

## Деякі аспекти сценічних втілень мюзиклів у Київському національному театрі оперети у 2005–2021 роках Some aspects of stage performances of musicals at Kyiv National Operetta Theatre in 2005-2021

БОГДАН СТРУТИНСЬКИЙ

Старший викладач першої кафедри акторської майстерності та режисури драми, Київський національний університет театру, кіно і телебачення ім. І. К. Карпенка-Карого  
fsbd@ukr.net

BOGDAN STRUTYNSKYI

Senior lecturer of the first Department of Acting and Drama Directing, Kyiv National I. K. Karpenko-Karyi University of Theatre, Cinema and Television  
orcid.org/0000-0001-8107-675X

**Анотація.** Стаття присвячена особливостям сценічного втілення мюзиклів в українському музичному театрі початку XXI ст. На прикладі діяльності Київського національного театру оперети автор аналізує проблеми, з якими зіштовхується театр, беручись за постановку мюзиклу, аналізує практичні шляхи вирішення проблемних питань, розглядає перспективи подальшої презентації мюзиклів глядачеві. Автор приділяє увагу мотивації театру та постановочних груп під час вибору матеріалу для сценічного втілення: творча спроможність колективу, актуальність тематики тощо. У статті розглядаються питання творчого потенціалу театру, зокрема особливий склад трупі, необхідний для реалізації мюзиклу: кваліфікаційні вимоги до солістів, хору, балету та оркестру. Особливу увагу автор приділяє відмінностям між сценічним втіленням мюзиклу та оперети, зупиняючись на особливостях роботи з колективом, який працює в обох цих жанрах. У статті розглядається питання забезпечення авторських прав, складнощів, з якими зіштовхуються українські театри під час роботи з закордонними правовласниками. Одним з ключових аспектів статті є аналіз досвіду співпраці з зарубіжними постановниками та створення копродукції. Автор також приділяє увагу і питанню технічного забезпечення сценічного майданчика як важливої умови для створення якісного сценічного продукту у жанрі мюзиклу. Підсумком дослідження стало узагальнення результатів проведеного аналізу.

*Ключові слова:* мюзикл, сучасний музичний театр, театр оперети, український театр, сценічне втілення мюзиклу

**Постановка проблеми.** Мюзикл є одним із наймолодших театральних жанрів, який має ряд спільних рис з жанром оперети, однак багато в чому відрізняється від неї. Оперета виникла на хвилі демократизації жанру опери, яка була часто недоступною для нижчих верств населення, а мюзикл від часу виникнення позиціонувався як демократичний, популярний жанр. Однак, якщо оперета є європейським театральним продуктом і несе в собі ознаки класичної музичної традиції, то мюзикл має американське походження, тож увібрав у себе особливості музичних жанрів, що розвивалися паралельно.

До основних відмінностей мюзиклу від оперети відносять такі особливості: оперета базується

на класичній музиці, в той час як мюзикл увібрав у себе ознаки багатьох музичних жанрів; мюзикл «базується на рівності усіх компонентів у драматургії вистави», а в опереті провідним виражальним засобом є музика [15]; в мюзиклі часто використовуються запозичені сюжети, в опереті вони є оригінальними [2]; мюзикли є більш соціально орієнтованими, ніж оперета (якщо в основі сюжету оперети лежить любовна колізія, то мюзикли часто актуалізують соціальні питання). Є відмінності й у виконанні музики, вокалі та хореографії.

На сцену українських театрів цей жанр прийшов у 60-х роках ХХ століття з постановками американських та європейських мюзиклів. Згодом почали створюватися вітчизняні мюзикли. Першим

українським мюзиклом С. Манько називає «Котопську відьму» І. Поклада, створену за однойменною повістю І. Квітки-Основ'яненка [12]. Мюзикли увійшли до репертуарів музичних і музично-драматичних театрів, час від часу за постановки цього жанру бралися й суто драматичні театри. З одного боку, цей жанр є доволі органічним і близьким для української театральної традиції, в якій музично-пісенна й танцювальна складові завжди відігравали важливу роль. З іншого боку, постановка мюзиклу має певні особливості, які ускладнюють втілення цих музичних творів на вітчизняній сцені.

Незважаючи на те, що мюзикл неодноразово обирався науковцями як предмет дослідження, досі є обмаль розвідок, які вивчають особливості постановок мюзиклів на сценах театрів, враховують практичний досвід та висвітлюють проблеми, з якими безпосередньо зіштовхуються театри, окреслюють перспективи розвитку жанру мюзиклу в Україні.

#### **Аналіз останніх досліджень і публікацій.**

Активно досліджувати мюзикл в Україні почали в останньому десятилітті ХХІ століття. У переважній більшості ці дослідження стосуються термінології та жанрової визначеності, історії становлення мюзиклу як у світі, так і в Україні. З'являються дослідження, предметом розгляду яких є особливості музичної структури мюзиклів. Зокрема це статті С. Манько, О. Бойко, Д. Вакулєнко, А. Бондарєнка, І. Зайцевої та Н. Гусакової, М. Мельник, монографії К. Станіславської та Ю. Шукіної.

