

**Кобзар І. Проблеми виховання творчої особистості в ХНУМ (ХІМ) ім. І. П. Котляревського.** Стаття розкриває традиції виховання творчої і гуманної особистості на кафедрі майстерності актора ХНУМ ім. І. Котляревського на матеріалі трьох останніх десятиріч. Зокрема, аналізується викладацький підхід таких визначних майстрів, як Л. Сердюк, Л. Тарабарінов, Р. Черкашин.

**Ключові слова:** національне виховання, виховний ідеал, харківська театральна школа.

**Кобзарь И. Проблемы воспитания творческой личности в ХНУИ (ХИИ) им. И. П. Котляревского.** Статья раскрывает традиции воспитания творческой и гуманной личности на кафедре мастерства актера ХНУИ им. И. Котляревского на материале трех последних десятилетий. В частности, анализируется педагогический подход таких выдающихся мастеров, как А. Сердюк, Л. Тарабаринов, Р. Черкашин.

**Ключевые слова:** национальное воспитание, воспитательный идеал, харьковская театральная школа.

**Kobzar I. The problems of education of the creative person at Kharkiv National Kotlyarevsky University of Arts.** The article reveals the traditions of education of a creative and humane person at the department of actor skills of Kharkiv National Kotlyarevsky University of Arts on the material of the last three decades. In particular, it examines the pedagogical approach of such outstanding masters as A. Serdyuk, L. Tarabarinov, R. Cherkashin.

**Key words:** national education, educational ideal, the Kharkiv Theatre School.

УДК 792.027.4

**Наталія Михайлова**

## **РЕЖИССЕРСКИЕ НОВАЦИИ В МУЗЫКАЛЬНЫХ СПЕКТАКЛЯХ (ЗАМЕТКИ ХОРМЕЙСТЕРА)**

Обновление театральной эстетики, направленное на активное высказывание посредством художественных образов взамен наглядного иллюстрирования текста пьесы, становится характерной чертой сценического искусства начала XXI века. Это выражается, прежде всего, в новой лексике театра, максимально приближенной к современному мироощущению, способной предельно усилить эффект

воздействия на зрительское восприятие. Целью театральной практики становится создание новых художественных стратегий, поиск альтернативных средств художественной выразительности, максимально воплощающих в произведении новизну миропонимания.

Воздействие зрелищных форм на театральную публику побуждает к активному режиссерскому поиску неординарного соединения звука, слова, света, цвета, действия реального и условного. Особую роль в таких спектаклях играет хоровой компонент, функциональность которого необычайно разнообразна и напрямую зависит от приоритетности режиссерского выбора.

*Целью* статьи является выявление динамики функциональности хора в современной театральной практике в контексте инновационных тенденций режиссуры. *Материалом* для исследования стали спектакли, поставленные в мастерских учебного театра Харьковского национального университета искусств им. И. П. Котляревского (в частности, «Трехгрошовая опера» в постановке А. Аркадина-Школьника).

Театр как синтетический вид искусства концентрирует в себе широкий спектр выразительных средств многих других искусств, проявляет их новые качества в художественном сплаве, позволяет проанализировать возможности их взаимообогащения, выявить некоторые существенные видовые особенности различных искусств и установить присущую им общность. Разумеется, синтез здесь достигается не простым механическим соединением или сложением различных видов искусств. Сочетание искусств приобретает синтетический характер лишь тогда, когда в результате возникает некое новое явление – музыкальный спектакль как продукт музыкально-театрального искусства.

Еще одна особенность театра заключается в том, что каждое из искусств, органично соединенных в спектакле, начинает выполнять определенную театральную функцию и при выполнении этой театральной функции произведение любого из искусств приобретает новое для него *театральное* качество.

Однако главная особенность театра как синтетического вида искусства в том и заключается, что вне художественного сплава, органично объединяющего различные искусства, его существование невозможно.

Таким образом, спектакль как произведение театрального искусства состоит из ряда компонентов, в числе которых авторское содержание, режиссерское прочтение, актерское исполнение, музыка, хореография, художественное оформление (сценография) и, несомненно, непосредственная реакция зрителя. Установив в начале спектакля контакт с публикой, актерский коллектив вступает в двусторонний многоступенчатый процесс: эмоциональный отклик зала воздействует на психофизическое состояние исполнителей ролей, а творческий посыл актеров формирует и умножает дальнейшие реакции зала. Зритель, выступая в качестве полноправного соавтора постановки, становится необходимым компонентом театрального спектакля.

