

МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ ТА ІНФОРМАЦІЙНОЇ ПОЛІТИКИ УКРАЇНИ
ХАРКІВСЬКА ДЕРЖАВНА АКАДЕМІЯ КУЛЬТУРИ
ФАКУЛЬТЕТ СЦЕНІЧНОГО МИСТЕЦТВА
Кафедра режисури

РОК-ОПЕРИ І МЮЗИКЛИ ЗАРУБІЖНОЇ І УКРАЇНСЬКОЇ СЦЕНИВ СУЧАСНОМУ СОЦІОКУЛЬТУРНОМУ ПРОСТОРІ

Виконала:

здобувач вищої освіти
галузь знань 02 «Культура і мистецтво»
спеціальність 026 «Сценічне мистецтво»
Вікторія УСТЕНКО

Науковий керівник:

доктор культурології, професор,
завідувач кафедри майстерності актора
Харківської державної академії культури
Антоніна КІКОТЬ

Наукові рецензенти:

Харків
2023

ЗМІСТ

ВСТУП

РОЗДІЛ 1. МЕТОДОЛОГІЧНО-ТЕОРЕТИЧНІ АСПЕКТИ МЮЗИКЛУ ТА РОК-ОПЕРИ

1.1 Визначення поняття мюзиклу та рок-опери

1.2 Аналіз джерельної бази та методологія дослідження

Висновок 1

РОЗДІЛ 2. МЮЗИКИ І РОК-ОПЕРИ КАК ФЕНОМЕНИ СОЦІОКУЛЬТУРНОГО ПРОСТОРУ: МІСЦЕ У СВІТОВІЙ СЦЕНІЧНІЙ КУЛЬТУРІ

2.1 Історія виникнення і розвитку мюзиклу

2.2 Поява та історичний розвиток рок-опери

Висновок 2

РОЗДІЛ 3. МЮЗИКЛ ТА РОК-ОПЕРА НА УКРАЇНСЬКІЙ СЦЕНІ

3.1 Специфіка мюзиклу. Проблематика створення мюзиклу і рок-опери в українських реаліях

3.2 Мюзикли та рок-опери на українській сцені

Висновок 3

ВИСНОВОК

ЛІТЕРАТУРА

ВСТУ

Актуальність. Жанри рок-опери і мюзиклу, виникнення яких дослідники пов'язують з американською культурою, нині посідають важливе місце у світовій сценічній культурі. На вітчизняних теренах рок-опера і мюзикл американські музичні традиції, проте виявляють і власні риси. Утім, проблема культивування й еволюції жанрів рок-опери і мюзиклу на пострадянському просторі залишається невисвітленою, що й зумовлює актуальність дослідження.

Рок-опера і мюзикл зазвичай сприймають як розважальне видовищне шоу, але вони можуть відбивати й глибинне змістовне наповнення і актуальну проблематику в соціокультурному контексті. Проаналізувавши наявні наукові матеріали за обраною тематикою, можна зазначити, що вона є вкрай мало дослідженою та вимагає постійного вивчення.

Мета дослідження – сформулювати цілісне уявлення відносно розвитку рок-опери і мюзиклу.

Завдання дослідження:

- комплексно проаналізувати світовий розвиток рок-опери і мюзиклу;
- визначити перспективні віхи розвитку рок-опери і мюзиклу;
- проаналізувати сучасного розвитку рок-опери і мюзиклу на українській сцені;

Об'єкт дослідження – розвиток жанрів рок-опери і мюзиклу.

Предмет дослідження – жанри рок-опери і мюзиклу на зарубіжній і вітчизняній сцені крізь призму особливостей соціокультурного простору.

Методи дослідження. Пропоноване магістерське дослідження ґрунтується на культурологічному і мистецтвознавчому підходах до вивчення окресленої проблематики, включаючи методи, що уможливають її аспектний аналіз: метод термінологічного аналізу (який дозволив означити ключові поняття дослідження), аксіологічний метод (який сприяв вивченню рок-опери і мюзиклу сьогодні в сенсі натхненності

життєствердження, глибини розкриття загальнолюдських цінностей), історико-культурний метод (який сформував розуміння предмета дослідження в контексті історичного й соціально-культурного розгортання, характеристики в якості особливого типу спадкоємності, проявів культурного змісту), історико-генетичний метод (який реалізував розуміння досліджуваного явища з точки зору його еволюції), метод зворотний (елементарно-теоретичний) (який зумовив ряд теоретичних міркувань, припущень і розгляд досліджуваних причинно-наслідкових зв'язків), описативний метод (який відтворив описово-оціночний виклад проблеми) та, безумовно, методи дослідження авторської художньої діяльності та художніх творів й загальнонаукові методи синтезуючих аналізів та узагальнень.

Наукова новизна дослідження полягає в тому, що набув розвитку та свого поглиблення аналіз історичних і змістових віх розвитку рок-опери і мюзиклу, зокрема на теренах України.

Удосконалено розуміння наріжного каменя утворення загального сценічного художнього образу всього мюзиклу –найскладнішої форми творчої діяльності режисера.

Набув подальшого розвитку аналіз культових рок-опер і мюзиклів.

Практичне значення. Матеріали магістерської роботи можуть бути доречними у подальших наукових дослідженнях та публікаціях, в процесі підготовки майбутніх фахівців галузі сценічного мистецтва, зокрема для створення нових навчальних матеріалів дисциплін: «Історія світового театру», «Філософія мистецтва та художнє сприйняття театральних явищ», «Режисура та акторська майстерність» тощо.

Апробація.

РОЗДІЛ 1

МЕТОДОЛОГІЧНО-ТЕОРЕТИЧНІ АСПЕКТИ РОК-ОПЕРИ ТА МЮЗИКЛУ

1.1 Визначення поняття рок-опери та мюзиклу

Рок-опера і мюзікл – мистецтва передачі історії за допомогою співу, акторської гри та танцю, без будь-яких значущих розмовних діалогів чи розповіді, головним є музичний потік, спів.

Саме за законами спілкування відбувається сприйняття вистави. Тому успіх чи провал залежить від точного художнього образу, через розуміння деталей розбору теми. Рок-опера і мюзікл дуже емоційно насиченими зособливою естетикою, притаманної певному твору.

Розглянемо художню природу жанрів мюзікл і рок-опера. Рок-опера та мюзіклу визначаються як жанровою близькістю, так і відмінностями.

«Якщо в мюзиклі всі музичні номери, від вокального співу до ритмізованої мови, об'єднані спільним малюнком, злиті, що дозволяє створити єдину дію, то в рок-опері музичні номери статичні, вони призупиняють дію, сприяючи зосередженню уваги на переживаннях однієї діючої особи» [12; 13]. Рок – багатий жанрово-стильовий матеріал для композиторів-професіоналів, що спираються на закони оперної драматургії.

Стилістичними ознаками рок-опери є «присутність супер-героя, масштабність, літературна основа – античний міф, біблійні оповіді, історичні сюжети, відома притча, в яких є місце актуальним духовно-філософським, глибоким питанням» [12; 13].

Крім того, рок-опері притаманна звукотрансформуюча техніка, електронні інструменти. Знайомий літературний матеріал має бути осучасненим і відбивати ефект несподіваності. Рок-опера тяжіє у власній номерній побудові до хорових сцен таким же чином, як і до арій, і дуетів, і інструментів симфонічного оркестру.

«Рок-опера – це видовище на основі новітніх досягнень техніки, яке несе в собі неабияку енергетику виконання, сприяє катарсису, емпатії, викликає гедоністичний ефект у реципієнтів» [1; 13].

Жанр рок-опери з'являється на підґрунті розвитку звукової техніки та електронних музичних інструментів у др. пол. XX ст., вражаючи, головним чином, найактивнішу молодіжну аудиторію та займаючи особливу нішу в світі набуваю чого свого розвитку шоу-бізнесу.

Жанр рок-опера знайшов втілення у творчості західних і вітчизняних композиторів (Е. Веббер, А. Журбін, А. Рибніков та ін.), твори яких мають високу художню цінність. Вони дають відповіді на філософські питання, незмінно хвилюючи сучасну молодь: про буття, любов і мир на землі.

Арія є однією з головних частин рок-опери, що має основні закінчені форми: куплетну, тричастну тощо. Арія поряд з речитативами утворює характеристику героя, наділяючи його виразними рисами. Другою частиною рок-опери є ансамбль з голосами різного тембру та діапазону. Велике місце в рок-опері займають хорові епізоди. Тож в сучасній рок-опері зустрічаємо складові елементи опери[1].

Отже, рок-оперу слід визначати в якості синтетичного жанру, вибудованому, що відбиває композиторське музичне мислення та виразність рок-музики.

«Використання різноманітних спецефектів, ритміки, гармонії та електронного інструментарію рок-музики у поєднанні з традиційним оркестром перетворюють рок-оперу в один з найвидовищніших і наймасовіших популярних сценічних жанрів» [12].

Мюзикл є достатньо молодим жанром, що відбиває розвиток самої культури як такої з домінантами масовості і розважальності, крім того актуальними уподобаннями аудиторії.

Однак і до мюзиклу було достатньо жанрів, які характеризували дані ознаки, варто розібратися в тому, чому ж саме цей жанр став більш затребуваним серед інших і що визначило його специфіку?

Основою мюзиклує надзвичайно підкреслена видовищність і розважальність. Мюзикл – один з найбільш комерційних жанрів театру, адже мюзикл, насамперед, є сповненим особливої пишності шоу з неймовірно яскравими костюмами і декораціями.

Мистецькою мовою мюзиклу є синтез естради з популярною класичною музикою, де співіснують рок-н-рол, поп, джаз, реп, свінг тощо. До різножанрової музичної палітри мюзиклу залучаються риси, притаманні опереті, водевілю і бурлеску.

Тож систему виразності мюзиклу складають і спів, і хореографія, і пластика, які у поєднанні із сучасною ритмічною основою (академічною, естрадною музикою) відбивають сюжетну основу. Важливим є те, що актор має бути синтетичним співаком-танцівником, виявляючи універсалізм, точніше, універсальну обдарованість. Його міміка, мова, пластика є такими же важливими елементами, як і спів, і танець. «Актор повинен бути непередбачуваним для публіки, але кожного разу переконливим в абсолютній органіці» [12].

Мюзикл виявляє потужний вплив на глядацьку аудиторію завдяки особливій насиченості дії, в якій вокально-танцювальні сцени відбивають свою вмотивованість і вектор розвитку дії.

Музика, видовищність і драматургія, яка «виростає» з найбільш видатних творів класичної літератури та сучасної знакової, є основою-основ цього жанру. Мюзикл, головним чином, спирається на п'єсу, твір світових класиків, якісний літературний матеріал (це – В. Шекспір, В. Гюго, Б. Шоу, М. Сервантес, Ф. Достоевський, В. Набоков, С. Шолом-Алейхем та ін.) Жанровий діапазон проблематики роздвигає всілякі кордони.

Протягом історії у цьому жанрі створено низку всесвітньо відомих творів. Найбільше впливом розвиток жанру загалом справила творчість Е. Веббера, але в пострадянському просторі – твори А. Рибнікова, частково А. Журбіна і А. Градського.

Отже, мюзикл (англ. Musical) – музично-сценічне уявлення, в якому використовуються різноманітні виразні засоби музичного, хореографічного, драматичного та оперного мистецтва (діалоги, пісні, музика); дуже важливу роль грає саме хореографія.

Таким чином, наголосимо на тому, що перманентність пошуків щодо мови виразності мюзиклу як особливого видовищного акту тяжіє до структурної рухливості в стилістично-жанровій та тематичній площині.

1.2. Аналіз джерельної бази та методи досліджень

Мюзиклу і рок-опери торкаються дослідження у різних аспектах таких науковців, як: Д. Флінн, Арбазіно, В. Конен, Ф. Річ, Л. Фенк, М. Еттінгер, Е. Кампус, М. Ханіш, М. Волш та ін.