Науковиця К. Станіславська у своїх розвідках багато уваги приділяє стилю мюзиклу та його відмінностям від інших жанрів. Головною рисою цього жанру дослідниця називає особливу взаємодію всіх елементів мюзиклу, плавне, невимушене перетікання одного компонента в інший (діалогу — в пісню, пісні — в танець, танцю — в монолог тощо) за повної відсутності так званих вставних номерів, адже кожний мистецький елемент за своїм змістом продовжує розвиток сюжету [16]. Також К. Станіславська вводить термін «мюзикл-опера», яким визначає сценічний жанр, об'єднуючий

естрадну традицію з оперним корінням на мюзикловому ґрунті. До мюзикл-опери вона зараховує рок-, поп-, зонг-опери, рок-мюзикли тощо. Основною відмінністю мюзикл-опери від мюзиклу дослідниця називає відсутність або суттєву обмеженість мовного компонента [15]. Тобто відповідно до визначення авторки, мюзикли так званої другої хвилі, в тому числі й «Notre Dame de Paris» Р. Коччанте або «Ромео та Джульєтта» Ж. Престурвіка, слід віднести саме до мюзикл-опери.

С. Манько переважно зосереджується на розвитку та історії українського мюзиклу. До кола уваги дослідниці потрапляють твори композиторів І. Поклада, С. Бєдусєнка, Г. Татарченка, О. Коломійцева. Авторка аналізує особливості постановки мюзиклів на українській сцені, віддаючи перевагу україномовним мюзиклам і акцентуючи увагу на необхідності розвитку саме такого напрямку. Також С. Манько намагається аналізувати причини, через які українські мюзикли не набули широкої популярності у вітчизняних театрів. Серед причин вона називає відсутність відповідного творчого складу в більшості театрів (укомплектований оркестр, кваліфіковані вокалісти тощо) [12].

Певним продовженням дослідження С. Манько можна вважати розвідку Д. Вакулєнко, яка зосереджується на українських телемюзикалах та наголошує, що «українські мюзикли вдало приміряють західноєвропейські та американські тенденції, що не завжди відповідає сприйняттю вітчизняного глядача. В Україні скоріше надають перевагу іноземним проектам аніж українському продукту» [5]. Хоча, що стосується новорічних телемюзиклів, зі твердженням авторки важко погодитися.

Ряд авторів (О. Бойко, Н. Гусакова, І. Зайцева) зупиняються на питанні історії розвитку мюзиклу в Америці та Європі. Привертає увагу дослідження І. Зайцевої щодо постановки деяких мюзиклів на сценах українських театрів. Науковиця аналізує мюзикли «Екватор» О. Злотника, «Едит Піаф. Життя в кредит» В. Васалатій та «Нью-Йорк, Нью-Йорк» (музичне оформлення Олега Коструба)



«*Sugar*, або У джазі тільки дівчата» Дж. Стайна, постановка 2015 р., режисер-постановник — Богдан Струтинський



«*Біла ворона*» Г. Татарченка, постановка 2019 р., режисер-постановник — Максим Голенко

Херсонського обласного академічного музично-драматичного театру імені Миколи Куліша. Дослідниця робить висновок, що для розвитку українського мюзиклу як мистецтва й одночасно нової галузі індустрії розваг необхідно відкрити школу з підготовки фахівців найрізноманітніших творчих професій — від універсальних акторів до театральних менеджерів і координаторів проєктів, кваліфікованих майстрів. Такі фахівці повинні мати здатність працювати в жорстких умовах конкуренції; створювати умови для прокату вітчизняних мюзиклів у різних регіонах України та за її межами; пропагувати найкращі зразки світових мюзиклів як «найуспішнішого жанру сучасного шоу-бізнесу», а головне — вітчизняних авторських мюзиклів на радіо і телеканалах, створювати спеціальні рубрики на каналі «Культура», спеціальні сайти-анонси з метою реклами в Інтернеті або спеціальні сайти, де б висвітлювалися дискусійні питання з проблем сучасного стану, тенденцій, подальших перспектив цього жанру, висловлені критиками, режисерами, композиторами, хореографами, лібретистами чи акторами мюзиклу, а також сайти, де б проводилися опитування глядацької аудиторії з актуальних питань музично-драматичних жанрів [9]. На жаль, авторка не пропонує конкретних шляхів щодо створення умов для прокату мюзиклів, а пропозиція створення спеціальних сайтів для опитування глядачів з питань музично-драматичних жанрів

в сучасних реаліях звучить дещо утопічно.

Вартим уваги є дослідження А. Бондаренка, який зосереджується на музичній складовій американських, британських та вітчизняних мюзиклів. Аналізуючи перші американські кіномюзикли, дослідник відзначає перевагу мажорних тональностей, рухливі темпи, прості музичні розміри (здебільшого дводольні, рідше — тридольні). Щодо українських мюзиклів, то автор відзначає значний вплив радянської музичної естетики та інтонаційної практики у мюзиклах В. Полянського та О. Злотника, натомість виділяє мюзикли О. Коломійцева, які спираються на сучасний український рок із елементами хіп-хопу й танцювальної електронної музики [4]. Ю. Щукіна також не омине увагою мюзикли, поставлені на сценах українських музичних театрів, та аналізує їхні постановки з точки зору відповідності жанру та впливу опереткової естетики на втілення нового для українських театрів жанру.

