

Ольга Верховенко

Танцювальні «меридіани» на «екваторі» українського мюзиклу

Є певна проблематичність у визначенні першого українського мюзиклу. Одна з проблем полягає у невизначеності самого жанру мюзиклу, яким називають у нас постановки рок-опер, а часто і драматичних вистав з достатньою питомою вагою музичного акомпанементу. Друга проблема: чи можна вважати мюзикл, виконаний російською мовою або з використанням позанаціонального героя (сюжету), національним мистецьким продуктом? Першість «Екватора» на музику О.Злотника (2003), як першого українського мюзиклу, дехто заперечує, оскільки значно раніше було здійснено постановки близьких за жанровим вирішенням вистав «Енеїда», «Конотопська відьма» та «Біла ворона».

Справді, за хронологією подій перший український мюзикл (за музичним жанром рок-опера) «Енеїда» було створено композитором С.Бедусенком (лібрето І.Драча за однойменною поемою І.Котляревського) 1985 року та поставлено на сцені театру ім. І.Франка режисером С.Данченком. У творчому доробку С.Бедусенка вже були твори, які можна вважати першим досвідом у становленні українського мюзиклу, наприклад, мюзикл «Любов, джаз та чорт» за п'єсою Ю.Грушаса в Київському ТЮГу (1981).

Символічно, що перший український мюзикл було створено на основі безсмертного твору класика української літератури. Композитор вдало вирішив складне завдання, поєднавши у рамках одного твору традиції українського бурлеску, італійських опер *seria* та *buffa* з традиціями інтернаціональної рок та поп-музики. Український фольклор у ньому органічно співіснував з елементами джаз-року, реггі, блюзу і навіть репу.

Наступним досвідом сценічного втілення мюзиклів стала рок-опера Г.Татарченка «Біла ворона» (спершу виник російськомовний варіант Ю.Рибчинського, нарешті львівська постановка 1989 року і 2005 року – нове сценічне прочитання в Києві, здійснене актором і режисером

А.Хостікоєвим). Головна героїня – легендарна Жанна д'Арк, історія якої актуалізується у проекції на наше сьогодення. У динамічній та яскравій виставі, однак, немає акценту на пластичне і тим більше танцювальне вирішення музичної партитури, хоча остання дає для цього привід.

Що ж до «Екватора», то в ньому, порівняно з попередниками, з'явилися новації. У згаданих творах до партитури вистав входили розмовні фрагменти, а в «Екваторі» їх немає (замість них у деяких місцях лунає реп). Лібрето мюзиклу «Екватор» (О.Вратарьов) базується на біографії видатного мандрівника-першопрохідника М.Міклухо-Маклая (1846–1888), якому приписують родинну спорідненість із запорізькими козаками, а також із Гете та Міцкевичем. «Хто добре знає, що він має робити, той приборкує долю», – такий девіз обрав для себе Маклай.

Харизматичний герой поставав у різних сценах мюзиклу на тлі пейзажів та мешканців Німеччини, Санкт-Петербурга і Нової Гвінеї (режисер В.Шулаков, сценограф В.Одуденко, балетмейстер А.Єрьомін). Головний акцент у сценічному вирішенні вистави було зроблено саме на оформленні (близько 300 дорогих костюмів, оригінальні інженерні розробки рухомих декорацій та справжні паруси, замкнута система подачі води, фреонні установки). На жаль, танці, як об'єднувальний компонент художньої структури вистави, не було використано – хореографія «Екватора» побудована як звичайні підтанцювки, залежно від характеру музики та місця дії (ситуації). О.Злотник і не наполягав на збільшенні питомої ваги танцю у своєму творі, зосередившись на звучанні вокальних партій та наявності у виконавців музичної освіти. Більшість із них справді були вихованцями вокального відділення столичного естрадно-циркового коледжу, мали непогану професійну підготовку та пластичну виразність.

Надметою композитора було, за його словами, створити

мюзикл за світовими стандартами, а не «старого гатунку». О.Злотник зазначає, що його музичний матеріал побудований на наскрізному мелодійному розвитку, проте у кожному з нових географічних епізодів (Папуа-Німеччина-Петербург) стилізований під музичну мову відповідної країни або етнографічного регіону. Насправді ж твір О.Злотника вражає вторинністю виражальних засобів та навіть мелодій, запозичених із партитур Е.Ллойда-Уеббера та О.Рибникова (наприклад, з рок-опери «Юнона та Авось»).

У прем'єрі творчої групи «Арт-проект» (продюсер С.Герасимов), яка відбулась на сцені Київського театру оперети, та поновленні вистави у Жовтневому палаці наступного року (2004) «зірок» не анонсували, хоча у проєкті брали участь такі пластичні вокалісти, як С.Лобода (в ролі папуаски Міран), Тіна Кароль і В.Лазарович (у ролі Імператора), які набули популярності пізніше. Таким чином, «Екватор», хоч і не відбувся як самостійне художнє явище, став для них відправною точкою популярності.