На вітчизняних теренах серед науковців виокремимо таких, як: С. Манько, І. Палкіна, В. Шпаковська. Крім того, дослідницьку увагу щодо художніх рис мюзиклу і рок-опери приділяли цілий ряд критиків, режисерів, композиторів, акторів-вокалістів, лібретистів, зокрема: композитори (А. Комлікова, С. Бедусенко, Г. Татарченко), музичний критик І. Мамчур, поет Ю. Рибчинський. Було розглянуто розвиток світової та вітчизняної рок-опери і мюзиклу, рок-музика з позицій жанротворення, еволюційні перетворення жанру мюзиклу, історико-культурні інтерпретації в контексті рок-опери і мюзиклу та ін. Щодо проблематики рок-опери і мюзиклу в соціокультурному просторі як культурних явищ, то вона є актуальною та недостатньо невисвітленою в науковій літературі.

Представлена магістерська робота, проблематика якої є складною та багатоаспектною, набуває характер міждисциплінарного дослідження, ґрунтованого на синтезі мистецтвознавчого та культурологічного підходів та відповідних їм методах, за допомогою яких розглянуто та проаналізовано тему.

Мистецтвознавчий підхід, який уможливило вивчення аспектів творчого розвитку рок-опери і мюзиклу, окреслює змістовий вимір, кут зору, напрям авторського наукового пошуку.

Мистецтвознавчий підхід, у нашому випадку, передбачає осмислення ціннісно-змістових характеристик рок-опери і мюзиклу сьогодення в контексті аспектів їх існування і прояву змістових глибин, розкриття-інтерпретації сутнісних шарів художнього через різного роду судження, оцінки, тлумачення, глядацького ставлення, що й відтворює теоретичне розуміння [16].

Зокрема, мистецтвознавчі аналізи дозволили автору магістерської роботи дослідити трансформації рок-опери і мюзиклу в контексті сценічної творчості сьогодення.

Конструктивним, на думку автора, є разом з мистецтвознавчим підходом залучити до пізнавального інструментарію культурологічний підхід, який останнім часом помітно набуває статусу загальнонаукової методології. Культурологічний підхід, до якого звертається автор дослідження, зумовлюючи поняттєву палітру щодо «культурного феномену», відбиває широкі пізнавальні можливості культурології, що вивчає культуру як єдність культурних й мистецьких феноменів, передрішуючи різноаспектний розгляд цікавлячих автора явищ [16; 54][20, с. 90].

Відтак разом із залученими загальнонауковими методами різнобічних синтезуючих аналізів та узагальнень, разом з мистецтвознавчими методами (дослідження авторської художньої діяльності та художніх творів), обрано методи дослідження, що продиктовані характером фактичного матеріалу розгляду і метою представленого дослідження, а саме:

- метод термінологічного аналізу (який дозволив означити ключові поняття дослідження);
- аксіологічний метод (який сприяв вивченню рок-опери і мюзиклу сьогодення в сенсі натхненності життєствердження, глибини розкриття загальнолюдських цінностей);

- історико-культурний метод (який сформував розуміння предмета дослідження в контексті історичного й соціально-культурного розгортання, характеристики в якості особливого типу спадкоємності, проявів культурного змісту);
- історико-генетичний метод (який реалізував розуміння досліджуваного явища з точки зору його еволюції);
- метод зворотний (елементарно-теоретичний) (який зумовив ряд теоретичних міркувань, припущень і розгляд досліджуваних причинно-наслідкових зв'язків);
- дескриптивний метод (який відтворив описово-оцінний виклад проблеми).

Окреслимо методи магістерської роботи.

Термінологічний метод реалізував авторську інтерпретацію основних понять та положень магістерської роботи.

Аксіологічний метод зумовив розгляд предмету дослідження у ракурсі ціннісних сенсів. Відповідно, за допомогою даного методу нам вдалося ідентифікувати значення аутентичної символіки, що так широко використовується представниками сучасної вітчизняної естради[16; 54].

Історико-культурний метод дає змогу загальнити дані, отримані з історичної та культурологічної літератури. Цей метод слугував осмисленню досліджуваного предмету, що передбачає конкретно-історичний аналіз змісту пов'язаної з ним проблематики в її історичному й соціально-культурному розгортанні.

Історико-генетичний метод реалізував розуміння досліджуваного явища з точки зору питань виникнення та історичного розвитку[16].

Зворотний (елементарно-теоретичний) метод проявляв причинно-наслідкові зв'язки в контексті розуміння сутності явищ, які залучені до нашої дослідницької уваги. Ми використовуємо даний метод з ціллю проведення паралелей між етнокультурними традиціями українського народу та

способами використання їх в режисурі сучасної естради[16; 54].

Дескриптивний метод відтворив науково-аналітичну фіксацію отриманої інформації.

Автор магістерського дослідження звертаючись на вищеперелічених методів, які використовувалися як окремо, так і у загальній системі, як вище зазначено, безумовно, спирався на методи аналізу та синтезу[20, с. 88].

Метод історико-культурний дав змогу опрацювати матеріали, що стосуються відбиття загальнокультурного змісту та окремих складових розвитку рок-опери і мюзиклів контексті сучасності, й повною мірою розкрити це у дослідженні.

Метод узагальнення, як метод дослідження від поодинокого до загального, коли на основі знання про частини робляться висновки в цілому[54, с.86]. На основі аналізів тенденції розвитку рок-опери і мюзиклу сформульовано узагальнення, що сприяли формулюванню висновків з позиції адаптації музично-сценічної компоненти культури сьогодення.

Висновки до розділу 1

1. Жанрові різновиди рок-опера і мюзикл– мистецтва передачі історії за допомогою співу, акторської гри та танцю, без будь-яких значущих розмовних діалогів чи розповіді, головним є музичний потік, спів.

2. Як з'ясовує аналіз літератури, проблематика рок-опера і мюзиклу в соціокультурному просторі як культурних явищ є актуальною та недостатньо невисвітленою в науковій думці.

4. Магістерське дослідження ґрунтується на культурологічному і мистецтвознавчому підходах, включаючи методи, що уможливлюють аспектні аналізи: метод термінологічного аналізу (який дозволив означити ключові поняття дослідження), аксіологічний метод (який сприяв вивченню рок-опера і мюзиклусьогодження в сенсі натхненності життєствердження, глибини розкриття загальнолюдських цінностей), історико-культурний метод (який сформував розуміння предмета дослідження в контексті історичного й соціально-культурного розгортання, проявів культурного змісту), історико-генетичний метод (який реалізував розуміння досліджуваного явища з точки зору його еволюції), метод зворотний (елементарно-теоретичний) (який зумовив ряд теоретичних міркувань, припущень і розгляд досліджуваних причинно-наслідкових зв'язків), дескриптивний метод (який відтворив описово-оціночний виклад проблеми) та, безумовно, методи дослідження авторської художньої діяльності та художніх творів й загальнонаукові методи синтезуючих аналізів та узагальнень.

РОЗДІЛ 2

МЮЗИКИ І РОК-ОПЕРИ КАК ФЕНОМЕНИ СОЦІОКУЛЬТУРНОГО ПРОСТОРУ: МІСЦЕ У СВІТОВІЙ СЦЕНІЧНІЙ КУЛЬТУРІ

2.1 Історія виникнення і розвитку мюзиклу

Попередниками мюзиклу були такі жанри, як народна опера, мінстрел-шоу, оперета, водевіль, бурлеск, ревю. При постановці мюзиклів часто використовуються масові сцени зі співами та танцями, нерідко застосовуються різні спецефекти та взаємодіють усі його учасники.

До терміну «мюзикл» зазвичай вдаються в тих випадках, коли мають на увазі виставу, що перегукується з інтересами та запитами сьогодення та пропонує сучасний чи осучасний сюжет і музику, яка відповідає модним віянням легкожанрової естради.

Витоки мюзиклу, цього найсучаснішого з жанрів, сягають XIX ст. Театральне життя Америки того часу було жвавим, строкатим і поліфонічним. Англійська баладна опера чергувалася на сцені з німецькою драмою, французькою комічною оперою, віденською оперетою, з водевілем, скетчем, бурлеском, негритянським «театром менестрелів». Вистави цього останнього, суто американського жанру носили розважальний характер і являли собою ланцюг різних номерів: пісень, чечітки, інструментальних награвішів, циркових трюків; причому негритянські артисти наслідували в них білих акторів, загримованих під негрів. Всі ці жанри взаємно впливали один на одного, утворюючи своєрідні гібриди. У 1866 р. була поставлена п'єса Бікнеля («Чорний злодій» – поєднання мелодрами, пісень і «шоу герлс», що не сходила зі сцени протягом двадцяти п'яти років. У 90-х рр. з таких гібридів стали викристалізовуватися всі стрункіші форми театру, синтезувати жанри американської сцени, переосмислені на національному ґрунті. У 1894 р. народилося ревю, а через чотири роки музична комедія, «комедія з піснями і танцями», як її тоді називали.

Перша музична комедія «Клоринді– країна кек-уока» (1898 р.) була всенегритянською: музику написав талановитий негритянський композитор, навчання Дворжака, Вілл Меріон Кук, а лібретто М відомий негритянський поет Поль Денбар. Вистава була насичена ритмами рег-тайму, прямого попередника джазу, жаргонними негритянськими слівцями, він приголомшував уяву глядачів пишністю декорацій і костюмів. У наступні роки відомі негритянські синтетичні актори Берт Вільямс і Джордж Уокер поставили в Нью-Йорку, на Таймс-сквер, ще цілу низку своєрідних і дуже колоритних музичних комедій з музикою Вілла Меріона Кука. Ймовірно, Вільямс і Вокер і не підозрювали, що згодом створений ними жанр набуде такого широкого поширення під назвою «мюзикл».

З часом з'явилися перші музичні комедії, складені білими композиторами. «45 хвилин для Бродвея» Джорджа Кохана (1906), «Слідкуючи за вашими кроками» Ірвінга Берліна (1914 р.) та інші, але

Особливо стала вельми поширеною цей жанр набув 20-ті рр. Сама ця епоха, епоха «великого буму», вимагала розважальної вистави, де принципом інтеграції задовольняють не лише пісенні, а й танцювальні номери. Танцювальні номери разом зі співом стали основним елементом мюзиклу, проте на початку своєї історії як вставні номери з чечіткою.

Чарльзу Уейдману та Дорісу Хемфрі у 30-ті рр. належить роль привнесення хореографії в мюзикл. У 1936 р. балет Джорджа Баланчіна в мюзиклі «На ваших пуантах» «справив сенсацію» хореографією номеру «Різня на десятий», балетним акомпанементом.

У свою чергу, осмислюючи в танці і ставлячи експеримент з кордебалетними лініями, латиноамериканськими і джазовими ритмами, Роберт Алтон вніс черговий особливий внесок у «хореографічність» мюзиклу.

Агнес Де Мілль зовсім «перевернула» розуміння хореографії у мюзиклі, переінакшуючи в музичній комедії концепцію танцю, який постає органічною і невід'ємною компонентою мюзиклу. В «Оклахомі» танець в її

сцені сну замість слів розгортає оповідання історії, яку ніякі найкрасномовніші вирази, ніякі слова не можуть передати.

За твердженням знаного балетного критика Уолтер Террі (Америка), «У цьому мюзиклі хореографія зайняла таке важливе місце, що драматичні моменти почали сприйматися як хореографічні паузи. Мистецтво збагатилося новим видом театральної виразності – драматико-хореографічною виразністю» [12; 13].

З часом створювалися різні за стилем спектаклі, але можна було помітити загальний напрямок розвитку жанру. Воно йшло шляхом інтеграції – органічного злиття сюжету та вставних номерів, підпорядкування різних компонентів вистави драматургічним зв'язкам. До 30-х рр. форму американської музичної комедії було остаточно вироблено.

Насичення жанру трагедійними мотивами – найважливіша особливість розвитку мюзиклу останніми роками. Інша особливість – зростаюча роль музичної драматургії. Деякі критики, що досліджують цей жанр, навіть висловлюють припущення, що він рухається до специфічно національної народної опери, побудованої на популярній американській музиці.