Беззаперечними перевагами вищевказаних досліджень є зосередженість на визначенні жанрових особливостей мюзиклу, фіксація етапів розвитку вітчизняного мюзиклу з його особливостями, недоліками й перевагами, розгляд української мюзиклової традиції в контексті розвитку американського та європейського мюзиклу, а також української музично-драматичної культури. Однак для повноти картини функціонування такого жанру як мюзикл на українській сцені дещо

бракує практичного аспекту — більш детального аналізу обставин сценічної реалізації та прокату мюзиклів, проблем і труднощів, з цим пов'язаних.

**Мета статті** — на прикладі постановки мюзиклів у період 2005–2021 рр. в Київському національному академічному театрі оперети проаналізувати особливості функціонування мюзиклів, виявити основні проблемні питання та окреслити шляхи їх розв'язання, запропоновані творчою командою конкретного театру у визначений проміжок часу.

**Викладення основного матеріалу дослідження.** Репертуар Київського національного академічного театру оперети ніколи не обмежувався винятково оперетами. Тут ставилися і музично-драматичні вистави, і мюзикли, як-от «Моя чарівна леді» Ф. Лоу чи «Три мушкетери» М. Дунаєвського. Однак переважну більшість репертуару складали саме оперети — класичні або радянського зразка з відповідними нарративами, оформленими в спрощену й легку для сприйняття опереткову форму. Власне, це й сформувало стереотипне ставлення глядачів до театру оперети як до такого, де не варто очікувати серйозних тем, актуалізації соціально важливих питань і навіть цікавих режисерських рішень та акторських робіт. З цими упередженнями Київський театр оперети подекуди зіштовхується й досі. Однак сьогодні його репертуарна політика спрямована на формування поліжанровості та навіть вихід за межі суто музичного театру, а мюзикли посіли одне з чільних місць на афіші театру.

Вибір на користь мюзиклів був зумовлений кількома чинниками. По-перше, жанр оперети поступово себе вичерпав, за багато років не було створено нових оперет, тож для театрів лишався вибір винятково з класичних творів. По-друге, опереті притаманний здебільшого комічний сюжет і центральною є любовна колізія, що не дає широкої можливості режисеру через інтерпретацію класики говорити з глядачем про серйозні теми сьогодення. Водночас «...мюзиклу однаково властиві і драматичне, і трагедійне начало. Крім того в основі мюзиклу завжди лежить серйозний

літературний матеріал... що вимагає від постановки глибокої змістовності, високої ідейності для адекватного втілення масштабності проблематики» [15]. По-третє, бурхливі зміни, що почали відбуватися в українському суспільстві з початку ХХІ століття, вимагали й зміни та трансформації театральних жанрів, форм та засобів виразності. Театр не міг залишатися осторонь подій, що відбувалися в країні, а класична оперета за своєю формою та наповненням давала мало можливостей для таких змін.

З 2005 по 2021 рік у Київському національному академічному театрі оперети було поставлено 13 мюзиклів, з яких три — для дитячої аудиторії. У середньому раз на два роки театр готує постановку музичної казки для дітей — це може бути опера, оперета, музично-драматична вистава чи мюзикл. Серед мюзиклів це «Лампа Аладдіна» С. Бедусенка, «Острів скарбів» В. Бистрякова, «Бременські музиканти» Г. Гладкова.

Дорослій аудиторії театр презентував мюзикли «Моя чарівна леді» Ф. Лоу (2005), «Welcome to Ukraine, або Подорож у кохання» (2011), «Цілуй мене, Кет!» К. Портера (2013) «Труфальдіно із Бергамо» О. Колкера (2014), «Sugar, або У джазі тільки дівчата» Дж. Стайна (2015), «Звуки музики» Р. Роджерса (2015), «Скрипаль на даху» Дж. Бокка (2018), «Біла ворона» Г. Татарченка (2019), «Сімейка Адамсів» Е. Ліппа (2019), «Доріан Грей» М. Варконі (2021). Вибір того чи іншого мюзиклу був зумовлений рядом чинників: фаховою готовністю трупи, отриманням авторських прав на постановку, а також тим, наскільки тематика і матеріал резонували подіям у країні тощо.

Так мюзикл «Моя чарівна леді» був обраний через певну стилістичну близькість до оперети — головною автори зробили любовну лінію. Глядачам був добре знайомий цей матеріал, а музика, що в цьому творі є ключовим компонентом, — упізнана. Водночас, на цей момент трупа театру поповнилася яскравими молодими виконавицями, здатними виконувати складні творчі завдання. Також сюжет мюзиклу, який базується на п'єсі Б. Шоу «Пігмаліон», дав змогу постановникам



«Доріан Грей» М. Варконі, постановка 2021 р.,  
режисер-постановник — Вадим Прокопенко

і акторам внести у виставу акценти, які резонували з тогочасними подіями. Глядачі жваво реагували на актуалізовані діалоги персонажів, які «викликали оплески розпізнавання “живого” моменту, тож засвідчили непритаманний для театру оперети тип взаємодії актора» [19].