Мюзикл «Ассоль», створений 2004 року спільними зусиллями українських та австрійських митців і продюсерів, на жаль, не мав у нашій країні тривалого прокатного життя. Тож судити про його художній рівень важко. Проте можна з упевненістю сказати, що завдяки загальносвітовим тенденціям жанру сценічний musical поступається місцем своєму найближчому родичеві під назвою dancical.

Про це свідчить і прем'єра першого українського танцювального мюзиклу «Па» балетмейстера Олени Коляденко (Шапіциної) 2007 року у концерт-холі «Freedom». О.Коляденко за музичною освітою піаністка, працювала концертмейстером у Сумському театрі драми та музичної комедії ім. М.Щепкіна. Професійним балетмейстером була її мати, яка часто брала її з собою на репетиції та вистави відомих гастрольних колективів, де донька набувала певного професійного досвіду; пізніше разом з Д.Коляденком Олена створила танцювальне тріо «Арт-класик-балет», де спробувала себе як хореограф-постановник.

Свій стиль О.Коляденко називає міксом із джазу, модерну, циркових та інших видовищних прийомів. Проте практика в нічних розважальних закладах позбавляє її роботи змістовності великих форм та критеріїв художнього смаку.

Практику американських постановників мюзиклів запроваджує в Україні балетмейстер Георгій Ковтун, який народився в Одесі й там закінчив хореографічну школу, навчався у Воронежському хореографічному училищі, а 1983 року закінчив балетмейстерське відділення Ленінградської консерваторії. Танцював у театрах опери та балету Одеси, Душанбе, Улан-Уде, у 1987–1996 роках був головним балетмейстером Київського музичного театру для дітей та юнацтва, у 1996–1998 роках – балетмейстер театру ім. М.Мусоргського (С.-Петербург), згодом працював у Омському музичному театрі та був головним балетмейстером танцювального ансамблю в Якутії.

Останнім часом здійснює проєкти, пов'язані переважно з мюзиклом. Наприклад, серед вистав одеських театрів за кількістю глядачів протягом останніх років першість упевнено тримають вистави-мюзикли в Одеському академічному театрі музкомедії ім. М.Водяного – «Ромео і Джульєтта» Є.Лапейка за трагедією В.Шекспіра (2003) та



«Ромео і Джульєтта» Є.Лапейка. Режисер Георгій Ковтун. Одеський театр музкомедії ім. М.Водяного. 2003.



Танцювальний мюзикл «Па». Балетмейстер Олена Коляденко. Київ. Концерт-хол «Freedom». 2007 (друге і третє фото).

«Кентервільський привид» А.Іванова, лібрето Д.Рубіна за О.Вайльдом (2004). Ще три мюзикли, поставлені Г.Ковтуном на музику Є.Лапейка – «Вій» за М.Гоголем, «Степан Разін» за В.Шукшиним (2006), «Пеппі?!..» за А.Ліндгреном – ідуть в Одеському російському драматичному театрі.

Стиль Г.Ковтуна вирізняється, за словами одного з рецензентів, «феєричністю» видовища, в якому емоційну напругу визначає не так (а часом не стільки) драматургія, як сценічний рух, пластика та побудова мізансцен і навіть суто акробатично-циркові трюки» (Колтунова). Так, у виставі «Вій» використано канат, за допомогою якого літають над сценою (та навіть залом) виконавці ролей Хоми та Панночки. Таким же чином Г.Ковтун примушує рухатися підвісну труну, а у фіналі над сценою висить, ніби у зашморгу, сам Хома. Згідно з емоційною палітрою вистави, саме перша дія насичена життєрадісними хореографічними номерами.

У мюзиклі А.Іванова та Д.Рубіна «Кентервільський привид» хореограф-режисер Г.Ковтун здійснює пластичний диктат більшості образів. Вдалим є вирішення ролі сера Сімона, трьохсотлітньої примари, яка за допомогою «рухів скелета» має вигляд водночас примхливий, іронічно-кокетливий та вишукано-шляхетний.

Композитор Є.Лапейко, колишній рокер, як правило, обирає відповідні виражальні засоби, але спирається на мелодику раннього радянського року 1970-х років без яскравих тематичних особливостей. Дію «Ромео і Джульєтти» Лапейко та Ковтун переносять в епоху вікінгів та ототожнюють варварство з убивством кохання. Навіть монах Лоренцо «використовує» закоханих задля своєї мети – постановники неоднозначно натякають, що хоча його мета й шляхетна – налагодити мир між Монтеккі та Капулетті, та засоби свідомо аморальні – для досягнення мети він обрав Ромео і Джульєтту як жертв спокути.