Після прем'єри найголовнішими є позитивні відгуки преси, саме вона робить мюзикл популярним. Виникають версії на інших мовах, при великому успіху кіномюзиклу, але і тут теж свої складності, робити переклад цілого спектаклю, що збігається за ритмом. Згодом склалася традиція екранізувати успішні зразки, а також випускати відеозаписи.

Одним з найпопулярніших мюзиклів останніх десятиліть, який знать усюди, і який «викликав справжній фурор», є французький «Соборі Паризької Богоматері»), в оригіналі «Notre-Dame de Paris» [40].

Те тільки глядацька аудиторія у Франції, а й в Іспанії, Італії, Голландії, Україні, Росії, була у неймовірному захваті від мюзикл за однойменним романом В. Гюго (1998 р.) (режисер Жиль Майо, композитор Річард Коччіанте, лібретист Люк Пламондон, хореограф Мартіно Мюллер, сценограф Крістіан Ретц).

«Notre-DamedeParis» відбиває уявлення щодо європейського театру сьогодення з мюзиклом як найзатребуванішим і найдемократичнішим жанром.

Мінімалістська концертна манерата авангардна режисера «Notre-DamedeParis» поза звичними неймовірними видовищними спецефектами, що притаманно лондонським і бродвейським постановкам, справив емоційний навіть більше, ніж фурор. Це є органічний синтез багатьох нетривіальних складових: оригінального режисерського бачення «романтичної прози В. Гюго», що є наповненою до краю людськими пристрастями, зворушливими відчуттями, коханням; по-справжньому незабутньої мелодійності музики Р. Коччіанте; чудового вокалу у світлі надзвичайно виразної акторської індивідуальності; новітньої хореографії з акробатикою [12].

Ритмічна партитура «Notre-DamedeParis» побудована на контрастній динаміці, де насичені драматичною дією номери змінюються зворушливо ліричними.

«У мюзиклі, як і у романі, царює романтичний рок, якому підкорюються долі героїв, неминучі наближуючи їх до загибелі. Неординарність персонажів, напружена внутрішня боротьба, непередбачувана зміна емоційного стану» [12; 13].

Авторська думка В. Гюго зосереджується на ключовій категорії романтизму – одвічному протистоянню Добра зі Злом, де сенсом є моральний прогрес.

Головна героїня – Есмеральда – надзвичайно вродлива і граціозна вулична танцюристка постає втіленням невимовної свободи, безмежної сміливості, органічної сповненості життєствердних творчих сил, людської гідності і гордості. «Есмеральда співає, як дише» [12].

Певною мистецькою вершиною мюзиклу вважається «Боже правий, чому?» глухого дзвонаря Квазімодо, наділеного харизмою Гару, деунікальний вокальний талант межує зблисковою акторською грою найвищого рівня.

Принцип гротеску (душевна краса приховується зовнішньою потворністю) стає в образі Квазімодо «химерою, що ожила», ніби дияволом, якогоненавидять. Прекрасну душу Квазімодо навіть і Есмеральда не може розгледіти.

«Заключна сцена мюзиклу – Квазімодо оплакує Есмеральду і помирає поруч з нею – надзвичайна складна і в акторському, і у вокальному плані. Актор пропускає через себе біль Квазімодо, проживає сцену за законами мистецтва сценічного реалізму – ніжно, трепетно обіймають ці могутні руки кохану і в останній раз звучать слова любові... Кульмінація арії: «Бог мій, Есмеральда!» досягає апогея – смерть вінчає Квазімодо з Есмеральдою» [12; 13].

Ключовою сценою вважається та, що містить один в контексті історії мюзиклу з найвідоміших хітів «Bell» («Прекрасна»), що виконують Квазімодо, Фролло і Феб, спричиняючи, мабуть, найпотужніший потік емоційного впливу на глядача. Квазімодо, прикутому безвинно до ганебного стовпа, Есмеральда подає воду, що є уособленням милосердя і людяності, яких бракувало за всі часи (і наш час не вважається виключенням). Неправедні соціальні закони є ґрунтом втілення братства простих людей, які свідомо протистоять відданню Квазімодо на поталу натовпу. ««Bell» – незабутній образний символ «Notre-DamedeParis»» [12; 13].

Людство усвідомлює Notre-Dame у неподільній цілісності архітектурної перлини культурного центру Європи роману В. Гюґо.

Успіхи міжнародних масштабів «Notre-DamedeParis» посприяли затвердженню естетики високої театральної культури та інтенсивній еволюції мюзиклу на французьких теренах, бо кожного року стали створюватися все нові й нові, з якими, у свою чергу, познайомилися в різних країнах світу.

Отже, рок-опера і мюзикл виникають на межі академічного мистецтва і масового, театру переживання з його проблемами буття, театр драматичної

дії вступає у взаємодію з театром вистави, театром розважальним, побудованим на концепції гри та комічності.

Рухомий, вільний синтез перетворює на цілісність позамузичні жанрові включення з музичними, серед яких не тільки академічні жанри опери, ораторії, симфонії або симфонічної поеми, театральні жанри, літературні жанри. «Сюди ж залучаються старовинні театральні жанри-містерія, мораліте, міраклє, традиційні трагедії і комедії, до них приєднується ще й концерт як чітко розписана програма виступу артистів» [12; 13].

Мюзикл під впливом бурлеску і водевілю, комічної опери й естрадної палітри музичних напрямків й стилів, відбиває надзвичайну ефектність форми, вихід за межі канонів і традицій в еволюційному розвитку європейської та американської оперети.

На сьогоднішній день мюзикли пройшли кілька стадій трансформації та адаптації до сучасного звучання, і грань між мюзиклом і рок-оперою іноді дуже примарна і хитка.

2.2. Поява та історичний розвиток рок-опер

1960-ті рр. визначаються появою рок-опери, зокрема Піт Таунсенд, лідер рок-групи The Who, був винахідником терміну «rockopera» та засновником жанру. Обкладинку альбому Tommy прикрашала назва новітнього жанру, який мав успіх. Проте історичними першовідкривачем жанру вважається концептуальний альбом «S. F. Sorrow» групи The Pretty Things. Оглушливого комерційного успіху вже альбом цієї британської групини мав (1968 р.) [57].

Рок-опера – музично-сценічний твір, де саме численні вокалісти, нерідко у взаємодії з рок-музикантами (наприклад, гітаристами) розкривають сюжет. Склад виконавців може бути як постійним, так і мінливим. Головні ролі можуть надаватися солістам відомих груп.

Різниця між рок-оперою і класичною оперою полягає в тому, що самі арії написані в жанрі рок-музики, а на головні ролі запрошують відомих вокалістів з рок-груп (хоча бувають винятки), і на сцені крім виконавців арій можуть бути присутніми музиканти з електрогітарами. Наявність ролей і загального сюжету відрізняє рок-оперу від просто концептуального альбому.

Свіжий приклад відмінно спрацьованої рок-опери «Моцарт». Поставлена французами ДовеАтт'є (DoveAttia) і Альба Коен (AlbaCohen), вона присвячена життю і творчості Вольфганга Амадея Моцарта – найбільшого композитора всіх епох. Прем'єра відбулася у вересні 2009 р. в Паризькому Палаці спорту. Доля Моцарта подана досить мелодраматично-злети, падіння, успіхи і розчарування. Вистави пройшли не тільки у Франції, але і в Бельгії, Швейцарії, Росії, Україні.

Творчість В. Моцарта для сучасного слухача – область серйозного мистецтва. У той же час ми всюди чуємо цю музику, нехай часом і в сучасній обробці. Блискучий приклад такого зближення «Mozart. L'operaRock» – опера, що стала музичним брендом нашого часу, адаптована для молодого покоління глядачів. Ця французька рок-опера через два роки після створення стала першою рок-оперою, знятою у форматі 3D для широкого прокату в кінотеатрах Європи. Проєкт відродив інтерес серед молоді до музичної спадщини Моцарта, його особистості. У цьому може бути головна заслуга рок-опери. Це те, що необхідно побачити кожному, те, що необхідно почути кожному. Культура змінювалася, змінюється і буде змінюватися, а класика навіть під призмою сучасного погляду залишиться класикою назавжди.

Віддаючи данину сучасним віянням, за мотивами рок-опери зняли 7 окремих кліпів. Моцарта виконував MikelangeloLoconte, Антоніо Сальєрі-FlorentMothe. У деяких джерелах твір називають мюзиклом, але цілком очевидно, що це стовідсоткова рок-опера.

Крім величезного навантаження на голос, не дивлячись на невисокі вимоги до вокалу, уявлення традиційно йде практично кожен день і вокал повинен бути обов'язково живим, тому навантаження на голоси акторів

колосальне, крім того, потрібно мати й відповідну зовнішність, тобто: «традиційна умовність опери-стопятидесятикілограмовий тенор в ролі прекрасного юного героя – тут неможлива» [2, с. 5-25].

Слід особливо виокремити рок-оперу «Ісус Христос – суперзірка», що поєднує різні напрямки рок-музики, а традиції арт-року у розгорнутих композиціях є її наріжним каменем. Рок-опера була записаною в якості подвійного альбому (вокаліст групи «DeerPurple» ІанГіллан – партія Ісуса, ІвоннЕллімен (виконавиця кантрі-стилю) – Марії Магдалини, МюррейХел – Іуди [1, с. 6].

Величезний успіх записаного альбому сприяв численним сценічним постановкам. Найвідомішу поставили у театрі Марка Хеллінджера(Нью-Йорк, 1971 р.).

Стилістичним рішенням арій головних героїв, що розкривають суперечливий внутрішній стан персонажів, є досить складне. Основна мелодія, що є чітко вираженою, вступає у взаємодію з гнучкими вокальними партіями, вільним речитативом складного ритму, «різкими змінами настрою, тембру, регістра». Дуже виразні інтермедії-інструментальні вставки, де поряд зі звичайними для року електро-музичними і ударними інструментами використовуються класичні (флейти, струнні). Не випадково до запису альбому були залучені артисти Лондонського філармонічного оркестру, а партію фортепіано виконав видатний піаніст Джон Лілл. Не менш важливі риси фолк-року на тлі створення образу Марії Магдалини, де арії відтіняють «ідилічну м'якість настрою» та «прозору ясність музичних тем» [12].

Царь Ірод та іудейські священики – противники Ісуса – характеризуються на основі інакших музичних традиціях, зокрема рок-н-ролу і танцювального джазу, що відбивають авторську іронію по відношенню до цих героїв. Так, широко відома мелодія пісні Ірода, що вимагає від Ісуса зробити якесь диво, вирішена в ритмах фокстроту – популярного танцю 10 – 20-х рр. Цікава музична характеристика Понтія Пілата. Його головний

монолог «Сон Пілата», витриманий в манері ліричних композицій групи «Beatles», вражає дивною схожістю з інтонаціями партії Ісуса.

Музична драматургія дії побудована на традиційних прийомах класичної опери. У традиціях симфонічної музики витримана велика увертюра: вона заснована на головних темах опери. Зв'язок з класикою була принципова для Веббера, він навіть підкреслює її цитатами зі своїх улюблених творів. Ось лише два приклади. В тему зради Іуди вплітається короткий мотив з фортепіанного концерту (1868 р.) Едварда Гріга, Гефсиманську молитву передусь фрагмент кантати Карла Орфа «Кармінабурана» (1937 р.).

Рок-опера «Ісус Христос – суперзірка» тільки в 70-х рр. витримала сотні вистав на Бродвеї, тисячі в Лондоні, не кажучи вже про постановки в інших країнах. Загальний тираж альбому з її записом до кінця 90-х рр. перевищив 100 мільйонів примірників.