Мюзикл «Welcome to Ukraine...» був власним продуктом театру оперети, оскільки лібрето розроблялося колективом самих постановників. Цей оригінальний мюзикл поєднав українську народну, симфонічну, джазову та естрадну музику. Сучасна хореографія органічно співіснувала зі стилістикою народного танцю. Постановка готувалася до футбольного чемпіонату «Євро-2012» і мала на меті презентувати в одній виставі українські фольклорні обряди та свята: Купала, жнива, Коляда, Різдво та Великдень. Оскільки тут використовувалися вже існуючі відомі музичні твори, а не створювалася оригінальна музика, цю виставу можна віднести до жанру «автоматного мюзиклу» (jukebox musical).

Популярний на європейській сцені мюзикл «Звуки музики», в якому однією з тем є протистояння фашизму, виявився дуже актуальним для України після 2014 року. Власне, переговори щодо авторських прав розпочалися влітку 2014 року, а в 2015 році мюзикл презентували глядачам. Події цього мюзиклу розгортаються під час анексії території Австрії Німеччиною, і їх сприйняття різними категоріями австрійців є ключовим



«Звуки музики» Р. Роджерса, постановка 2015 р.,  
режисер-постановник — Богдан Струтинський

у драматичній колізії твору. Отже, представлені у мюзиклі ситуації були настільки суголосними з подіями в Україні, з початком російсько-української війни та анексією українських територій, що в одній зі сцен було використано відео, яке демонструвало аншлюс Австрії, окупацію Криму та війну на сході України.

Тема людей, яких позбавляють дому, які змушені залишити рідну землю і вирушати у невідомість, є провідною у знаменитому бродвейському мюзиклі Джеррі Бока «Скрипаль на даху». Сценографія Олександра Білозуба максимально підсилила й загострила її, оскільки він «відмовився від громіздких декорацій, встановивши на кону велику символічну арку, декоровану різноманітними хатинками й будиночками, що стала одночасно означенням світу маленького містечка Анатівка, де поруч живуть українці, росіяни, євреї, поляки. Арка від Олександра Білозуба, над якою пролітає скрипаль з картини Марка Шагала, — це і перевернута підкова “на щастя”, і священна брама, і остов будівлі, під дахом якої живуть звичайні люди. Поетичності цьому багатозначному образу надає також оригінальне різнокольорове освітлення, що перетворює арку на фантастичну споруду» [6]. Знову ж таки актуальність теми була вирішальним фактором при виборі цього матеріалу для постановки.

Слід відзначити, що всі поставлені у Театрі оперети мюзикли мали класичну американську

мюзиклову побудову — діалоги та музичні номери в них є рівноцінними. І доки театр не мав нагоди попрацювати над утіленням мюзиклів концертного типу, до яких належить переважна більшість французьких мюзиклів так званої другої хвилі. Основною причиною відсутності французьких мюзиклів на українській сцені є складність, а часом — неможливість отримання авторських прав на їхні постановки. Власне, отримання ліцензії є однією з причин, чому американські та європейські мюзикли з великими труднощами пробиваються на сцені українських театрів.

Продюсерські компанії, авторські агенції чи видавництва, яким належать права на той чи інший матеріал, частіше за все не враховують релії українського театального ринку. Суми роляті у більшості випадків є занадто високими, а переговори щодо їх зменшення тривають роками. Так, переговори щодо постановки «Скрипаля на даху» тривали більше трьох років. Український ринок був непривабливим для власників прав, суми, які вони могли б отримати від прокату мюзиклу, є неспіввідносно малими порівняно з прокатом в інших країнах. Крім того, Україна була замало представлена в культурному просторі Європи, а тим більше США, тож не знаючи нічого про країну, правовласники воліли не надавати права на постановку.

Ще одним проблемним аспектом є те, що часто обов'язковою вимогою правовласників є франшиза — копіювання сценографії, костюмів і навіть режисерського рішення. За таких умов українським режисерам не залишається простору для творчості, адаптації матеріалу до умов і обставин у рідній країні. Приміром, під час постановки мюзиклу «Звуки музики» театр відстояв своє право на власну трактовку, але з правовласниками довелося узгоджувати сценографію, рекламну друковану продукцію і навіть переклад. Не сприяють наданню прав і «піратські» постановки окремих театрів, адже отримавши негативний досвід одного разу, деякі правовласники закривають права на твір чи навіть всі твори для всієї країни.

Окремо слід торкнутися питання перекладів

лібрето, де від перекладача вимагається не тільки знання мови оригіналу, володіння навичками театального перекладу, а й обізнаність у музиці, адже майже половину текстів складають пісні. Переклад пісень може представляти складність, бо дослівно їх перекласти і при цьому зберегти закладену авторами образність та відповідність музичному розміру неможливо.

Ще одна складність, з якою зіштовхуються театри під час постановки мюзиклів, — неповне технічне забезпечення. Звукове і світлове обладнання більшості українських театрів є недостатнім для якісного втілення мюзиклів. Так, для постановки «Цілуй мене, Кет!» у Театрі оперети було додатково придбано 30 радіомікрофонів, аби якість звуку була гідною рівні. А для рок-опери «Біла ворона», де, за задумом режисера, оркестр був розташований на сцені на підвищенні і майже повністю закритий від глядача декораціями, було необхідне звукопідсилювальне обладнання. Збільшення і ускладнення звукового і світлового обладнання потребує й професійного персоналу — звукорежисерів та художників з освітлення. На жаль, у питанні оплати праці для таких працівників українські театри у більшості своїй є неконкурентоспроможними порівняно з приватними компаніями, які забезпечують світловий та звуковий супровід комерційних заходів.