В свою очередь, требуют изучения свойства и отношения структурных элементов музыкального спектакля, их стабильность или мобильность, функциональность, степень доминантности, регулирующая, детерминирующая и трансформирующая остальные компоненты, обеспечивая интегральность художественной целостности.

Бесспорно, среди особенностей театральной постановки значимая роль отведена ее жанровой природе. Жанр пьесы, найдя отражение в жанре спектакля, зачастую является носителем исторически сложившихся драматургических традиций и канонов.

Однако современный спектакль, как произведение театрального искусства, отражающее концептуальность режиссерского замысла, зачастую не может претендовать на жанровую чистоту. Чем больше жанровая свобода спектакля, тем большую мобильность обретает каждый из его компонентов. В таком сложном структурном комплексе следует искать основное, доминирующее звено, определяющее жанровую характеристику театральной постановки.

Исследуя хоровую составляющую в структуре музыкального спектакля, целесообразно говорить о роли и функциональности хорового компонента, используя следующие позиции дифференцирования: хоровой компонент в структуре музыкального спектакля является стабильным (устоявшимся) или мобильным (видоизменяющимся), функции – вспомогательная, трансформирующая и ролевая.

Отметим также возрастающую тенденцию к изменению внутренней структуры каждого из компонентов музыкального спекта-

кля (в том числе и хорового) в зависимости от приоритетности тех или иных режиссерско-постановочных решений, что в свою очередь провоцирует преобразование структуры самого спектакля, зачастую трансформируя его жанр.

Так, например, *мобильность* хорового компонента постановки (модуляции хора в вокальный ансамбль и наоборот) позволяет разнообразить массовые сцены, при необходимости трансформировать их в камерные или усиливать вокальный ансамбль за счет укрупнения хоровой партией, что придает ему новое, более значительное и мощное звучание

Часто в традиционных жанрах (водевиль, оперетта), а также в мюзикле, рок-опере и их разновидностях *вспомогательная* функция хора благодаря именно режиссерской концепции постановки переходит в иную – *трансформирующую* функцию. Хор как «персонаж» приобретает новые качества, аккумулируя функции актеров, танцоров, певцов. Усложнение драматургических задач, требующих от артиста хора такой же универсальности, как и от остальных участников действия, позволяет говорить о выявлении новой функции хора. Именно такую функцию качественного изменения статуса артиста хора, связанную со сменой в течении спектакля актерских амплуа и решением новых драматургических задач, мы определяем как *трансформирующую*.

Особенно ярко прослеживается роль хорового компонента в структуре такой разновидности спектакля, как *театрально-музыкальная постановка*<sup>1</sup>. Спектакли такого типа легко подвергаются трансформации внутренней структуры, и, в связи с этим, демонстрируют мобильность жанрового статуса. Функциональность хорового компонента в таких спектаклях необычайно разнообразна и напрямую зависит от приоритетности режиссерского выбора, демонстрируя как мобильность хоровых функций, так и склонность к их доминированию. Более того, сам хоровой компонент, как впрочем, и все структурные элементы постановки, может подвергаться

---

<sup>1</sup> Более подробно данная проблематика рассматривается в статье автора «Роль хора в современной театрально-музыкальной постановке (на примере музыкальной сказки В. Птушкина “Огромный малыш Гулливер”») [4] и разработана в кандидатской диссертации «Трансформация ролевой функции хора в музыкальном спектакле (на примере театральной практики последней трети XX – начала XXI веков)» (2012).

внутренним преобразованиям, изменяя структуру спектакля, влияя на его жанровую принадлежность.

Разница жанровых определений связана с появлением в структуре театрально-музыкальной постановки новой функции хора, которую мы определяем как *ролевою*. Ее сущность – в доминировании хорового компонента в драматургических режиссерских решениях музыкального спектакля, что выражается в использовании хора как основы музыкальной драматургии спектакля, главного действующего лица, ведущего средства музыкальной выразительности. При этом роль хора в структуре музыкального спектакля является мобильной (возможны изменения самого хорового компонента «изнутри», изменения количественного состава исполнителей, смена актерских амплуа), что одновременно указывает на возможность трансформации ролевой функции хора в различных жанровых вариантах театрально-музыкальной постановки. Именно поэтому условия современной театрально-музыкальной постановки, в которую попадает актер – артист хора, требуют от него соответствующей мобильности и универсальности, а значит, и расширения профессиональных умений и навыков.