Незмінним успіхом користувалися і наступні опери Веббера, частина яких була написана спільно з Райсом: «Евіта» (1976 р.), «Кішки» (1981 р.), «Привид опери» (1989 р.) та ін. Веббер створював і симфонічні твори, і музику до кінофільмів, і пісні для популярних виконавців. А Тім Райс виступав в якості письменника, журналіста і радіоведучого, писав тексти для композицій відомих музикантів, зокрема Елтона Джона і Ріка Уейкмена. Йому належить лібрето рок-опери «Шахи» (1984 р.) (автори музики – Бенні Андерсон і Бьорн Ульвеус, колишні учасники групи «ABBA»). Опера протягом декількох років з успіхом йшла в Англії, але провалилася в США. У подальшому свій поступ рок-опера отримала завдяки творчим амбіціям британської групи «Pink Floyd», зокрема їх монументальна «Стіна». Авторство практично цілком належить бас-гітаристу колективу Роджеру Уолтерзу. Цей твір було послідовно втілено як подвійний альбом (1979 р.), сценічна вистава (1980 – 1981 рр.) і кінофільм (1982 р.) [12].

Основна тема «Стіни» – відчуження між людьми. Центральне місце в змісті твору і оформленні альбому в художньому просторі сцени і фільму

займає образ стіни, яка символізує розділяють людей бар'єри – психологічні, громадські та ін.

Прототипом головного персонажа рок-музиканта на ім'я Пінкчастково послужив Перший лідер «PinkFloyd» СідБерретт, частково сам Уолтерз. Тексти пісень об'єднані загальним сюжетом і являють собою потік спогадів музиканта. Смерть батька, який загинув під час Другої світової війни, народження, дитинство, школа, взаємини з матір'ю, дорослішання, становище рок-зірки, обложеної шанувальниками, невдале подружнє життя.

Кожна подія немов закладає чергову цеглу в стіну відчуження, яка відгороджує стусана від навколишнього світу. Нарешті стіна побудована: герой заявляє, що йому ніхто не потрібен. На цьому закінчується перша платівка альбому. На сцені і у фільмі в даний момент закладається остання цегла в реальну стіну. Однак історія музиканта триває. Пінк усвідомлює, в якій важкій ситуації опинився. Тим часом має бути виступ на концерті, до якого він внутрішньо не готовий. В уяві стусана рок-концерт перетворюється на мітинг, де він – лідер. Потім слідує суд, на якому Пінк-обвинувач, суддя і присяжні в одній особі. Єдиний вихід для нього (одночасно вирок і звільнення) – руйнувати зведену навколо себе стіну. Що і відбувається – зі страшним гуркотом – на платівці, на сцені і у фільмі.

Рок-опера побудована на цілому ряді музичних тем, які періодично спливають в музичному оповіданні. Одна з повторюваних тем – це перша композиція, що відкриває сюжет «EveoftheWar». Ця річ дуже яскрава, ефектна і динамічна. Як окрема пісня вона облетіла весь світ. Вона виконувалася і перегравалася в багатьох стилях, багатьма виконавцями. При всій цій зоряній популярності пісні Джеффа Уейна мало хто пам'ятає зі звичайних слухачів. Дійсно, сама рок-опера «Війна світів» не могла зрівнятися за популярністю з перерахованими вище операми. Вона відрізнялася довгими інструментальними програшами і зовсім невеликою кількістю пісень. Проте у Великобританії альбом тримався в чартах протягом 6 р. [12].

У США популярність придбали тільки дві композиції з цієї опери: вже згадана «EveoftheWar» і «ForeverAutumn». У 1978 р., через 80 р. після опублікування роману Герберта Уеллса, відбулася постановка опери Джеффа Уейна в Лондонському Планетарії в супроводі різноманітних, яскравих мультимедійних ефектів.

Підсумовуючи, зазначимо, що рок-операємузично-драматичним жанром, де рок-музика постає ґрунтом. У рок-опері мають місце арії з хорами, монологи з діалогами, хореографія з особливою пластикою, світло-звукові ефекти. Класичний оркестрові склади і рок-групи, всілякі види рок-музики й інші шари культури – від джазу і авангарду до фольклору і бароко – відтворюють музичну мову рок-опер.

Висновки до розділу 2

1. Рок-опера – музично-сценічний твір, де саме численні вокалісти, нерідко у взаємодії з рок-музикантами (наприклад, гітаристами) розкривають сюжет. Склад виконавців може бути як постійним, так і мінливим. Головні ролі можуть надаватися солістам відомих груп.

2. 1960-ті рр. визначаються появою рок-опери, зокрема Піт Таунсенд, лідер рок-групи TheWho, був винахідником терміну «rockopera» та засновником жанру. Обкладинку альбому Tommy прикрашала назва новітнього жанру, який мав успіх. Проте історичними першовідкривачем жанру вважається концептуальний альбом «S. F. Sorrow» групи ThePrettyThings. Оглушливого комерційного успіху вже альбом цієї британської групи не мав (1968 р.)

3. Визначено, що в умовах сучасної соціокультурної ситуації рок-опера та мюзикл, безумовно, мають величезні перспективи для свого подальшого розвитку. Жанрові різновиди рок-опери і мюзиклу виникають на межі академічного мистецтва і масового, театру переживання з його проблемами буття, театр драматичної дії вступає у взаємодію з театром вистави, театром розважальним, побудованим на концепції гри та комічності.

Рухомий, вільний синтез перетворює на цілісність позамузичні жанрові включення з музичними, серед яких не тільки академічні жанри опери, ораторії, симфонії або симфонічної поеми, театральні жанри, літературні жанри. Мають місце і звернення до старовинних театральних жанрів (трагедії і комедії, міраклі, містерії, мораліте). Фігура музиканта (як на концерті з чіткою програмою виступу) репрезентує концептуальні, сутнісно-змістовні ідеї.

3. Класичний оркестрові склади і рок-групи, всілякі види рок-музики й інші шари культури – від джазу і авангарду до фольклору і бароко – відтворюють музичну мову рок-опер.

4. Мюзикли під впливом бурлеску і водевілю, комічної опери й естрадної палітри музичних напрямків й стилів, відбивають надзвичайну ефектність форми, вихід за межі канонів і традицій в еволюційному розвитку європейської та американської оперети.

РОЗДІЛ 3

РОК-ОПЕРА ТА МЮЗИКЛ НА УКРАЇНСЬКІЙ СЦЕНІ

3.1 Специфіка мюзиклу. Проблематика створення мюзиклу і рок-опери в українських реаліях

Щодо визначення специфіки жанру мюзиклу, то мюзикл – це п'єса, яка має такі особливості: демократичність, дискретну музично-драматичну форму, синтетичність, наявність елементів джазу, специфічний мовний колорит, особливу увагу до декорацій і костюмів.

У мюзиклах часто переплітається лірика і сатира, але сатира подається при цьому на американський лад, хвацько, розмашисто і навіть з деякою зловтіхою.

Мюзиклу підвладно багато: він може бути легкою комедією, може розповісти про життя людей, може розгорнути на сцені грандіозну епічну дію, може бути рок-оперою чи існувати у класичних традиціях.

Сучасний мюзикл – це театр «легкого» стилю, що запам'ятовується, дзвінкий, пронизаний гострими ритмами.

Все у ньому незвичайно – і музика, і танці, мова, жести, костюми, прикраси.

У мюзиклі грають універсальні актори, всі вони повинні вміти співати та танцювати та бути драматичними акторами одночасно. Як правило, мюзикл, як свого роду шоу-програма, складається з окремих номерів, об'єднаних спільною ідеєю та змістом, є єдиним ансамблем, сукупністю номерів. Номер – це виступ одного чи кількох виконавців, побудований за законами драматургії та обмежений у часі (до 10–12 хв.). У рамках програми номери мають логічний зв'язок між собою. Номер – своєрідний міні-вистава: у нього є початок, розвиток, кульмінація та код. З організації драматургії номери поділяються на чотири групи:

- сюжетна побудова номера дозволяє зробити номер більш театральним,

- тематичне не передбачає обов'язкового сюжетного розвитку (тема світу, спорту, весни, гумору тощо);
- мотиваційне більшою мірою пов'язане з виконавцями оригінального жанру (мотив піжона, старого цирку та ін.);
- логічне, яке керується логікою чергування складових елементів номера (початок, розвиток, головний елемент та ефектне завершення).

У рамках мюзиклу створює номери ціла команда спеціалістів: режисер, композитор, художник, продюсер, але остаточно безпосередньо вони реалізуються артистом/артистами.

Номери в мюзиклі розрізняються за жанровою ознакою:

- номери одного жанру (вокальний, хореографічний, інструментальний);
- синтетичний номер, який передбачає синтез різних жанрів та видів мистецтв.

Синтез жанрів – це не просто механічне з'єднання за принципом: все що завгодно чи як завгодно (еклектика), а поєднання яскравих мистецьких елементів у гармонії. Елементи, що становлять художню цілісність номера: драматургія, комплекс виразних засобів, художнє оформлення, технічна оснащеність. У синтетичному номері обов'язково присутній головний жанр. Наприклад, сучасний вокальний номер поєднує співи, акторську майстерність, танець, костюм, світло, колір, декорації, різні ефекти. У синтетичному вокальному номері головним є головний жанр. Всі інші жанри мають працювати на головний. У вокальному номері з підтанцюваннями танець має бути не просто трюком або прикрасою, а глибше виявляти сенс, закладений у пісні, надаючи йому нових відтінків.

Важливу роль у сприйнятті номера відіграє костюм виконавця, оскільки це найяскравіше враження, яке отримують глядачі. Важливо, щоб костюм відповідав характеру матеріалу, що втілюється.

У драматичну лінію твору, що нічим не порушується, вкраплені двадцять-тридцять пісенно-танцювальних номерів. Образ героя, створений

драматичними засобами, доповнюється, посилюється та розвивається у пісні та танці.

Як і в опереті, музичні номери мюзиклу чітко пов'язані з розвитком дії, задовольняють «принципу інтеграції». Вони утворюють своєрідну пунктирну лінію, що укладається в сюжетну канву. Якщо ж із п'єси прибрати музичні номери, то дія розсиплеться на низку окремих епізодів. Що ж до драматургії всередині самої музики, то в кожній п'єсі є «старий тьон» – найбільш ефектний музичний номер, який звучить у виставі кілька разів і обов'язково проводиться наприкінці, як, наприклад, пісеньки «Дивно, можливо» з мюзиклу Кола Портера «Цілуй мене, Кет», «Хелло, Доллі» з мюзиклу тієї ж назви, або «Я танцювати хочу» з «Моєї прекрасної леді». Інших зв'язків між номерами може і не бути, але трапляються мюзикли і з елементами розгорнутої музичної драматургії. Так у «Вестсайдській історії» терпка фраза саксофона-альта, з'являючись вперше в пролозі і далі багаторазово повторюючись, як би пронизує всю виставу, маюючи напружений стан персонажів, а повторення мелодії «Сьогодні ввечері» нагадує, що і в цьому наскрізь пронизаному світу можливе щастя [12].

Вільне переплетення драматичної лінії із музичними «заставками» створює дуже гнучку форму і дозволяє кожному автору знайти власний стиль мюзиклу.

Мюзикл може бути близьким і до баладної опери, і класичного образу епохи театрів-менестрелів, дотепного скетчу, і ліричної комедії, і трагічного ескізу.

Форма мюзиклу дозволяє авторам вибрати і відповідну їх духу спрямованість. Нерідко лібретто будується з урахуванням класичних літературних творів. «Олівер» побудований на сюжеті «Олівера Твіста» Чарльза Діккенса. «Моя прекрасна леді» – на основі «Пігмаліона» Бернарда Шоу, у п'єсу «Цілуй мене, Кет» введені сцени з «Приборкання норовливої» Шекспіра.

Загалом взаємозв'язок мюзиклів із класичними літературними творами нагадує стару музичну проблему джазування симфонічної музики – все залежить від смаку та вміння.

