозкін В. 117, 180, 184
Пікассо П. 44
Піковський Б. 35, 36, 84, 128

- Піскун І. 28
Піскурьов С. 242
Пітоєва-Лідер К. 43, 44, 91, 263, 273
Планкетт Р. 35
Платонов А. 191
Плоткін Г. 87, 91, 92, 93, 106, 126, 127, 209
Плоткін Д. 174
Побережець В. 51, 59, 60, 63, 73, 94, 95, 106, 112, 127, 145, 165, 193, 224, 228, 232, 233, 234, 246
Поважна О. 224
Подгородинський В. 15, 16, 31, 60, 66, 67, 74, 108, 117, 118, 128, 148, 161, 162, 163, 164, 190, 205, 206, 212, 213, 215, 218, 220, 228, 230, 231, 245, 246, 263, 273
Подольна В. 118
Подорлова В. 54, 61, 109, 187, 189, 245, 263, 273
Подсадний В. 47, 51, 54, 58, 94, 113, 138, 139, 145, 186
Поздняков В. 100
Поклад І. 98, 207, 208
Покровський Б. 154, 268
Полічкін А. 85
Полторацький О. 78
Полякова Ю. 35, 263
Полянська В. 48
Пономаренко Д. 33, 40, 41, 80, 127
Попелова В. 175
Попов В. 59, 144, 227, 246, 263
Попова Н. 78
Портер К. 139, 160, 163, 246
Пославський А. 97, 185, 198
Поступний О. 194
Потапова Н. 170
Потолова І. 71, 73, 76, 224
Похвалла Р. 49, 87, 92, 106, 140, 174, 175
Прадон Ж. 234
Пресман Л. 44, 45, 79, 80
Пригара М. 50, 126
Приймак С. 122
Применко В.с. 85, 127, 133

- Применко Вc. 52, 53, 84, 104, 107, 133, 147, 244
Протазанов Я. 110
Пружанський Р. 49, 55, 91, 106, 135, 136, 140, 178, 179, 182
Пугачов О. 41, 51, 94, 95
Пярн Е. 135
Равлик В. 204
Радомиський І. 35, 41, 46, 82, 83, 85, 126
Райданов К. 40
Райс Т. 194, 233
Рандоне Б. 119
Раппопорт М. 182
Раушенберг Р. 156
Рацер Б. 51, 52, 101, 103, 127
Редіна Т. 53, 224
Ренан Е. 233
Реутов М. 162
Решетов С. 193
Рибаков М. 21
Рибников О. 14, 16, 20, 218, 219, 220, 221, 238, 243, 245
Рибчинський Ю. 55, 116, 170, 179, 182, 187, 189, 244
Рижов К. 170, 205
Рильський М. 34
Риндін В. 85
Робертов В. 41, 51, 54, 59, 60, 62, 94, 97, 98, 106, 108, 109, 112, 128, 186, 189, 190, 228, 236, 245
вРоберто Р. 80, 102
Роговцева А. 96
Рогоза Ю. 194, 196, 245
Роджерс Дж. 166
Роев Ю. 46, 58
Рождественський Вc. 24, 80, 83
Рожков В. 45, 104, 117, 123, 176, 178, 186, 194, 208, 245
Розенберг Р. 45
Розов В. 178, 179, 217
Розовський М. 160, 175
Романенко Л. 21, 33, 41, 78, 94, 108
Ромашин М. 205
Росіна Е. 147

- Росіна Ю. 79, 80
Рослов Л. 92
Ротенштейн А. 101
Роцин Б. 35, 39, 40, 41, 126
Рощина Н. 105
Рубін А. 200
Рубін Д. 238, 241
Рубіна А. 155
Рубінський К. 238
Рудний Р. 74
Рудницький К. 12, 19, 31
Рудя І. 157
Руммо Л. 135
Рутинський П. 51
Рябікін Б. 39, 43, 45, 60, 64, 66, 83, 91, 127, 128, 136, 140
Рябов О. 9, 24, 34, 35, 78, 80, 87, 115, 121, 124, 126
Рязанов Е. 108
Ряшенцев Ю. 175, 189
Савицька Л. 111
Савінов В. 190, 210, 214, 242, 246
Савінов В. 216
Савченко А. 80,
Савченко Г. 41, 51, 94, 127, 145
Сагіна Ю. 161
Саймон Н. 145
Саква О. 25
Салліван, 63, 160, 161
Самойлов М. 97, 106, 108, 110, 117, 118, 205, 214, 216
Самохліб А. 97, 127, 136, 144, 145, 243
Самохліб А. 98
Сандлер О. 9, 80, 86, 87, 91, 92, 93, 95, 126, 127, 209
Саніна С. 68
Саніна С. 224
Санті Рафаель, 73
Сатосова Л. 53, 57, 64, 88, 99, 102, 103, 107, 109, 117, 127, 133, 137,
139, 143, 147, 150, 185, 191, 231, 244
Сатуновський М. 169
Свірська М. 26, 32, 47, 51, 94, 102, 105, 138, 139, 144