Традиційно мюзикл є жанром, який потребує масштабних декорацій, адже видовищне дійство вимагає і видовищної картинки. За твердженням К. Станіславської, видовищність як важлива комунікаційна властивість жанру є однією з визначних ознак мюзиклу [15]. Також переважна більшість мюзиклів має кілька місць дії, що в свою чергу ускладнює сценографічне рішення. Так, для мюзиклу «Цілуй мене, Кет!» художницею Вілмою Галяцкайте-Дабкієне (Литва) були розроблені декорації-трансформери заввишки вісім метрів. Технічно складними в плані сценічного оформлення є мюзикли «Sugar, або в Джазі тільки дівчата», де сюжетом закладено більше 10 місць дії, та «Звуки музики», де необхідною умовою було відтворення атмосфери респектабельного маєтку в Альпах.



«Сімейка Адамсів» Е. Лінна, постановка 2019 р.,  
режисер-постановник — Кестутіс Стасіс Якштас

Бажання збільшити сценічний простір, ускладнити мізансценування, заповнити весь простір сцени спонукає режисера та сценографа до створення багаторівневої декорації, що робить постановку більш ефектною, але й більш дорожчою. Ще у 2012 році С. Манько, аналізуючи розвиток мюзиклу в Україні, зазначала, що мізерний бюджет театральної галузі спричиняє пошуки оптимальних шляхів «самофінансування», тобто театри вимушені, здебільшого, самі заробляти гроші на реалізацію проєктів [12]. З появою Українського культурного фонду театри мають можливість отримати грантову підтримку на постановку. Хоча, що стосується постановки мюзиклів, експерти УКФ не завжди схильні до фінансування «розважального» жанру, до якого більшість відносить мюзикл.

Київський академічний театр оперети пішов шляхом фандрайзингу та налагодження партнерських відносин з представниками бізнесу — це тривалий процес, який потребує часу й терпіння. Пошук потенційних партнерів, які мають спільні з театром цінності чи принаймні готові розглянути можливість співпраці з закладом культури, донесення важливості підтримки мистецтва, виокремлення ролі партнера у майбутній постановці, продовження взаємовідносин після реалізації проєкту — це потребує часу й зусиль. З позитивних тенденцій слід відзначити, що соціальна складова почала відігравати важливу роль



«Скрипаль на даху» Дж. Бокка, постановка 2018 р.,  
режисер-постановник — Богдан Струтинський

у роботі багатьох компаній, проте і конкуренція за їхню увагу і підтримку стала більшою. Однак, пандемія призупинила взаємодію бізнесу та культури, а повномасштабне вторгнення переорієнтувало бізнес на допомогу ЗСУ. Важливим чинником, що пожвавить взаємовідносини театрів з бізнесом, може стати прийняття закону про меценатство, де будуть окреслені пільги та привілеї, які отримають підприємства-меценати за підтримку культури.

У контексті розгляду особливостей сценічного втілення мюзиклів, варто зупинитися на питанні укомплектованості творчої трупи. На перший погляд, Театр оперети є найбільш підготовленим для постановки мюзиклу, адже він має оркестр, балет, солістів, які здатні поєднувати діалоги з вокалом. Однак, як було вище зазначено, оперета і мюзикл багато чим відрізняються, тож не завжди навички опереткового артиста чи вокаліста можуть стати в нагоді під час виконання мюзиклів, а найчастіше набуті акторами опереткові штампи тільки шкодять. Тут знову доречно звернутися до роботи К. Станіславської, яка чітко окреслила відмінності між акторами оперети і мюзиклу: «Артист оперети — це передусім співак з академічною оперною постановкою голосу. Звичайно, від нього вимагається і володіння акторською майстерністю, і уміння танцювати, проте всі компоненти опереткової вистави вибудовуються таким чином, щоб не заважати,

а допомагати артистові гарно виспівати свою арію чи куплети: спів є первинним, все заради співу! Артист мюзиклу — комплексно обдарований виконавець. Він професійно співає в естрадній манері (користуючись, як правило, мікрофonomною технікою), професійно танцює (зазвичай, в стилістиці сучасного балету) — дуже часто співає та танцює одночасно. Крім того артист мюзиклу є драматичним актором, щирим, органічним і переконливим у кожній театральній мізансцені» [15].

Державний театр оперети, який обмежений штатним розписом, не може собі дозволити мати два артистичні склади — для опереткового та для мюзиклового репертуару. До того ж в Україні немає як такої мюзиклової акторської школи, і ті, хто професійно вчать вокалу (оперному чи естрадному), зазвичай мають дуже слабку акторську підготовку. Пошук виконавців, здатних виконувати арії в оперетах та одночасно бути обдарованими драматичними акторами, є складним і тривалим, а кожна постановка обов'язково передбачає й роботу над акторською майстерністю. Тож Театр оперети фактично взяв на себе функцію виховання «синкретичного» актора, який поєднує в собі музичність, відчуття ритму, мовленеву виразність, пластичність. Відповідно, музичні академії та консерваторії мають переглянути своє ставлення до викладання акторської майстерності, адже акторська гра (а не лише вокал) дедалі стає важливішим компонентом музичних постановок. Застарілий радянський підхід до підготовки кадрів в музичних закладах освіти обмежує конкурентоспроможність їхніх випускників і в Україні, і, особливо, за кордоном.