За твердженням Сесілі Бітона, знаного англійського художника, «мюзикли відразу ж захоплюють глядачів гострим сценічним ритмом і через цей ритм змушують сприйняти цілий каскад почуттів: напруженість драматичних колізій, гумор комічних ситуацій, навіть ліричний смуток героїв. Глядачі отримують ґрунтовний емоційний струс. Ритм створюється блискуче виконаними масовими сценами, барвистістю декорацій та костюмів. У поєднанні зі швидким темпом дії та темпераментними танцями яскраві фарби надають дії насиченості». Від акторів це вимагає високої спортивної натренованості і темпераменту, водночас драматичного таланту і вправності у сленгу з характерним прагненням «нічого не сприймати всерйоз» [12; 13].

Різні художники спрямовують свою творчість у русло мюзиклу, зокрема й інтелектуали. У ХХ столітті багато художників-інтелектуалів зверталися до самого балаганного жанру і створювали тонкі, привабливі твори («Тригрошова опера» Бертольда Брехта – Курта Вайля, «Петрушка» Ігоря Стравінського, «Чудовий мандарин» Бартока та ін.). Цікаво, що саме інтелектуали в Америці стали на захист мюзиклу, вказуючи на високий рівень його розвитку, коли з'явилися статті про засилля цього жанру на Бродвеї.

Художники-інтелектуали, звертаючись до мюзиклу, піднімають його рівня високо – інтелектуального спектаклю. Як приклад, можна вказати на мюзикл Чарльза Чілтона «Ах, що за прекрасна війна!», поставлений у ряді європейських країн. Взявши від традиційного мюзиклу його форму, сатиричність, безліч масових сцен, Чілтон створив виставу, яка не тільки глибоко хвилює, а й має силу документа. Він весь пронизаний ненавистю до війни,

Можна вважати режисерів мюзиклу режисерами по крові, хто щодня здатний розвивати в собі режисерське мислення, щохвилини тренувати режисерський слух і для кого осягнення режисерського світорозуміння та сприйняття стає способом життя. Ми знаємо безліч визнаних режисерів мюзиклу таких, як: Гарольд Хел Принц мюзикли «Привид опери», «Евіта», «Скрипаль на даху», Тревор Нанн мюзикл «Кішки», Боб Фоссі вистави «Кабаре», «Чикаго», Марк Захаров «Юнона і Авось» і багато інших. Ми знаємо їхні заслуги та чудові роботи у жанрі, де щодня з'являються нові засоби творчого вираження. Крім того, режисера мюзиклу потребує знання не лише вузько театрального напрямку, а й знання продюсування, кіно, балету, музики, літератури, сценографії тощо. Це синтетичний вид мистецтва, тому вимагає знання, чи не у всіх видах мистецтва, бо режисерське мистецтво полягає у творчій організації всіх елементів вистави з метою створення єдиного, гармонійно цілісного художнього твору. І критерії успішності постановки полягає не у перемозі на фестивалях і не у володінні статуєток Тоні, успішність підтверджується щоденним глядацьким аншлагом. Це перша умова існування цього жанру. Бо насамперед це комерційний проєкт і точне відчуття сучасності режисеру цього жанру, який прагне знайти особливу сценічну мову [44].

Мюзикл більшою мірою є театральною формою, де як основа музика разом з пластикою, хореографією та постановочними ефектами постає відбиттям сценічно-музичного монтажу. Пісенна форма (зі сценами солістів чи солісту з хоровим супроводом, рідкісними ансамблями), як відомо, є константною домінантою мюзиклу, крім того, розгорнуті фінали актів у мюзиклі є відсутніми [12].

Музично-танцювальні номери мюзиклу зумовлюють насиченість дії, в якій балетні номери є важливою складовою (пластика і хореографія разом зі співом формують цілісну систему виразності, художньо-образну мову мюзиклу. Пластичне вирішення набувають зазвичай музичні номери, де «синтетичного» типу актор виявляє властиві йому професійні риси:

пластику як висловлювання певної думки, почуття ритму, музичність, мімічну і мовну виразність та ін. Специфічною є триєдність слова, музики та танцю. Значною мірою високий літературний рівень є принциповою ознакою мюзиклів, а пластичні засоби виразності превалюють над всім. Саме це паралельно із ретельною розробкою драматичної лінії стає ґрунтом вимог до виконавця, що має володітимистецтвом актора та одному (високому) рівні з вокальним мистецтвом і хореографічним.

Герой у мюзиклі незмінно сучасний. Якщо ж це герой минулих років, мюзикл підновлює його, піддаючи більшій чи меншій, але завжди трохи іронічній модернізації. Мюзикл наділяє його психологією, світовідчуттям, виглядом, а також музичними ритмами свого часу. Теми мюзиклу завжди переплітаються із злободенними проблемами. Вони або повністю переносяться у сучасні умови, або виявляються окремих поворотах подій. Завдяки саме такому взаємозв'язку вічне – конкретизується – і цим збільшується живопис сприйняття, глибина розуміння. У сюжеті мюзикл може бути інсценування знаменитого роману, може бути написаний за мотивами популярного сценічного твору, нарешті, створений на власне лібретто. Кожен мюзикл подібно до драматичної п'єси композиційно індивідуальний. Хоча тут є традиційні зав'язка і розв'язка, дія прокладає собі власне русло, яким спрямовується – виправдане індивідуальними характерами та обставинами перебіг подій. За час дії доля персонажа може різко змінитися, характер – перетворитись [44].

Мюзикл – жанр розважальний і музичний, він, перш за все, дбає про те, щоб викликати інтерес до того, що відбувається на сцені. Прагнучи до правдивої окреслення образів і ситуацій, він, проте залишається жанром, по-перше, театру музичного і, по-друге, розважального театру, що не може не позначитися на підході його до обраного сюжету. Будучи пов'язаний з музикою, він повинен враховувати її можливості, які найбільш природно та ефективно виявляються у сфері лірики. Оперуючи словом і музикою, створюються музично-поетичні образи, мають свою специфіку проти

образами драми і комедії. Різночитання з романом чи п'єсою оригіналом тут неминучі. Союз із музикою означає вторгнення музичних номерів у цілеспрямований розвиток п'єси. Він передбачає дещо інше трактування теми та образів; в характерах укрупнюються риси, підвладні стихії музики, на перший план висуваються ситуації, що висувуються, зручні для музичної інтерпретації. Але, крім музичних інтересів, мюзикл має відповідати інтересам розважального театру. Останній, піклуючись, насамперед про відпочинок та задоволення глядача «втомленого від ділового життя», диктує своїм жанрам відповідні умови. Мюзикл, відповідаючи їм, вносить корективи у кожен із сюжетів. Дія починає переважати над роздумом, а видовищність відсуває на другий план психологічний аналіз [44].

Музичний театр з його численною армією прихильників у кожній країні світу проявляє свій власний самотній національний колорит. Вітчизняні автори останнім часом намагаються створювати український продукт, який відбиває національну культуру з притаманними їй традиціями та національний менталітет.

Сталі традиції західного шоу-бізнесу здавна зумовили засвоєння усвідомленого позиціонування мюзиклу в якості найпопулярнішого видовища і одного з лідерів індустрії розваг, що й прискорює темпи розвитку цього жанру. На жаль, а в Україні вони є вкрай повільними, бо існує принциповий брак коштів та відсутні театри мюзиклу. Тож автори пропонують постановки мюзиклів театрам оперети або драматичним. Долю твору вирішує виключно театральна адміністрація. Нерідко перевага надається признаним успішними і гарно відомим закордонним проектам, що набули прихильності широкої глядацької аудиторії і постали в якості перевірених часом [44; 45].

Разом з тим професійні українські композитори ставляться до мюзиклу як форми ретрансляції суттєвих сенсів і серйозних змістів. Зокрема в низці оригінальних творів проявляється звернення до національної української тематики. Слід виокремити створені за п'єсою І. Кочерги рок-опери С. Бедусенка «Ярослав Мудрий», що інтерпретує сюжети

часів Київської Русі, та В. Хала «Полуденна ніч», згідно «Слову о полку Ігоревім», найвідомішої давньослов'янської літературної пам'ятки. Залишаючись і понині нездійсненим, сценічне втілення згаданих рок-опер стикається з практично не вирішальною проблемою фінансування. Пошуки найоптимальніших шляхів «самофінансування» в руслі бюджетного стану вітчизняної театральної галузі, коли для театрів передуює вимушеність самостійного заробляння коштів з метою реалізації бажаних проєктів, стикаються з великими проблемами. І найголовнішим є те, що для пересічного глядача вартість квитків є занадто, іноді непомірно високою [12].

Вітчизняні автори навіть можуть погоджуватися з безоплатною постановкою своїх творів. «Утім, подібні проєкти приносять авторам здебільшого моральне задоволення, оскільки Закон України про авторське право, хоча й існує, але виконується не завжди сумлінно» [12;13]. Таким чином, з одного боку, авторська винагорода може бути й не виплаченою, з другого боку, – факт того, що закон про меценатство, який є неприйнятним в нашій країні й, спричиняє значне пригальмування реалізації творчих проєктів активізації залучень грошей меценатів.

Різноманітна тематична палітра створених творів. Так, ряд композиторів звертаються до сюжетної основи світової літературної класики (В. Шекспір, П. Зюскінд), більша ж частина авторів віддає перевагу творам українських драматургів – І. Котляревського, І. Кочерги, Ю. Рибчинського, А. Вратарьова та ін.). Особливу міні-групу формують «Містер Сковорода» та «Міф» (рок-опера про Т. Шевченка), присвячені двом знаковим постатям у вітчизняній літературі та філософії. Оригінальною часто буває і естетична платформа рок-опер: так, в «Іроді» І. Поклада простежуються риси експресіонізму, в «Енеїді» С. Бедусенко переважає бурлеск, а «Біла ворона» Г. Татарченка наближена до романтичної історичної драми. Слід зазначити і риси ораторіальності у «Розп'ятій юності» Ю. Дерського, яка не має персоніфікованих дійових осіб (твір присвячений діяльності молодіжної підпільної організації «Молода гвардія») [47].

Виходячи з наявної різноманітності рок-опери в Україні, можна стверджувати, що перспективність даного жанру в сучасних умовах досить велика. Еклектика та синтез, епатаж та видовищність, стирання стильових кордонів – усі ці ознаки характерні не тільки для рок-опери, але й для мистецтва загалом. Наукові дослідження у сфері музичних комунікацій доводять, що «українська рок-опера яскраво демонструє постмодерні тенденції сучасної культури» [47].

Цей музично-сценічний жанр підштовхує оперну драматургію до оновлення, вказуючи один із напрямків подолання наростаючого розмежування масового та академічного мистецтва. Стрімко реагуючи на нововведення у сфері популярної та електронної музики, рок-опера не втрачає своєї актуальності та пускає нові гілки у різних національних культурах.

3.2 Мюзикли та рок-опери на українській сцені

Вітчизняні композитори, що звертались до жанру мюзиклу, виховувались на композиціях «Beatles» та рок-опери Е. Веббера «Ісус Христос – суперзірка» (1970 р.), що вважається взірцем жанру. Тож можна впевнено говорити про те, що композиціях «Beatles» та рок-опера «Ісус Христос – суперзірка» надали поштовх до звернення майже тоді забороненої, модної рок-стилістики.

Дослідниця С. Манько зазначає, що «існує багато суперечок: мюзикл і рок-оперу якого композитора можна вважати першими в означених жанрах на теренах нашої країни. Кожен автор пише в афіші про свій твір, що саме його опус «перший в Україні» [25; 26].

За твердженням С. Манько, першим україномовним мюзиклом був мюзикл І. Поклада «Конотопська відьма» за п'єсою Г. Квітки-Основ'яненка (1982 р.) Потім мюзикл «Любов, джаз та чорт» (1982 р.), що написав С.

Бедусенко. Наступним кроком стало написання ним рок-опери «Енеїда» (1985 р).

Під назвою бурлеск-опери на підмостках Київського театру ім. І. Франка знайий режисер С. Данченко поставив «Енеїду» (1986 р.), яка протягом 18 р. на 320 постановках збирала аншлаги (головні ролі – А. Хостікоєв і Б. Бенюк). Колорит поезії І. Котляревського надав «Енеїді» особливого звучання.