В свою очередь это стимулирует специалистов, работающих непосредственно в театре или готовящих кадры, к постоянному поиску новых форм, путей и способов совершенствования процесса профессиональной подготовки актера.

Одной из таких форм, на наш взгляд, является обязательное изучение музыкального спектакля в учебном процессе подготовки актера драматического театра. Несомненно, музыкальный спектакль на учебной сцене – явление весьма сложное, но необходимое. Его главная особенность – момент синтеза приобретенных навыков, когда практические дисциплины перестают существовать сами по себе и объединяются единой творческой задачей – созданием роли в спектакле, который в музыкальном театре живет и развивается в особой стихии музыкальной драматургии. Зачастую именно музыка, обладающая особенностью воздействия не только на зрителя, но и на творческое состояние актёра, помогает ему сосредоточиться, войти в роль, в сценический образ, раскрывает перед ним творческие перспективы, влияя на воображение, облагораживая его, способствуя артистическому вдохновению.

Приведем пример студенческого музыкального спектакля – фрагменты «Трехгрошовой оперы», одного из самых ярких произведений драматурга Бертольда Брехта<sup>2</sup> и композитора Курта Вейля. Это одна из последних (2011 г.) дипломных работ кафедры мастерства актера ХНУМ им. И. П. Котляревского. Постановка в жанре зонг-оперы представляет сложный вид синтеза, демонстрируя, как музыкальный спектакль на студенческой сцене покоряет непростые жанровые формы, завоеывая все новые и новые рубежи.

Спектакль в постановке А. Аркадина-Школьника «звучит» на украинском языке (пер. с нем. Бориса Тена). По мнению режиссера, никакого радикального «осовременивания» пьесы не потребовалось. В произведении Б. Брехта «огни большого города» воспринимаются такими же, какими они остаются и сегодня. На сцене проносится вихрь событий, в которых главные участники – преступники, проститутки, банкиры, нечистые на руку полицейские, попрошайки и прочий сброд из низов общества. Это подвижный, бравирующий своей беззаботностью уличный мир, танцующий танго и чарльстоны, поющий сентиментальные и яростные песенки. Герои этого мирка ярки и темпераментны, по-своему решают жизненные проблемы: стремятся к быстрой наживе, борются за свою любовь, воюют за место под солнцем.

Автором подчеркивается двойственность человеческой природы. Мы видим людей, способных к диаметрально противоположным поступкам, открытых добру и злу, склонных к любви и ненависти, преданности и предательству, благородству и низости.

Музыкальное сопровождение спектакля (аранжировка Г. Фролова) звучит в записи в формате «минус». Все вокальные номера исполняются «в живую». Открывается действие песней в стиле шансон «Друзья, купите папиросы». Сложная четырехголосная фактура с элементами джазовых гармоний, исполнение *a cappella* – подчеркивают серьезность намерений в освоении оперного жанра. Ансамбль главных героев, исполняющих номер, одет в духе современности, давая возможность зрителю провести некую временную параллель с сегодняшним днем.

---

<sup>2</sup> Отметим, пьеса изначально задумывалась для постановки на сцене драматического театра.

Учитывая особенность студенческой постановки (постоянные перевоплощения в разных участников действия в связи с ограниченным актерским составом), режиссер широко применяет выразительные возможности такого компонента спектакля как хоровой. Почти каждый вокальный номер, за исключением нескольких дуэтов (любовный дуэт Мекки-Ножа и Полли, дуэт ревнивиц) сопровождается хором или ансамблем. Более того, вокальная сторона дополнена пластической, что превращает каждый музыкальный номер в своеобразное эстрадное шоу.

Куплеты Мекки-Ножа «У акули зуби бритви»<sup>3</sup> главный герой исполняет в окружении уличной толпы. Ему вторят уличные проститутки, во главе с его подружкой Дженни, а также неизменные приятели – воры и мошенники. Повествовательное начало, оказывая влияние на склад мелодии, определяет особую манеру ее исполнения: не вокализирование, а напевание. Во всем ощущается налет эстрадности, захлестнувший сегодняшний социум. По окончании пения вся уличная толпа пускается в пляс, подчеркивая всеобщее желание жить сегодняшним днем, не заботясь о будущем.