Важливу роль у мюзиклі відіграє балет. На відміну від оперети це не вставні танцювальні номери, які розбавляють дійство, а невід'ємний, тісно пов'язаний із сюжетом елемент мюзиклової драматургії. Тут танцюють усі — від масовки до головних героїв. Через танець, як і через спів, розкриваються характери персонажів. Вихід за межі опереткових дивертисментів ставить перед артистами балету інші вимоги: у мюзиклах вони є частиною дійства, дійовими особами, тож мають

не лише танцювати, а й по-акторськи відігравати все, що відбувається на сцені. Вимоги мюзиклу змінюють також і функції балетмейстера-постановника — від нього вимагається не тільки кілька вставних номерів, які в опереті часто не пов'язані з сюжетом. Показовими в цьому плані є мюзикли «Сімейка Адамсів», де балет і хор виконує ролі померлих родичів, а тому від їхнього акторського існування залежить загальна атмосфера вистави, та «Доріан Грей», масові сцени якого вбудовані на тісному співіснуванні всіх присутніх на сцені: вокалістів, хору, балету. З приводу цього театрознавець Ельвіра Загурська відзначила, що «вдачу мерців передано повно, всебічно показано неоднозначність їхніх характерів. Саме Адамси — мертві для живих — живуть правильно, вони щирі та відверті в проявах багатопалітри емоцій. Ці дивні люди виявляються “живішими від усіх живих” в своїй доброті та емпатії... є тією силою, яка, “прагнучи зла, насправді творить добро”» [8].

Американські мюзикли на відміну від французьких вимагають супроводу живого потужного поліфункціонального оркестру. До прикладу, партитура «Цілуй мене, Кет!» була настільки складною, особливо для мідної духової групи, що, на думку оркестрантів, це було випробуванням на фізичну витривалість. Для втілення мюзиклу «Sugar, або В джазі тільки дівчата» оркестр довелося доповнити деякими не властивими для жанру оперети інструментами, без яких виконання мюзиклу було б неможливим. Тож жанр мюзиклу ставить перед усіма творчими підрозділами театру додаткові професійні вимоги, потребу у постійному розвитку та розширенні творчих та професійних здібностей. Саме мюзикл робить з артистів оперети по-справжньому універсальних акторів.

Ще одним важливим аспектом постановки закордонних мюзиклів є можливість співпраці з постановниками з різних країн. Перший досвід такої співпраці був із запрошенням литовської художниці-постановниці Вілми Галяцкайте-Дабкієне під час постановки мюзиклу «Цілуй мене,



Кет!». Для постановки мюзиклу «Сімейка Аддамсів» приїздила ціла команда литовських постановників, які вже мали досвід втілення цієї вистави на сцені Каунаського національного драматичного театру. В Україні вони працювали у тандемі з українськими диригентом та хормейстером. Досвід співпраці з закордонною командою, носіями іншої постановочної традиції, був корисним як для українських постановників, так і для акторів. Налагоджені зв'язки з угорськими театрами подарували знайомство з мюзиклом «Доріан Грей». Угорська школа мюзиклу поступово набуває обертів, і її мюзикли не тільки можуть втілюватися на сценах українських театрів, а й стати прикладом для розвитку мюзиклової традиції загалом.

Поки нереалізованими лишилися заплановані свого часу копродукції. Причиною тому є не тільки негнучкість українського законодавства, а й неспроможність театру бути рівноправним партнером для європейських труп. Частка грошового внеску українського театру буде найменшою, тож і в український прокат створений продукт увійде в останню чергу, через кілька років після прем'єри і прокату на сценах інших театрів-партнерів, які зробили більший внесок у постановку. Тож висока ймовірність того, що і декорації, і костюми на цей момент потребуватимуть капітального ремонту і поновлення.

У зв'язку з цим набутий Київським національним академічним театром оперети досвід постановки мюзиклів переконав у необхідності створення нового оригінального українського мюзиклу, який буде вперше втілений саме на сцені цього театру. На сьогодні у театрі триває робота над створенням оригінального мюзиклу «Тигролови» за романом І. Багряного.

**Висновки.** Мюзикл як відносно новий, а тому цікавий, демократичний і зрозумілий широкий публіці жанр здобуває все більшу популярність на сценах українських театрів. Музичному театру, зокрема театру оперети, він дає можливість піднімати соціальні питання і говорити на ті теми, які в силу жанрових ознак не може охопити оперета.

Однак постановка мюзиклів у музичному театрі має ряд особливостей, на які треба зважати задля отримання якісного театрального продукту, високого мистецького результату.

Виконавці мюзиклу мають володіти вокалом, акторською майстерністю, вміти добре танцювати, тобто бути синкретичними акторами. Функції та роль балету, хору та оркестру також розширюються порівняно із їхньою роллю в інших музичних жанрах. Для артистів хору та балету важливо розвивати акторські навички, бо в мюзиклі вони є повноправними учасниками дійства. Оркестр має бути готовим до опанування музичного матеріалу будь-якого жанру, тому часто доводиться доповнювати оркестр інструментами, не притаманними для опереткової чи оперної постановки.