Масові сцени в мюзиклі (за участі близько 45 артистів) поставлені динамічно, використано маски з тваринним оскалом, маскарадні костюми, брязкання клинків. Сцени (по суті, танці) сповнені лютої напруги, де ліриці, здається, взагалі немає місця. Однак у ліричних сценах виконавці головних ролей схожі не на нащадків вікінгів, а на сучасних героїв. І тут використано чимало акробатично-циркових трюків. Наприклад, Ромео, перш ніж потрапити на балкон до Джульєтти, перелітає з башти на башту (які є основою сценографічного вирішення) за допомогою канату і, розхитуючись на ньому, співає.

У пластичному ключі вирішено сцену любовного побачення Ромео і Джульєтти, які, майже оголені, у контрольному освітленні, виконують дует закоханих. У романтичній тональності вибудовано фінал вистави, де Ромео і Джульєтта, немов на човні вікінгів, здійснюють останню подорож у зоряну далечінь.

Одеська преса, аналізуючи причини успіху вистави, підкреслювала: «Молоді виконавці показали себе артистами синтетичних властивостей, що володіють пластикою та вокалом. Хоча вони несуть не так майстерність, професіоналізм, як енергію молодості, безпосередність, рухливість» (Т. Щурова). Театр не помилився, запросивши на ролі ровесників персонажів шекспірівської трагедії. Найголовніше те, що вони викликають у глядачів довіру та співчуття (Т.Сазонова). Для багатьох критиків вистава Одеського театру музичної комедії стала симптомом пе-

релому в бік оновлення, пошуку нових форм та творчих вирішень. За словами Р.Бродавка, отримано феномен «живого театру», який треба підживлювати постійним режисерським наглядом та оновленням творчих кадрів. Проте, враховуючи, що всі компоненти вистави потребують яскравої театральності, для неї замало професіональної режисури та сценографії, необхідний і професійний рівень артистів.

Отже, залишається проблемою підготовка виконавців для мюзиклів. Студенти консерваторії університету Цинциннаті зі США виступали у Харкові 1995 року. Показовий виступ продемонстрував їхню універсальну музично-пластичну підготовку (режисер О.Берг, хореограф Д.Лала, музичний керівник Н.Томас). Вони виконали уривки з творів класиків мюзиклу Р.Роджерса та О.Хамерстайна, блюзи та негритянські духовні пісні (госпели), зразки танцювального стилю, продемонструвавши поєднання прийомів мюзиклу з виставами лялькового театру. Як засвідчив Н.Томас, у консерваторії існує музичний театр опери та драми, де студенти на практиці застосовують навички, отримані в класах співу, танцю, сценічної мови тощо. Після закінчення коледжу випускник отримує звання бакалавра і може працювати лише виконавцем. Для педагогічної та постановочної діяльності йому треба продовжити навчання.

В Україні підготовка виконавців для мюзиклів поки що не виходить за межі можливостей дитячих самодіяльних колективів. Прикладами можуть слугувати відомі за телеверсіями постановки мюзиклів «Політ до мрії» за твором М.Носова «Незнайко на Місяці». У них зміст разом із сюжетом адаптовано до сприйняття маленьких глядачів та перекладено на цілком зрозумілу ритмізовану музичну мову, яку відтворюють у вокальних фрагментах неповнолітні виконавці. Шкода, але й у цих постановках вони здебільшого інтегровані за ознаками «співу» і «танець», отже бажаного синтезу немає. Тому можна сказати, що український мюзикл, прямуючи до своєї художньої визначеності, справді перебуває на екваторі розвитку. А танець, як його невід'ємна складова, шукає той мистецький «меридіан», який дозволить їм перетнутися у просторі та часі та продовжити сходження до полюсу синтетичного жанру.

Лемыш Анатолий. Любовь во времена кланов // Уикенд (Одесса). — 2003. — № 13.

Томак Маша. Love story в коміксах // День. — 2007. — 28 марта.

Стельмашевская Ольга. Обновленный «Экватор» // День. — 2004. — 26 марта.

Колтунова Елена. И ведьмы летают над залом // Порто-Франко (Одесса). — 2005. — 3 июня.

Колтунова Елена. Чистый свет великой любви // Порто-Франко (Одесса). — 2003. — 27 марта.

Стретта Ольга. «Грезы любви» — полет русского духа в ритме танго // Донецкий криж. — 2003. — 21 февраля.

Колтунова Елена. Призрак Оскара Уайльда // Порто-Франко (Одесса). — 2004. — № 35.

Мамчур І. Сплав слова, драми та музики // Український театр. — 1987. — № 2.

Мамчур І. Рок-поема подвигу // Музика. — 1989. — № 3.

Гусев О. Зарубіжні траси «Енеїди» // Україна. — 1989. — № 8.

Танюк Л. Культурна інновація України / Л.Танюк, О. Буценко // Голос України. — 2004. — 17 серпня.