- Свободін О. 20
Себастьяну М. 205, 245
Сегаль О. 56, 65, 106, 123, 148, 166, 245
Сельвінська Т. 133, 192
Семак А. 171, 202
Семенко М. 34, 125
Семенова А. 57, 66, 107, 120, 152, 210
Семеновський В. 195
Семенюк О. 59, 191
Сенік С. 205, 226
Сервантес М. 99, 142, 143
Синявський О. 39, 41, 44, 47, 97, 136, 138, 243
Сіволгіна О. 40
Сівцов А. 36
Сігалова А. 196
Сікорська І. 7, 13, 23, 24, 31, 32, 79, 83, 96, 169, 178, 180, 182, 217
Сікорська І. 9
Сілін Е. 59, 67, 106, 114, 133, 197
Сінетар М. 69
Скляренко В. 21, 22, 26, 37, 38, 43, 78, 86, 126,
Скляренко І. 140
Скорик М. 94, 127, 178, 217
Скріб Е. 169
Славін О. 171
Слепцова О. 232
Смирнов О. 33
Смирнова Г. 52, 53, 113, 115
Смирнова-Искандер О. 33
Смирнова-Немирович З. 36
Сміян С. 60, 65, 66, 97, 99, 109, 110, 112, 127, 128, 190, 208, 209
Смолич Д. 22, 87
Смолкін Б. 171
Смолко В. 205
Смоляр Р. 154
Соболь Н. 41, 78, 79, 85
Соколов Л. 104
Соколов М. 141
Соколовський Т. 200

- Солін Л. 97
Соловійов-Седой В. 87, 127
Соломін В. 199, 201, 202, 204
Солящанський С. 78
Сонін Я. 110
Соркін І. 171, 203
Сорочук Я. 75, 187
Спадавеккіа А. 53
Станіславський К. 38, 57, 61, 153
Станішевський Ю. 4, 8, 22, 23, 24, 27, 28, 29, 32, 58, 78, 82, 86, 91, 93, 96, 141, 156
Старицький М. 35, 79, 83
Старченко Ю. 26, 60, 62, 108, 109, 111, 117, 128, 190, 193, 219, 220, 221, 223, 224, 225, 226, 227, 228, 229, 230, 231, 232, 233, 236, 237, 238, 245
Стенберг Е. 108, 182
Степанов Ю. 178
Степанова В. 102
Стефанчук Ю. 27, 36, 37, 45, 82, 126
Стеценко К. 24, 208
Стращенко К. 154
Стрежнев К. 54, 195
Стржельчик В. 102
Стригун Ф. 148
Стрижов В. 148, 160, 161, 190, 197, 198, 199, 200, 201, 202, 203, 204, 245
Струтинський Б. 25, 32, 60, 76, 120, 121, 122, 128, 166
Ступка Б. 95, 149, 222
Суботін А. 152
Судьїн В. 178
Сульмар А. 140
Сумароков О. 79
Сумбагашвілі Й. 103
Суржа В. 108, 115
Суховерхов Є. 105
Сухово-Кобилін О. 173, 198, 217
Сучков В. 140
Сучкова Н. 59