Постановка мюзиклів в Україні має і ряд складнощів, пов'язаних із отриманням ліцензії: зазвичай правовласники не охоче ідуть на контакт з українськими театрами через їхню малу платоспроможність, маловпізнаваність, а також через піратські постановки. З іншого боку, після вдало проведених переговорів та втілення проєкту на українській сцені правовласники висловлюють задоволення результатом. А більша присутність українського театру в європейському культурному просторі, впізнаваність України та вибудування позитивного іміджу сприятимуть тому, що правовласники більш охоче передаватимуть права на постановку до України.

Проблемним залишається питання технічного забезпечення театрів та недостатньої фінансової спроможності для втілення масштабних декорацій. І у таких випадках театри могли б розраховувати на співпрацю з бізнесом, чому б значно сприяло прийняття закону про меценатство. Корисною для українських театрів є співпраця з закордонними постановниками та налагодження партнерських зв'язків із європейськими театрами. З одного боку, це дає позитивний досвід та розширення професійних навичок українським постановникам і акторам, з іншого — збільшує впізнаваність України у світі та формує імідж театру як надійного та цікавого партнера.

## Література

1. Баканурський А. Театрально-драматичний словник ХХ століття. Київ: Знання України, 2009. 319 с.
2. Бойко О. До питання становлення мюзиклу // *The culturology ideas*. 2017. № 12. С. 179–184
3. Бондаренко А. До проблеми термінології у класифікації популярної музики за жанрами, стилями та напрямками // *Мистецтвознавчі записки*. 2011. № 19. С. 70–77.
4. Бондаренко А. Мюзикл як інтонаційна практика // *Вісник КНУКіМ*. 2022. Вип. 46. С. 78–86.
5. Вакуленко Д. Становлення мюзиклів як популярного жанру в Україні // *Грааль науки*. 2021. № 1. С. 559–561.
6. Веселовська Г. Експертна оцінка мюзиклу «Скрипаль на даху» // *Альманах Всеукраїнського театального фестивалю-премії «ГРА»*. 2020. С. 119–121.
7. Гусакова Н., Зайцева І. Американський мюзикл: питання становлення і жанроутворення // *Вісник НАКККіМ*. 2017. С. 104–108.
8. Загурська Е. Експертна оцінка мюзиклу «Сімейка Адамсів» // *Альманах Всеукраїнського театального фестивалю-премії «ГРА»*. 2021. С. 129–130.
9. Зайцева І. Деякі тенденції розвитку українського мюзиклу як мистецтва і галузі шоу-індустрії // *Молодий вчений*. 2017. № 10. С. 262–267.
10. Комлікова А. Рок-опера: до питання становлення жанру в Україні // *Київське музикознавство: збірник статей*. 2011. Вип. 39. С. 159–166.
11. Манько С. Історія розвитку жанру мюзиклу в Україні в першоджерелах та публікаціях // *Традиції та інновації у вищій архітектурно-художній освіті: зб. наук. пр. / М-во освіти і науки України, Харків. держ. акад. дизайну і мистецтв*. 2014. Вип. 1. С. 43–47.
12. Манько С. Мюзикл і рок-опера в українському соціокультурному просторі // *Культура України*. 2012. Вип. 39. С. 268–276.
13. Мельник М. Мюзикл як феномен мистецтва української естради ХХІ століття // *Економіка і культура України в світових глобалізаційних процесах: позиціонування і реалії: Мат. III міжн. наук.-практ. конф.* 2018. С. 137–140.
14. Рибчинський Ю. Рок-опера: молодша сестра мюзиклу // *Естрада*. 1993. № 5. С. 26–27.
15. Станіславська К. Мистецько-видовищні форми сучасної культури. Київ: НАКККіМ, 2016. 352 с.
16. Станіславська К. Сучасні видовищні жанри сценічно-екранного побутування // *Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення ім. І. К. Карпенка-Карого*. 2017. Вип. 21. С. 90–93.
17. Струтинський Б. Great Real Art, або Як в Україні з'явився «театральний Оскар» // *Острів: сайт*. 13.12.2019. URL: <https://www.ostro.org/general/society/articles/581507/?fbclid=IwAR2kcXwJ05DZnMM4kbTzFV5dqIyaarbMKZk4ncVPKs0OetrMVfJLB67kzXg> (дата звернення: 01.11.2022).
18. Татарченко Г. Рок-опера // *Музика*. 1993. № 4. С. 30–31.
19. Шукіна Ю. Творча діяльність театрів оперети і музичної комедії України II половини ХХ — початку ХХІ ст.: жанровий аспект. Харків: Колегіум, 2021. 444 с.