Лібрето, розмовні монологи і діалоги належать перу поета І. Драча та С. Данченко. Поза акторськими вставками на півтори години форматне лібрето для диска записав С. Бедусенко на основі суттєвої переробки творіння І. Котляревського.

Популяризація української класики, усвідомлення національної гідності – основа відродження вітчизняного театру для С. Данченко.

«1991 р. в історії українського сучасного театру відбулася художня подія – прем'єра рок-опери «Біла ворона» на музику Г. Татарченка, лібретто на вірші Ю. Рибчинського» [25;35].

Оновлена легендарна «Біла ворона» композитором Г. Татарченком, в постановці Театральної компанії «Бенюк і Хостікоєв», режисера А. Хостікоєва з'явилась у 2005 р. «Лідер і народ, особистість в історії – теми, які хвилюють постановків вистави, – це віддзеркалення подій бурхливого політичного життя сьогодення. В сюжеті про вічне – свободу і гідність – на історичному матеріалі про Жанну Д'Арк – «юрба стає народом» [25].

Постановці був притаманним ряд рис: видовищність, надзвичайна образність сценографії Д. Тараніна, театральність, витонченість професійних балетних па (керівництво хореографа-постановника С. Новіковської та Д. Каракуца), новітня музикальна аранжировка із залученням комп'ютерних технологій, жанрове розмаїття багатой музичної драматургії (рок-н-рол, кантрі, соул та ін.). Постановку характеризували по відношенню до сценічного ансамблю потужна енергетика, універсальність як досвідчених

акторів (А. Хостікоєва, Н. Сумської, Б. Бенюка), так і молодих (І. Рубашкіна, Ю. Вдовенко), знані хіти Г. Татарченка («Біла ворона», «Свобода»).

«Почуття самоповаги і гідності, уміння цінувати свободу і любов до Батьківщини – могутній заключний акорд цієї рок-опери... глядачі і актори...– це єдине ціле, це українці, охоплені єдиним поривом, єдиними почуттями, які разом співають головний хіт – «Свобода» [25].

Рок-опера «Біла ворона» стала, насамперед, для молодіжної аудиторії відображенням не тільки її значної мистецько-естетичної цінності, а й патріотичної та морально-етичної. Високий художній рівень феєричної вистави С. Данченка з особливою мовою рок-музики, що відповідає європейським стандартам сьогодення в постановці синтетичних жанрів, впевнено виокремлює рок-оперу «Біла ворона» [35].

Рок-опера «Біла ворона» Г.Татарченка та Ю. Рибчинського впевнено набула статусу справжнього театрального хіта, що заслужив по праву окрему сходинку в еволюції талітопису вітчизняного театру [35].

Основні типологічні аспекти – активне використання народного мелосу та його об'єднання з характерними прийомами року, джазу та популярної естрадної музики, які присутні у «Білій вороні» та «Енеїді», – стануть у майбутньому відправною точкою для більшості національних українських рок-опер. Маючи широкий спектр засобів виразності, кожна з них схиляється до певної стильової течії як до мовної та ритмоінтонаційної основи.

Рок-опера «Біла ворона» отримала розуміння справжнього творчого подразника для сучасної режисери. Під вплив такого подразника потрапив визнаний майстер трешу Максим Голенко. «Причому градус його інтересу до цього твору, написаного тридцять років тому, виявився настільки високим, що однією сценічною версією «Білої ворони» режисер вирішив не обмежуватись» [25].

Після вдалої першої спроби М. Голенка (2015 р., Рівно) була здійснена друга (Миколаїв) осучаснена постановка історії Жанни Д'Арк, стилізована та

спроєктована на наявну дійсність, з виважено драматургічно обґрунтованою динамікою.

«Зібравши разом усі художні багнети театру – артистів, балет, оркестр, який знаходиться безпосередньо на сцені, – він збудував масштабне дійство, потужне за своєю енергетикою та смисловим наповненням. Власне, паралелей із нашою реальністю було навіть із надлишком». «Ода свободі» «балансує між категоріями неокласики та трендів» [25].

Третьою версією рок-опери стала постановка в Національній опереті у співавторі з хореографом Максимом Булгаковим. Універсальна у просторій часі тематика і сюжет з глибинними смислами та музикою неймовірної краси створюють нові форми виразності.

2000-х рр. надали життя цілому ряду мюзиклів («Кентервільський привид» А. Іванова і Д. Рубіна, «Ромео і Джульєтта» Є. Лапейка та «Екватор» В. Шулакова).

Вдалим прикладом реалізації мюзиклу можна вважати «Екватор» В. Шулакова (музика О. Злотника, вірші О. Вратарьова), що став єдиним вітчизняним проєктом на сцені Київського національного академічного театру оперети, що відповідав технологіям Бродвею (великий бюджет, п'ятиразовий вихід за тиждень тощо), проте вже другий сезон став його сходом зі сцени.

Варто також відмітити перший україномовний, уже в незалежній Україні, мюзикл «Службовий роман. Глорія». Мюзикл поставлений в Донецькому національному українському музично-драматичному театрі (2010 р.) (композитор Ю. Квасниця, поетеса А. Багрянова).

Окремо слід виділити мюзикл, який називають національним, «WelcometoUkraine» або «Подорож у кохання», поставлений Б. Струтинським в Національній опереті (синтез фольклору і сучасності) (2011 р.). У сюжет закладено українські традиції, що досить схоже на англійські баладні опери, які згадувались вище. Тут варто відмітити таку особливість мюзиклу, як поєднання сучасності й фольклору, авторська музика (І.

Покалад, Л. Колодуб, Є. Станкевич) спрямована на отримання прихильності не лише вітчизняного глядача, а й іноземного [25].

Важливо приділити увагу і значній кількості дитячих постановок, зокрема це: за Л. Керролом мюзикл А. Бондаренка «Аліса в дивосвіті», мюзикл Є. Лапейка «Пеппі Довга Панчоха», за п'єсою Я. Стельмаха «Аладдін», за п'єсою Р. Камінської «Зачароване каміння», за п'єсою Я. Козлова «Диво у лісі» тощо. Дитячі мюзикли є так зосереджені на комерційній реалізованості проєктів, як на просвітницько-виховній функції.

В українському театрі є чимало доробків вітчизняних композиторів, названих рок-операми, зокрема «Біла ворона» Г. Татарченка (1989 р.), яка продовжує своє життя у театрі антрепризи Б. Бенюка, «Містер сковорода» того ж Г. Татарченка (1994 р.), «Адам і Єва» С. Бедусенка (2004 р.), «Платний пляж на Стіксі» О. Войтовича (2005 р.), «Марія Стюарт» О. Коломійцева (2010 р.).

У незалежній Україні досвід реалізації таких проєктів, як мюзикли, поступається американському та європейському, в основному це – телепроєкти і вистави для дітей.

Особої уваги заслуговують українські телемюзикли. Так, з 2000-х рр. в Україні розпочався бум телепроєктів. Зокрема – новорічні мюзикли. У 2002 р. глядачі побачили «Вечори на хуторі біля Диканьки» режисера С. Горова, де знімались популярні на той момент артисти естради Олег Скрипка, Ані Лорак, Лоліта Мілявська, Філіп Кіркоров та ін. У тому ж році режисером виведено на екрани мюзикл «Попелюшка». Це був справжній бум музичних кінопостановок у вигляді телемюзиклів й щороку на телеекрани виходили нові, які ставали тими сценічними творами, що поєднували музичне, театральне, драматичне, хореографічне мистецтво із залученням все більшої кількості популярних виконавців [25; 26; 27].

У 2003 р. М. Паперник став режисером новорічного мюзиклу «Снігова королева». Це був ще один телемюзикл С. Горова «Шалений день, або весілля Фігаро». У 2004 р. виходить на екрани мюзикл «За двома зайцями»

режисер-постановник М. Паперник, сюжет якого оповитий новорічним настроєм [26; 27].

Далі були постановки мюзиклів «Дуже новорічне кіно, або Ніч у музеї» (2007 р.), «Червона шапочка» (2008 р.), «Як козаки ...» (2009 р.), «Новорічні Свати» (2010 р.), які ставали легкими розважальними виставами, де важливим був не сюжет, оскільки його всі знали з дитинства, а скоріше популярні вокальні номери у виконанні улюблених естрадних кумирів. У результаті, щороку українські глядачі у передноворічну ніч чекали старої, добре відомої всім казки у новій сценічній інтерпретації, насиченої новорічними мотивами.

В усіх вищезазначених мюзиклах в основу сценарію покладено всім відомий літературний твір, адаптований під видовищний святковий новорічний сюжет. Ці музичні проєкти відповідають законам драматургії створення мюзиклу як музично-драматичному жанру, так і законам драматургії телевізійного мюзиклу.

Богдан Струтинський, художній керівник і директор КНАТО (Київського національного академічного театру оперети), вважає, що відсутність національного мюзик-холу певною мірою спричиняє гальмування розвитку жанру вітчизняного мюзиклу [24; 25].

Підкреслимо, що попри власну особливу видовищно-розважальну привабливість і абсолютну зрозумілість масовою аудиторією, українські мюзикли відстають в сенсі успішності, свого комерційного успіху, від американських. В Україні скоріше надають перевагу іноземним проєктам, аніж українському продукту. Українські мюзикли, виходячи із американських та західноєвропейських музичних традицій, мають враховувати вітчизняне ментальне підґрунтя, специфіку сприйняття української глядацької аудиторії.

Протягом тривалого часу проєктний американський мюзикл з метою повернення коштів, витрачених задля постановки, має виходити щодня. Проте повинно розуміти, що витримується даний шалений темп, головним

чином, за рахунок в основні своєї туристів, що й складають аудиторію Бродвею.З кожним роком, навіть іноді з кожним мюзиклом, бюджети постановок стають все більше й більше, понад десятки мільйонів.За право прокату на тлі величезних коштів, які є залученими до постановок,розгорається шалена конкурентна війна між театрами.

У нашій культурі, якій притаманна мережа державних театрів, така ситуація не може бути відтвореною. Хоча слід зазначити, що за останніх часів певною мірою актуалізується і набирає обертів власної інтенсифікації «пошук шляхів вирішення проблеми комерційно вигідної сценічної реалізації мюзиклів у Україні». На нашу думку, вирішення цього лежить у поєднанні репертуарного театру з театром проєктним для комерційного успіху жанру» [24].

Висновки до розділу 3

1. Визначено, що українські мюзикли зазвичай постають легкими розважальними виставами, де важливим є не сюжет, оскільки його всі знають з дитинства, а, скоріше, популярні вокальні номери у виконанні улюблених естрадних кумирів. У результаті, щорока аудиторія українських глядачів у передноворічну ніч очікували старі, добре відомі усім казки у новій сценічній інтерпретації, насиченої новорічними мотивами.

В таких мюзиклах в основу сценарію покладено всім відомий літературний твір, адаптований під видовищний святковий новорічний сюжет. Ці музичні проєкти відповідають законам драматургії створення мюзиклу як музично-драматичному жанру, так і законам драматургії телевізійного мюзиклу.

2. Показано, що вітчизняні мюзикли, відбиваючи американські та західноєвропейські музичні традиції, не так жваво сприймаються українською глядацькою аудиторією, як на їх батьківщині. Тож вони мають бути адаптованими з урахуванням українського менталітету.

3. Доведено беззаперечність факту того, що будь-які творчі ідеї режисера вимагають грамотного, професійного композиційного рішення і втілення в такому жанрі, як мюзикл. Створення загального сценічного художнього образу всього мюзиклу – найскладніша форма творчої діяльності режисера, результат активної переробки дійсності. А саме творення образу можливо досягти за допомогою поєднання всіх засобів виразності та засобів ідейно-емоційного впливу, якими оперує режисер.

ВИСНОВКИ

1. Попередниками мюзиклу були такі жанри, як народна опера, мінстрел-шоу, оперета, водевіль, бурлеск, ревю. При постановці мюзиклів часто використовуються масові сцени зі співами та танцями, нерідко застосовуються різні спецефекти та взаємодіють усі його учасники.