- Сущенко Л. 20, 52, 54, 106, 127
Табачников М. 83
Таїров Б. 42, 43, 44, 48, 89, 127, 133, 140
Таїров О. 153
Танюк Л. 20
Тарабаринів Л. 63
Тараканов М. 11
Таранець Т. 70
Тарасенко Т. 140
Тартаковський В. 100
Татарченко Г. 14, 189, 219
Твардовська О. 154
Твардовський О. 97
Твен Марк, 178, 217
Телегін В. 90
Теплицька Л. 80
Терещенко В. 90
Терещенко М. 79
Терлецький В. 151
Тимошин В. 171
Тимошко-Горюшко Т. 45, 49, 55, 65, 87, 92, 96, 99, 110, 117, 127, 128, 135, 155, 174, 175, 176, 184, 194, 196, 197, 209, 245
Тимченко С. 75, 226, 227
Титова Л. 202
Тихомиров В. 59
Тичина П. 34
Тищенко С. 107
Тищенко Т. 57, 59, 99, 106, 107, 108, 118, 120, 147, 150, 152, 161, 210, 214, 239
Тібольді М. 48
Тілічєєв Є. 171
Тіпот В. 82
Тіц М. 34
Ткач В. 163
Товбін Є. 33
Товстоногов Г. 101, 102, 103, 130, 211
Товстуха П. 74
Токарев Ю. 27, 32, 33, 116

- Томас Б. 104
Тополь Х. 149
Топузов Ю. 64, 74, 153, 157, 198
Торська І. 188
Трауберг Л. 19, 31
Треньов К. 182, 217
Тризна Р. 232
Трифопова Л. 243
Трофимов О. 236
Трофимова Н. 121
Трофимчук О. 49, 55, 92, 176
Тулуб'єва Т. 113, 152, 153
Тургенєв І. 180
Туріченко К. 239, 240, 241, 246
Тутишкін А. 135
Тутишкін А. 84
Тюлев В. 54, 105, 139, 145, 236
Тюрешова М. 69, 165, 225
Тягно Б. 95
Уайльд О. 242
Уборцев В. 117, 237
Уварова О. 19
Удод М. 35, 90, 107
Улановський М. 65
Ульяновський Є. 119, 161, 212
Уманська Р. 80
Устюжаніна Т. 53, 59, 191
Утенін В. 97, 102, 185
Утьосов Л. 56, 96
Файєр С. 192
Файленбоген Л. 84, 85
Фалькович О. 18, 19, 135
Фалюта Д. 67
Фаркаш Ф. 48
Федоренко В. 54, 67, 68, 73, 111, 112, 187, 221, 228, 237
Федоренко О. 207
Федорова Л. 69, 225
Фелліні Ф. 182

- Фельдман Я. 82
Фельцман О. 104, 105, 106, 107, 127
Фере Г. 100, 193
Фесенко Л. 197
Фехер М. 69
Фіалко В. 29, 39, 50, 60, 85, 87, 99, 184
Філіпенко В. 195, 196, 209, 217, 245
Фільзенштейн В. 18, 32
Фількевич Г. 7, 9, 14, 15, 23, 29, 30, 31, 32
Фішер-Ліхте Е. 16, 31
Фішкіна О. 237
Фо Д. 214, 218
Фогельсон С. 59
Фоссі Б. 148, 161
Фоцман І. 69
Фредро О. 97
Фрейманіс М. 240
Френкель М. 87, 126
Фрідман Ю. 97
Фролов В. 52, 53, 54, 57, 64, 66, 67, 84, 102, 103, 105, 106, 107, 108, 111, 114, 115, 118, 119, 120, 131, 133, 135, 136, 141, 147, 150, 152, 158, 161, 163, 164, 166, 167, 168, 182, 186, 192, 195, 197, 199, 201, 202, 206, 209, 213, 214, 215, 231, 239, 245, 246
Фролов Г. 211
Фролова В. 52, 53, 54, 57, 64, 97, 103, 105, 109, 113, 117, 118, 120, 141, 150, 158, 159, 163, 186, 191, 192, 206, 209, 214, 215, 245
Фурсова Н. 237
Хадамовські Ф. 17
Хаїт В. 20, 52, 54, 106, 127
Ханіш М. 18, 32, 70, 136
Харитоновна В. 54, 62, 69, 112, 117
Харчук О. 68, 75, 165
Хачатурян А. 195
Хенкін Б. 79, 80
Хепберн О. 135
Хінкіс Є. 133, 140
Хмельницький С. 78
Хмельницький Ю. 39