Жадностью и скряжничеством пропитан утренний хорал Пичема – владельца фирмы «Друг жебрака». Ему подпевают верные помощники – псевдокалеки, бродяги, проходимцы. На сцене разворачивается настоящий перформанс с дефиле всех известных сегодня типов нищих и попрошайек.

По принципу контраста введен режиссером в сцену дуэта супругов Пичемов хор проституток. Ярость и негодование звучит из уст отца при воспоминании о легкомысленном поведении дочери, сбежавшей ночью к возлюбленному и поправшей все морально-этические нормы поведения. Его поддерживает супруга, проклиная сияние месяца над Сохо, заставляющее девушек совершать глупые и необдуманные поступки. Вместе с госпожой Пичем поют проститутки, однако в их исполнении заложен совсем иной смысл. Месяц над Сохо – вот символ свободной любви, ночных утех. Подобно мифическим сиренам заманивают они, толкая людей на путь разврата.

---

<sup>3</sup> В пьесе Б. Брехта эти куплеты, знакомящие публику с известным в округе бандитом по кличке Мекки-Нож, звучат в исполнении уличного певца.

Необыкновенно красочен и эффектен дуэт Мекки-Ножа и проститутки Джени, наполненный ритмами танго. В нем – история их взаимоотношений, сложных и неоднозначных, однако преисполненных теплыми чувственными воспоминаниями. Хор в этой сцене задействован в роли миманса, воссоздавая атмосферу публичного дома, в котором состоялась встреча бывших влюбленных.

Интересно сценическое решение солдатской песни. Куплеты в исполнении Мекки-Ножа, его товарища по военной службе, по кличке Пантера-Браун (ныне шефа лондонской полиции) и закадычных дружков-бандитов звучат на фоне танца четырех проституток, одетых в военную форму. Хореография включает элементы строевой подготовки новобранца и исполнена в своеобразном стиле «милитари». Стул, задействованный в танце, становится то постаментом для караульной службы, то бруствером на краю окопа. Припев подхватывают и проститутки – бравируя пародией на солдатскую выправку.

Еще одним элементом декорации, лейтмотивом, прошедшим сквозь спектакль, становится обычная панцирная кровать. С ее помощью режиссер мастерски расставляет акценты на протяжении всего действия. Кровать – брачное ложе для Мекки-Ножа и Полли, красный мат на кровати превращает ее в место разврата, панцирная сетка кровати, поставленной вертикально – решетка тюремной камеры, в которую заключен Мекки после поимки.

Еще одна особенность студенческого спектакля – хоровые финалы. Режиссер, стремясь усилить смысл сказанного персонажами текста, вкладывает его в уста всех участников постановки. Таким образом, подчеркнув: предлагаемые обстоятельства – не единичный случай, а общественное явление и мнение, высказанное одним персонажем, является мнением большинства представителей определенных сословий. Зрителю навязывают мысль о том, что мир жесток и люди злы, и что каждый хотел бы быть добряком, однако обстоятельства складываются иначе. Автор высмеивает любовь публики к хеппи-эндам, указывая на власть денег, продажность политиков, падение морали.

Анализируя вышеозначенную постановку, отметим: роль хора как компонента музыкально спектакля драматургически разно-



образна. Помимо комментирующей, действенной, фоновой функции, хор выступает в следующих проявлениях: как «голос среды», в которой происходит театральное представление, как средство ее (среды) характеристики, как характеристика самого места действия – эмоционально-выразительная функция. Кроме того, – как драматургический способ отстранения действия перед кульминационным всплеском, выступая в функции драматургического «усилителя» – контраста действию. Акцентуация массовых хоровых и ансамблевых сцен позволяет увидеть качественное преобразование хора и, в связи с этим, новую его функцию – *пластически-изобразительную* (пластическая интерпретация поведения масс, вплоть до телодвижений, характерных для определенных профессий).

Подчеркнем: режиссерско-постановочные решения А. Аркадина-Школьника дают возможность рассматривать хор как «ядро» существенно новой концепции – в течение всего спектакля происходит постоянное перевоплощение драматических актеров в хористов и наоборот. Именно такая смена функциональности хора, в связи с чередованием сценических амплуа позволяет нам определить качественно иную – трансформирующую функцию хора в структуре постановки. В зависимости от режиссерско-постановочного решения хоровые номера могут быть сокращены или объединены, исключены или введены как дополнительные хоровые эпизоды для усиления эмоциональной образности. Возможны изменения последовательности исполнения номеров, их внутренняя структура.