2. До терміну «мюзикл» зазвичай вдаються в тих випадках, коли мають на увазі виставу, що перегукується з інтересами та запитами сьогодення та пропонує сучасний чи осучасний сюжет і музику, яка відповідає модним віянням легкожанрової естради.

3. Витоки мюзиклу, цього найсучаснішого з жанрів, сягають XIX ст. Театральне життя Америки того часу було жвавим, строкатим і поліфонічним. Англійська баладна опера чергувалася на сцені з німецькою драмою, французькою комічною оперою, віденською оперетою, з водевілем, скетчем, бурлеском, негритянським «театром менестрелів».

4. 1960-ті рр. визначаються появою рок-опери, зокрема Піт Таунсенд, лідер рок-групи TheWho, був винахідником терміну «rockopera» та засновником жанру. Обкладинку альбому Tommy прикрашала назва новітнього жанру, який мав успіх. Проте історичними першовідкривачем жанру вважається концептуальний альбом «S. F. Sorrow» групи ThePrettyThings. Оглушливого комерційного успіху вже альбом цієї британської групи не мав (1968 р.).

5. Рок-опера – музично-сценічний твір, де саме численні вокалісти, нерідко у взаємодії з рок-музикантами (наприклад, гітаристами) розкривають сюжет. Склад виконавців може бути як постійним, так і мінливим. Головні ролі можуть надаватися солістам відомих груп.

6. Різниця між рок-оперою і класичною оперою полягає в тому, що самі арії написані в жанрі рок-музики, а на головні ролі запрошують відомих вокалістів з рок-груп (хоча бувають винятки), і на сцені крім виконавців арій можуть бути присутніми музиканти з електрогітарами. Наявність ролей і загального сюжету відрізняє рок-оперу від просто концептуального альбому.

7. Мюзикл є достатньо молодим жанром, що відбиває розвиток самої культури як такої з домінантами масовості і розважальності, крім того актуальними уподобаннями аудиторії.

Основою мюзиклу є надзвичайно підкреслена видовищність і розважальність. Мюзикл – один з найбільш комерційних жанрів театру, адже мюзикл, насамперед, є сповненим особливої пишності шоу з неймовірно яскравими костюмами і декораціями.

Мюзикл – це п'єса, яка має такі особливості: демократичність, дискретну музично-драматичну форму, синтетичність, наявність елементів джазу, специфічний мовний колорит, особливу увагу до декорацій і костюмів. У мюзиклах часто переплітається лірика і сатира, але сатира подається при цьому на американський лад, хвацько, розмашисто і навіть з деякою зловтіхою.

8. Мистецькою мовою мюзиклу є синтез естради з популярною класичною музикою, де співіснують рок-н-рол, поп, джаз, реп, свінг тощо. До різножанрової музичної палітри мюзиклу залучаються риси, притаманні опереті, водевілю і бурлеску.

Систему виразності мюзиклу складають і спів, і хореографія, і пластика, які у поєднанні із сучасною ритмічною основою (академічною, естрадною музикою) відбивають сюжетну основу. Важливим є те, що актор має бути синтетичним співаком-танцівником, виявляючи універсалізм, точніше, універсальну обдарованість. Його міміка, мова, пластика є такими же важливими елементами, як і спів, і танець; він має проявляти непередбачуваність власних дій для реципієнта.

Мюзикл виявляє потужний вплив на глядацьку аудиторію завдяки особливій насиченості дії, в якій вокально-танцювальні сцени відбивають свою вмотивованість і вектор розвитку дії.

9. Мюзиклу підвладно багато: він може бути легкою комедією, може розповісти про життя людей, може розгорнути на сцені грандіозну епічну дію, може бути рок-оперою чи існувати у класичних традиціях.

Сучасний мюзикл – це театр «легкого» стилю, що запам'ятовується, дзвінкий, пронизаний гострими ритмами. Все у ньому незвичайно – і музика, і танці, мова, жести, костюми, прикраси.

10. Мюзикл, як свого роду шоу-програма, складається з окремих номерів, об'єднаних спільною ідеєю та змістом, є єдиним ансамблем, сукупністю номерів. Номер – це виступ одного чи кількох виконавців, побудований за законами драматургії та обмежений у часі (до 10–12 хв.). У рамках програми номери мають логічний зв'язок між собою. Номер – своєрідний міні-вистава: у нього є початок, розвиток, кульмінація та код.

У драматичну лінію твору, що нічим не порушується, вкраплені двадцять-тридцять пісенно-танцювальних номерів. Образ героя, створений драматичними засобами, доповнюється, посилюється та розвивається у пісні та танці.

11. Музичні номери мюзиклу чітко пов'язані з розвитком дії, задовольняють «принципу інтеграції». Вони утворюють своєрідну пунктирну лінію, що укладається в сюжетну канву. Якщо ж із п'єси прибрати музичні номери, то дія розсиплеться на низку окремих епізодів. Що ж до драматургії всередині самої музики, то в кожній п'єсі є «старий тьон» – найбільш ефектний музичний номер, який звучить у виставі кілька разів і обов'язково проводиться наприкінці.

З організації драматургії номери поділяються на чотири групи:

- сюжетна побудова номера дозволяє зробити номер більш театральним,
- тематичне не передбачає обов'язкового сюжетного розвитку (тема світу, спорту, весни, гумору тощо);
- мотиваційне більшою мірою пов'язане з виконавцями оригінального жанру (мотив піжона, старого цирку та ін.);
- логічне, яке керується логікою чергування складових елементів номера (початок, розвиток, головний елемент та ефектне завершення).

12. Номери в мюзиклі розрізняються за жанровою ознакою:

- номери одного жанру (вокальний, хореографічний, інструментальний);

- синтетичний номер, який передбачає синтез різних жанрів та видів мистецтв.

Синтез жанрів – це не просто механічне з'єднання за принципом: все що завгодно чи як завгодно (еклектика), а поєднання яскравих мистецьких елементів у гармонії. Елементи, що становлять художню цілісність номера: драматургія, комплекс виразних засобів, художнє оформлення, технічна оснащеність. У синтетичному номері обов'язково присутній головний жанр. Наприклад, сучасний вокальний номер поєднує співи, акторську майстерність, танець, костюм, світло, колір, декорації, різні ефекти. У синтетичному вокальному номері головним є головний жанр. Всі інші жанри мають працювати на головний. У вокальному номері з підтанцюваннями танець має бути не просто трюком або прикрасою, а глибше виявляти сенс, закладений у пісні, надаючи йому нових відтінків.

Важливу роль у сприйнятті номера відіграє костюм виконавця, оскільки це найяскравіше враження, яке отримують глядачі. Важливо, щоб костюм відповідав характеру матеріалу, що втілюється.

13. Основою мюзиклу є надзвичайно підкреслена видовищність і розважальність. Мюзикл – один з найбільш комерційних жанрів театру, адже мюзикл, насамперед, є сповненням особливої пишності шоу з неймовірно яскравими костюмами і декораціями.

14. Перманентність пошуків щодо мови виразності мюзиклу як особливого видовищного акту тяжіє до структурної рухливості в стилістично-жанровій та тематичній площині.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Алиханова Н. Журбин: в пространстве мюзикла / Н. Алиханова // Музыкальная жизнь. 2005. № 8. С. 11–15.
2. Верховенко О. А. Сучасний сценічний танець та його пластичне утілення в мюзиклі / Ольга Анатоліївна Верховенко // Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури : зб. наук. пр. / М-во культури і туризму України, Нац. акад. кер. кадрів культури і мистецтв ; [ред. кол.: Чернець В. Г. та ін.]. Київ : Міленіум, 2012. Вип. 28. С. 307-314. Бібліогр.: 6 назв.
3. Верхова А. Амбівалентність понять «естрада» та «шоу-бізнес». Киев: Актуальные научные исследования в современном мире, 2016. Вып. 10 (18). С. 25-28.
4. Виноградова І. Жанр мюзиклу в сучасному музичному світі / І. Виноградова // Культурологія та соціальні комунікації: інноваційні стратегії розвитку : матеріали міжнар. наук. конф. (18-19 листоп. 2021 р.) / М-во культури та інформ. політики України, М-во освіти і науки України, Харків. держ. акад. культури, Нац. акад. мистецтв України ; [редкол.: В. М. Шейко та ін.]. Харків : ХДАК, 2021. С. 317-319.
5. Горлова А. О. Синтез истории и современности в рок-опере «Иисус Христос – суперзвезда» Эндрю Ллойда Уэббера / А. О. Горлова // Культура та інформаційне суспільство ХХІ століття : матеріали всеукр. наук.-теорет. конф. молодих учених, 26-27 квіт. 2018 р. / М-во освіти і науки України, М-во культури України, Харків. держ. акад. культури, Нац. акад. мистецтв України, Ін-т культурології ; [редкол.: В. М. Шейко та ін.]. Харків : ХДАК, 2018. С. 80.
6. Грабовський В. До питання перспектив української культури в умовах глобалізаційних процесів. Чинник регіоналізму // Мистецтвознавство України. 2009. Вип. 10. С. 275-283. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Mysu_2009_10_42.

7. Гусакова Н. М. Американський мюзикл: питання становлення та жанроутворення / Гусакова Ніна Миколаївна, Зайцева Ірина Євгенівна // Вісн. Нац. акад. кер. кадрів культури і мистецтв. Київ, 2017. № 1. С. 104-108. Бібліогр.: 6 назв.
8. Донченко Н. П. Американський мюзикл на зламі третього тисячоліття / Донченко Наталія Петрівна, Зайцева Ірина Євгеніївна // Міжнародний вісник. Культурологія. Філологія. Музикознавство : [зб. наук. пр.] / М-во культури України, Нац. акад. кер. кадрів культури і мистецтв, Одес. нац. муз. акад. ім. А. В. Нежданової ; [редкол.: Герчанівська П. Е. та ін.]. Київ : Міленіум, 2017. Вип. 2 (9). С. 113-117. Бібліогр.: 7 назв.
9. Донченко Н. П. Новації постановки мюзиклу «Норд-Ост» / Донченко Наталія Петрівна, Зайцева Ірина Євгеніївна // Культура і сучасність : альманах / М-во культури України, Нац. акад. кер. кадрів культури і мистецтв. ; голов. ред. Веденєєв Д. В. Київ : Міленіум, 2017. № 2. С. 50-57. Бібліогр.: 7 назв.
10. Донченко Н. П. «Рок-опера»: до питання становлення та розвитку жанру / Донченко Наталія Петрівна, Зайцева Ірина Євгенівна, Татаренко Марина Геннадіївна // Вісн. Нац. акад. кер. кадрів культури і мистецтв. Київ, 2017. № 4. С. 146-153. Бібліогр.: 12 назв.
11. Дятчук В. В., Барабан Л. І. Український тлумачний словник театральної лексики. Київ : Просвіта, 2002. 150 с.
12. Зайцева І.Є Мюзикл і рок-опера як поліфункціональні мистецькі жанри // Молодий вчений. листоп., 2017 р. № 11 (51). С. 543-547. URL :http://molodyvcheny.in.ua/files/journal/2017/11_51_2017.pdf
13. Зайцева І.Є. Мюзикл та рок-опера як сучасні засоби художньо-естетичного виховання // Духовна культура як домінанта українського життєтворення: зб. матеріалів Всеукр. наук.-практ.