- Холодов Є. 40, 53, 90, 93, 98, 190
Хомайко Ю. 230
Хомський П. 218, 229, 230, 236
Хомяк К. 81
Хорват Г. 48
Хорольська А. 51, 74, 102, 105, 111, 144, 165, 190
Хотинський А. 93
Хренніков Т. 9
Хрещенюк І. 154
Хрущов М. 194
Худо Д. 68
Цабадзе Г. 181, 217
Цагарелі А. 101
Циганська Т. 117, 205
Цуцура П. 51
Чайковський Д. 83, 86
Чаплін Ч. 186, 211, 218
Чебаненко В. 114
Чебоксаров Б. 50, 94, 133, 138, 139, 144, 169
Чевик А. 27
Чемена В. 45, 56, 92, 140, 155, 176, 179
Чепалов О. 24, 32
Червоненко Б. 203
Чередніченко Т. 154
Черепанов К. 205, 230
Черненко В. 205
Чернишов Б. 33, 169
Чехов А. 180
Чехов М. 229
Чигакова Б. 48
Чорна Г. 11, 18, 20, 99, 170,
Чорний В. 55, 72, 116, 186, 197
Чубарєв Ю. 49, 92, 176
Чумак Р. 65
Шагал М. 73, 149
Шадурська Н. 41
Шайна Ю. 99
Шарабурін Д. 122

- Шаргородський А. 135
Шаршонь Ю. 75, 226
Швачко Т. 23, 27, 32, 155, 156, 196
Швець Н. 73
Швець Ю. 109
Шевцов Д. 48, 49, 50, 80, 91, 92, 93, 100, 126, 135, 140, 176, 178, 179, 180, 184, 186, 195, 245
Шевченко І. 97
Шейко В. 72, 76, 128, 154, 157, 245
Шейнцис О. 220
Шекспір В. 136
Шеленберг В. 165, 166, 193
Шелковников А. 58
Шерегі Л. 48
Шерман Ф. 146
Шигимага Т. 41, 58, 60, 62, 68, 75, 111, 119, 166, 187, 226, 228
Шилан Я. 48, 49, 105
Шипіленко Д. 237
Ширяєва О. 72, 73, 155, 209
Шишмонін Ю. 57
Шкваркін В. 83
Шкляєв В. 37
Шмига Т. 133, 135, 182
Шолом-Алейхем, 150
Шостакович Д. 43
Шоу Б. 77, 133, 135, 147, 166, 167
Шпаковська В. 29, 216
Шрейнер І. 144, 145
Штейман І. 180
Штейн Семен, 166
Штейн Семен, 50, 59, 145, 146, 246
Штейн Сергій, 133, 135, 243
Штейнхаузер Р. 163
Штраус Й. 30, 35, 36, 50, 53, 55, 65, 70
Шулаков В. 32, 60, 71, 72, 73, 108, 115, 116, 121, 128, 166, 190, 194
Шульгіна А. 214
Шустова Л. 114, 117, 150, 152
Щеглов О. 33

- Щербакова Н. 144, 145
Юдін Г. 169
Юзвенко В. 26, 52, 53
Юнгвальд-Хількевич Г. 177
Юркевич Г. 40
Юрьєв Ю. 201
Юхвід Л. 78, 87
Юцевич Й. 86
Яворський Є. 23
Якобі В. 81
Яковенко Ю. 226
Якубов О. 148, 188, 223, 245, 246
Якубовський А. 172, 173, 174
Янковський М. 18, 31
Яновський Ю. 34
Яновський Я. 51
Яремків М. 68, 190, 211, 212
Ярон Г. 18, 31, 63
Ярошенко І. 122
Ястребов Ю. 19
Ященко С. 93

Монографія

Юлія Щукіна

Творча діяльність театрів оперети і музичної комедії України II половини XX – початку XXI ст.: жанровий аспект

Редактор, коректор **Ірина Штерн**

Дизайн, обробка фото **Ніка Хворостенко, Віктор Тарасенко**

Укладання бібліографії та додатків **Юлія Щукіна**

Редактор бібліографії **Юліана Полякова**

Верстка **Ірина Воловицька, Діана Чайковська**

Фото з архівів: Київського Національного академічного театру оперети, Одеського академічного театру музичної комедії ім. М. Водяного, Харківського академічного театру музичної комедії, ЦДКФФА України імені Г. С. Пшеничного, Харківського художнього музею, журналів «Театр», «Советская музыка», «Український театр», фотографів Б. Бухмана, І. Коваля, особистих архівів М. Бутковського і В. Донченко-Бутковської, П. Ільченка, Е. Климчук, К. Пітоєвої-Лідер, В. Подорлової, В. Рожкова, Володимира і Вікторії Фролових, Т. Шигимаги, І. Штерн, Ю. Щукіної.

Підписано до друку 25.03.2021 р. Формат . Папір офс. Гарнітура Minion Pro.

Друк офс. Ум. друк. арк. . Тираж. Зам. №

Надруковано...