Именно режиссерская интерпретация пьесы позволяет творчески переосмыслить не только некоторые детали постановки, но и ее структуру в целом. В связи с этим и роль, и функциональность всех компонентов (в том числе и хорового) в структуре музыкального спектакля могут существенно измениться. Экспериментирование режиссера с хоровой звучностью позволяет говорить не просто об обновлении системы средств музыкального выражения, но о появлении созвучной времени новой театральной стилистики.

### **СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ**

1. Захава Б. *О специфике театрального искусства* / Б. Захава // *Театр*. — М., 1953. — № 5. — С. 49–59.

2. Захаров М. Контакт между сценическим действием и собравшимися зрителями / М. Захаров // *Театр*. — М., 1989. — № 3. — С. 108–109.

3. Зись А. Теоретические предпосылки синтеза искусств / А. Зись // *Взаимодействие и синтез искусств* : [сборник / ред. кол. : Д. Д. Благой и др.]. — Л., 1978. — С. 5–20.

4. Михайлова Н. М. Роль хора в современной театрально-музыкальной постановке (на примере музыкальной сказки В. Птушкина «Огромный мальчи Гулливер») / Н. М. Михайлова // *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти* : зб. наук. праць / Харк. держ. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського ; [ред. та упоряд. Л. В. Шаповалова]. — Харків, 2009. — Вип. 25 — С. 257–263.

5. Сахновский В. Г. Работа режисера / В. Г. Сахновский ; ред. Н. Зограф. — М. ; Л. : Искусство, 1937. — 286 с.

6. Станиславский К. С. *Театр* / К. С. Станиславский. // *Театр*. — М., 1953. — № 1. — С. 52–72.

7. Станішевський Ю. О. Режисура в сучасному українському музичному театрі / Ю. О. Станішевський ; Ін-т. мистецтвознавства, фольклору та етнографії ім. М. Т. Рильського ; ред. Л. І. Козленко. — К. : Наукова думка, 1982. — 279 с.

8. Шаронов А. В. Об одном учебном музыкальном спектакле в Геттингене / А. В. Шаронов // *Спектакль в сценической педагогике* : коллективная монография / [отв. ред. Е. Р. Ганелин]. — СПб., 2006. — С. 310–317.

**Михайлова Н. Режиссерские новации в музыкальных спектаклях (заметки хормейстера).** Статья посвящена определению роли и функциональности хорового компонента музыкального спектакля в зависимости от приоритетности режиссерско-постановочных решений. Анализируются новые режиссерские подходы к решению драматургической наполненности хоровых сцен в музыкальном спектакле на примере учебного театра ХНУИ им. И. П. Котляревского, а также выявляются изменения функциональности хора в его структуре – от вспомогательной до трансформирующей и ролевой

**Ключевые слова:** хоровой компонент в структуре музыкального спектакля, функции хора в структуре музыкального спектакля, режиссерская интерпретация.

**Михайлова Н. Режисерські новації у музичних виставах (нотатки хормейстера).** Стаття присвячена визначенню ролі та функціональності

хорового компонента музичної вистави в залежності від пріоритетності режисерсько-постановочних рішень. Аналізуються нові режисерські підходи до вирішення драматургічної наповненості хорових сцен у музичній виставі на прикладі навчального театру ХНУМ ім. І. П. Котляревського, а також виявляються зміни функціональності хору в його структурі – від допоміжної до трансформуючої та рольової.

**Ключові слова:** хоровий компонент в структурі музичної вистави, функції хору в структурі музичної вистави, режисерська інтерпретація.

**Mihaylova N. Director innovations in musical performance (notes choirmaster).** The article is devoted to defining the role and functionality of a component of choral music performance, depending on the priority of directing, staging decisions. Explores new approaches to directing dramatic scenes in the fullness of choral music performance by the example of the educational theatre Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts, and identifies changes in the functionality of the choir in its structure - from support to the transformative and role

**Key words:** choral component in the structure of musical performance, features the choir in the structure of musical performance, directing interpretation.