- к о н ф . , К и ї в , 22-23 г р у д н я . 2005 р .
К и ї в : Д А К К К і М , 2005. Ч. II. 344 с. (С.70-71). URL
:http://library.nakkkim.edu.ua:8080/libdoc/konferencii/duhovna_kultura_ch_2.pdf
URL :https://studopedia.su/11_88935_kontrol-znan--.html
- 14.Зайцева И. Мюзикл «Экватор» в системе шоу-индустрии / Ирина Зайцева // Київське музикознавство. Культурологія та мистецтвознавство : зб. ст. / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського, Київ. держ. вищ. муз. училище ім. Р. М. Глієра ; [редкол.: Грица С. Й. та ін.]. Київ, 2007. Вип. 23. С. 37-45. Библиогр.: 6 назв.
- 15.Історія української культури: Навчально-методичні матеріали до вивчення дисципліни для студентів денної форми навчання усіх спеціальностей / уклад.: Костилева С. О., Боєва С. Ю., Махінько А. І. Київ: НТУУ «КПІ», 2014. 98 с.
- 16.Кваліфікаційна робота: методичні вказівки до оформлення й захисту, галузь знань 02 «Культура і мистецтво», спеціальність 026 «Сценічне мистецтво» / М-во культури та інформ. політики України, Харків. держ. акад. культури, Каф. режисури ; [розроб. Сергій ГОРДЄЄВ, Світлана ШУМАКОВА]. Харків : ХДАК, 2022. 84 с.
- 17.Клековкін О. Дискурс про театр : історіогр. словничок. Київ : Арт Економі, 2016. 136 с.
- 18.Коваленко Ю. Прерванный полет // Панорама. 2001. 20 июня. С. 14.
- 19.Кравченко Дмитро Театральний мюзикл як практика видовищної культури
URL:<http://dspace.pnpu.edu.ua/bitstream/123456789/5704/1/Kravchenko.pdf>
- 20.Краус Н.М. Методологія та організація наукових досліджень: навчально-методичний посібник. Полтава: Оріяна, 2012. 183 с.
- 21.Кутько І. Самотні ми бувають і Боги // Слобідський край. 1993. 18 груд.

- 22.Лапко В. В. Становлення жанру «мюзикл» як результат інтеграції та взаємопроникнення культур / Лапко Володимир Вікторович // Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури : зб. наук. пр. / М-во культури України, Нац. акад. кер. кадрів культури і мистецтв ; [редкол.: Чернець В. Г. та ін.]. Київ : Міленіум, 2018. Вип. 40. С. 327-333. Бібліогр.: 11 назв.
- 23.Лисниченко И. А. Мюзикл «Призракоперы» Э. Ллойда Уэббера в жанрово-эстетическом аспекте современности / И. А. Лисниченко // Культурологія та соціальні комунікації: інноваційні стратегії розвитку : матеріали міжнар. наук. конф. (23-24 листоп. 2017 р.) / М-во культури України, Харків. держ. акад. культури, Нац. акад. мистецтв України, Ін-т культурології ; [редкол.: В. М. Шейко та ін. ; відп. за вип. Н. М. Кушнарєнко]. Харків : ХДАК, 2017. С. 366-367.
- 24.Манько С. Б. Американський та вітчизняний мюзикли: специфіка реалізації проекту / С. Б. Манько // Культура України : зб. наук. пр. / М-во культури України, Харк. держ. акад. культури ; за заг. ред. В. М. Шейка. Харків : ХДАК, 2012. Вип. 37. С. 255-263. Бібліогр.: 27 назв. URL :https://ic.ac.kharkov.ua/nauk_rob/nauk_vid/rio_old_2017/ku/kultura37/32.pdf
- 25.Манько С. Специфіка артистичної діяльності в процесі репрезентації на вітчизняній сцені мюзиклу та рок-опери / Світлана Манько // Аркадія. 2012. № 3. С. 55-59. Бібліогр.: 5 назв.
- 26.Манько С. Б. Деякі тенденції розвитку рок-опери в західноєвропейській та вітчизняній музиці / Манько С. Б. // Альянс наук: вчений – вченому. Дніпропетровськ, 2012. Т. 3 : Культурологія. Мистецтвознавство. Філологія. С. 8-9.
- 27.Манько С. Б. Іноземний мюзикл : мовна проблема / Манько С. Б. // Мова в контексті культури і міжкультурної комунікації. Луганськ, 2012. С. 41-42.
- 28.Манько С. Б. Мюзикл та рок-опера в українській культурі ХХІ століття / Манько Світлана Борисівна // Х Культурол. читання пам'яті

- Володимира Подкопаєва. Українська культура: виклики сьогодення. Київ, 2012. С. 181-182.
29. Манько С. Б. Мюзикл і рок-опера в українському соціокультурному просторі / С. Б. Манько // Культура України : зб. наук. пр. / М-во культури України, Харк. держ. акад. Культури ; за заг. ред. В. М. Шейка. Харків : ХДАК, 2012. Вип. 39. С. 268-276. Бібліогр.: 12 назв.
30. Манько С. Б. Полістилічність естрадного вокального мистецтва на початку ХХІ ст. (на прикладі українських сучасних артистів) / С. Б. Манько // Культура України. Серія: Мистецтвознавство : зб. наук. пр. / М-во культури України, Харків. держ. акад. культури ; за заг. ред. В. М. Шейка. Харків : ХДАК, 2017. Вип. 55. С. 232-240.
31. Методологія та логіка наукових досліджень URL :
<https://tl.nuph.edu.ua/wp-content/uploads/2016/03/MLND-sbornik-lektcii.pdf>
32. Методичні рекомендації до вивчення дисципліни «Основи наукових досліджень» URL :
<http://dspace.wunu.edu.ua/bitstream/316497/19997/1/%D0%9C%D0%95%D0%A2%D0%9E%D0%94%D0%98%D0%A7%D0%9D%D0%86%20%D0%A0%D0%95%D0%9A%D0%9E%D0%9C%D0%95%D0%9D%D0%94%20%D0%97%20%D0%9E%D0%9D%D0%94.pdf>
33. Мистецтвознавство ХХ століття : хрестоматія-довідник [театральне мистецтво] / кол. авт. : А. Баканурський та ін.; упоряд. : А. Білик, С. Думасенко. Херсон : ОЛДІ-ПЛЮС, 2017. 424 с.
34. Мюзикл як особливий сценічний жанр URL :
http://4ua.co.ua/culture/xa2bc78a4c53b88521206d36_0.html
35. Олтаржевська Людмила «Біла ворона». Політ триває. Режисер Максим Голенко втретє поставив легендарну рок-оперу цього разу — на сцені Національної оперети. 5 квіт., 2019. URL :
<https://theatre.com.ua/uploads/play/Kyiv-opereta/vorona/vorona-den.pdf>
36. Паві П. Словник театру / пер. М. Якуб'як. Львів, 2006. 646 с.

- 37.Палкіна І. І. Жанроутворення у рок-мистецтві: міжвидові та внутрішньовидові взаємодії : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : [спец.] 26.00.01 «Теорія та історія культури» / Палкіна Ірина Ігорівна ; М-во культури України, Нац. акад. кер. кадрів культури і мистецтв. Київ, 2017. 16 с.
- 38.Полянський Т. В. Мюзикл як поліжанровий феномен музичного театру / Полянський Тимур В'ячеславович // Мистецтвознавчі записки : [зб. наук. пр.] / М-во культури і туризму України, Нац. акад. кер. кадрів культури і мистецтв ; [редкол.: Шульгіна В. Д. та ін.]. Київ : Міленіум, 2013. Вип. 23. С. 122-127.
- 39.Самая Т. В. Вокальнемистецтвостради як чинник культурного життяУкраїнидругої половини ХХ – початку ХХІ століття: дис. ... канд. мистецтвознавства: 26.00.01. Київ, 2017. 199 с.
- 40.Становлення мюзиклу у Франції URL :
http://4ua.co.ua/culture/qb2ad68a4c43b88521316c36_0.html
- 41.Словник театрознавчих термінів і понять / укладачі: Савченко І., ЛіпницькаІ. Київ, 2021. 144 с.
- 42.Станіславська К. Сучасні видовищні жанри сценічно-екранного побутування / Катерина Станіславська // Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення ім. І. К. Карпенка-Карого : зб. наук. пр. Київ, 2017. С. 90-93. Бібліогр.: 3 назви.
- 43.Тарасенко Л. Мюзикл на хвилі інтелектуального драйву / Лариса Тарасенко // Кіно-Театр. Київ, 2016. № 2. С. 2-4.
- 44.Теслер Т. М. Жанр мюзиклу в сучасному музичному просторі / Т. М. Теслер // Диригентсько-хорова освіта: синтез теорії та практики. Харків, 2021.
- 45.Толстих Г. Б. Рок-опера як жанр музичного мистецтва / Г. Б. Толстих // Культура та інформаційне суспільство ХХІ століття : матеріали всеукр. наук.-теорет. конф. молодих учених, 23-24 квіт. 2020 р. / М-во освіти і науки України, Ін-т модернізації змісту освіти, М-во культури,

- молоді та спорту України, Харків. держ. акад. культури, Нац. акад. мистецтв України ; [редкол.: В. М. Шейко та ін.]. Харків : ХДАК, 2020. С. 100-101.
- 46.Трифоновал. У трьох вимірах // Культура і життя. 1967. 11 серп. С. 3.
- 47.Устенко В. О. Сучасні інтерпретації зарубіжних рок-опер та мюзиклів на українській сцені / В. О. Устенко // Культура та інформаційне суспільство ХХІ століття : матеріали всеукр. наук.-теорет. конф. молодих учених, 19-20 трав. 2022 р. / М-во культури та інформаційної політики України, М-во освіти і науки України, Харків. держ. акад. культури, Нац. акад. мистецтв України ; [редкол.: В. М. Шейко та ін.]. Харків : ХДАК, 2022. С. 140-141.
- 48.Фан Син-Сюань. Либретто мюзикла «Ромео и Джульетта» Ж. Пресгурвика: авторский оригинал и художественный перевод как интерпретация первотекста / Фан Син-Сюань // Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти : зб. наук. ст. / М-во культури, молоді та спорту України, Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського ; [редкол.: Веркіна Т. Б. та ін.]. — Харків : ХНУМ ім. І. П. Котляревського, 2019. Вип. 53. С. 145-160. DOI 10.34064/khnum1-5309. Библиогр.: 12 назв.
- 49.Хомайко Ю. Евангелие от Уэббера и Кесслера // Вечерний Харьков. 1994. 7 янв. С. 4.
- 50.Чепалов А. Свободен тот, кто к чему-то привязан... : [мюзикл «Пиппин» в постановке Боба Фосса] / Александр Чепалов // Танец в Украине и мире. Харьков, 2014. № 1 (7). С. 8-9.
- 51.Чепалов А. Spider-man: turnoffthedark: [мюзикл «Человек-паук»] / АлександрЧепалов // Танец в Украине и мире. Харьков, 2014. № 1(7). С. 6-7.
- 52.Шевченко Л. М. Особливості клавірного наповнення музики у «Привіді опери» Л. Уеббера / Шевченко Лілія Михайлівна // Мистецтвознавчі записки : [зб. наук. пр.] / М-во культури України, Нац. акад. кер. кадрів

- культури і мистецтв ; [редкол.: Афоніна О. С. та ін.]. Київ : Ідея Принт, 2019. Вип. 36. С. 204-210. <https://doi.org/10.32461/190687>. Бібліогр.: 15 назв.
- 53.Шейко В. М., Богуцький Ю. П., КушнарєнкоН.М. Наукова творчість у галузі культурології і мистецтвознавства : навч. посіб. Харків : ХДАК, 2016. 329 с.
- 54.Шейко В. М., КушнарєнкоН.М. Організація та методика науково-дослідницької діяльності : підручник. Київ : Знання, 2004. 307 с.
- 55.Щукіна Ю. П. Еволюція театру оперети в контексті сценічної культури України другої половини ХХ – початку ХХІ ст.: жанровий аспект : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : [спец.] 26.00.01 «Теорія та історія культури» / Щукіна Юлія Петрівна ; НАН України, Ін-т мистецтвознавства, фольклористики та етнології. М. Т. Рильського. Київ, 2021. 20 с.
- 56.Щукіна Ю. Творча діяльність театрів оперети і музичної комедії України II половини ХХ – початку ХХІ ст.: жанровий аспект : монографія. Харків: Колегіум, 2021. 366 с.
- 57.<https://calvarybaptisthsv.org/wiki>