## References

1. Bakanurs'kyj A. Teatral'no-dramatychny' slovnyk XX stolittya. Ky' yiv: Znannya Ukrainy', 2009. 319 s.
2. Bojko O. Do py'tannya stanovlennya myuzy'klu // The culturology ideas. 2017. # 12. S. 179–184
3. Bondarenko A. Do problemy terminologiyi u klasyfikaciyi populyarnoy myuzy'ky' za zhanramy', stylyamy' ta napryamkamy' // My'stecztvoznavchi zapy'sky'. 2011. # 19. S. 70–77.
4. Bondarenko A. Myuzy'kl yak intonacijna prakty'ka // Visnyk KNUKiM. 2022. Vy'p. 46. S. 78–86.
5. Vakulenko D. Stanovlennya myuzy'kliv yak populyarnogo zhanru v Ukraini // Graal' nauky'. 2021. # 1. S. 559–561.
6. Veselovs'ka G. Ekspertna ocinka myuzy'klu «Skry'pal' na daxu» // Al'manax Vseukrayins'kogo teatral'nogo festy'valu-premiyi «GRA». 2020. S. 119–121.
7. Gusakova N., Zajceva I. Amerykans'kyj myuzy'kl: py'tannya stanovlennya i zhanrovorennya // Visnyk NAKKKiM. 2017. S. 104–108.
8. Zagurs'ka E. Ekspertna ocinka myuzy'klu «Simejka Addamsiv» // Al'manax Vseukrayins'kogo teatral'nogo festy'valu-premiyi «GRA». 2021. S. 129–130.
9. Zajceva I. Deyaki tendenciyi rozvytku ukrayins'kogo myuzy'klu yak my'stecztva i galuzi shou-industriyi // Molody'j vcheny'j. 2017. # 10. S. 262–267.
10. Komlikova A. Rok-opera: do py'tannya stanovlennya zhanru v Ukraini // Ky'yivs'ke myuzy'koznavstvo: zbirnyk statej. 2011. Vy'p. 39. S. 159–166.
11. Man'ko S. Istoriya rozvytku zhanru myuzy'klu v Ukraini v pershodzherelax ta publikacijax // Trady'ciyi ta innovaciyi u vy'shhiy arhitekturno-xudozhnij osviti: zb. nauk. pr. / M-vo osvity' i nauky' Ukrainy', Xarkiv. derzh. akad. dy'zajnu i my'stecztv. 2014. Vy'p. 1. C. 43–47.
12. Man'ko S. Myuzy'kl i rok-opera v ukrayins'komu sociokul'turnomu prostori // Kul'tura Ukrainy'. 2012. Vy'p. 39. S. 268–276.
13. Mel'nyk M. Myuzy'kl yak fenomen my'stecztva ukrayins'koyi estrady' XXI stolittya // Ekonomika i kul'tura Ukrainy' v svitovy'x globalizacijny'x procesax: pozy'cionuvannya i realiyi: Mat. III mizhn. nauk.-prakt. konf. 2018. S. 137–140.
14. Ry'bchyns'kyj Yu. Rok-opera: molodsha sestra myuzy'klu // Estrada. 1993. # 5. S. 26–27.
15. Stanislavs'ka K. My'stecz'ko-vy'dovy'shni formy' suchasnoyi kul'tury'. Ky' yiv: NAKKKiM, 2016. 352 s.
16. Stanislavs'ka K. Suchasni vy'dovy'shni zhanry' scenichno-ekrannogo pobutuvannya // Naukovy'j visnyk Ky'yivs'kogo nacional'nogo universy'tetu teatru, kino i telebachennya im. I. K. Karpenka-Karogo. 2017. Vy'p. 21. S. 90–93.
17. Struty'ns'kyj B. Great Real Art, abo Yak v Ukraini z'yavy'vsya «teatral'ny'j Oskar» // Ostrov: sajt. 13.12.2019. URL: <https://www.ostrov.org/general/society/articles/581507/?fbclid=IwAR2kcXwJo5DZnMM4kbTzFV5dqlyaapbMKZk4ncVPKs0OetrMVfJLB67kzXg> (last accessed: 01.11.2022).
18. Tatarchenko G. Rok-opera // Muzy'ka. 1993. # 4. S. 30–31.
19. Shhukina Yu. Tvorchy' diyal'nist' teatriv operety' i myuzy'chnoyi komediyi Ukrainy' II polovy'ny' XX — pochatku XXI st.: zhanrovy'j aspekt. Xarkiv: Kolegium, 2021. 444 s.

***Bogdan Strutynskyi. Some aspects of stage performances of musicals at Kyiv National Operetta Theatre in 2005-2021***

**Abstract.** The article is devoted to the peculiarities of staging musicals in the Ukrainian musical theatre of the beginning of the 21st century. Using the example of Kyiv National Operetta Theatre, the author analyses the problems faced by the theatre while staging a musical, investigates practical ways to solve problematic issues, and considers the prospects for further presentation of musicals to the audience. The author pays attention to the motivation of the theatre and production groups during the selection of material for the stage performance: the creative ability of the team, the relevance of the subject, etc. The article examines a creative potential of the theatre, in particular a special cast of a team necessary for the realization of the musical: qualification requirements for soloists, choir, ballet and orchestra. The author draws a special attention to differences between staging a musical and an operetta, focusing on the peculiarities of working with a team who is engaged in both of these genres. The article examines the issue of copyright protection, difficulties faced by Ukrainian theatres working with foreign rights holders. One of the key aspects of the article is the analysis of the experience of cooperation with foreign directors and creation of co-productions. The author also touches the issue of a technical support of the stage as an important condition for creating a high-quality stage product in the musical genre. The conclusion of the study was resulted in generalization of outputs of the conducted analysis.

*Keywords:* musical, modern musical theatre, operetta theatre, Ukrainian theatre, stage version of the musical