

**МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
ХЕРСОНСЬКИЙ ДЕРЖАВНИЙ УНІВЕРСИТЕТ
Факультет культури і мистецтв
Кафедра культурології**

МЮЗИКЛ У КОНТЕКСТІ СУЧАСНОЇ МАСОВОЇ КУЛЬТУРИ

Кваліфікаційна робота (проект)

на здобуття ступеня вищої освіти «бакалавр»

Виконав: студентка 16-411 групи
Спеціальності 034 Культурологія
Освітньо-професійної (наукової)
програми Культурологія
Вовчук Вероніка Олегівна

Керівник кандидат педагогічних
наук, доцент Форостян А.Ф.
Рецензент заступник директора з
творчих питань Херсонського
обласного академічного музично-
драматичного театру ім. М. Куліша,
заслужений діяч мистецтв України
Корольова І.В.

Херсон – 2021

ЗМІСТ

ВСТУП	3
РОЗДІЛ 1. МЮЗИКЛ В КОНТЕКСТІ МАСОВОЇ КУЛЬТУРИ.	6
1.1. Особливості розвитку масової культури ХХ-ХХІ століття.....	6
1.2. Жанр мюзиклу – найпопулярніший продукт діяльності світового музичного театру	14
РОЗДІЛ 2. УКРАЇНСЬКИЙ МЮЗИКЛ В АСПЕКТІ РОЗВИТКУ ЖАНРУ	20
2.1. Виникнення та історичний розвиток мюзиклу в Україні	20
2.2. Загальна характеристика сучасного українського мюзиклу: проблеми та перспективи.....	31
ВИСНОВКИ	44
СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ	47

ВСТУП

Актуальність теми. Музичний театр завжди привертав увагу пересічного глядача завдяки характерній особливості - прагненню до демократичності та зрозумілості. Така ознака стимулює жанрові модифікації як реакцію на соціокультурні зміни, що, у свою чергу, спричиняють трансформацію смаків, поглядів, уподобань глядацької аудиторії. Це стосується і мюзиклу - жанру, зародження якого зумовлене специфікою американської культури, і рок-опери, що особливо близька до нашого менталітету своєю драматургічною насиченістю. Виникнення цих жанрів в Україні відбулося в останній чверті ХХ ст.

Кінець ХХ – поч. ХХІ ст. характеризується процесами взаємовпливу і взаємозбагачення різних видів мистецтва, що зумовили трансформацію форм музично-драматичного театру. Нині його жанрову різноманітність презентують: музична комедія, оперета, мюзикл, рок-, поп-, зонг-, фольк-опера тощо. Розмаїття і специфіку життя сучасного суспільства відображають нові мистецькі напрями, стилі і жанри, поява яких зумовлена цілою низкою науково-технічних та соціально-естетичних аспектів. Посилення процесів урбанізації та демократизація соціальних відносин вплинули на формування й динамічний розвиток таких напрямів як джаз і рок, жанрів мюзикл і рок-опера та зумовили домінування у медійному просторі популярної музики (так звана поп-музика).

Потреби сучасної масової аудиторії задовольняє «третій пласт» (за В. Конен) - розважальні, не складні за змістом і формою твори, розраховані на масове споживання.

Жанр мюзиклу – це найсучасніший і найпопулярніший продукт діяльності світового музичного театру, що стосується й сучасного українського театру.

Як вид музично-драматичного мистецтва мюзикл викликає підвищений інтерес. Отримавши поширення як самостійний жанр у багатьох країнах світу, в останні два десятиліття український мюзикл значно зміцнив свої позиції і став одним із знакових явищ у вітчизняній музичній культурі.

Останнім часом вчені А.В. Сахарова, Є.Ю. Андрущенко, А.А. Бахтін, Ф.І. Ігнат'єв, А.В. Сисоєва, М.С. Боброва досліджують вітчизняні і американські мюзикли. Водночас функціонування означеного жанру майже не привертає уваги українських науковців, хоча періодичні й Інтернет-видання містять не лише фактологічний, а й аналітичний матеріал, авторами якого є композитори С. Бедусенко [4], Г. Татарченко [50], А. Комлікова [7], поет і лібретист Ю. Рибчинський [45], музичні критики І. Мамчур [29] та ін. Тому **метою роботи** особливості становлення та розвитку мюзиклів в українському та соціокультурному розвитку.

Для досягнення даної мети в роботі поставлені наступні **завдання дослідження**

- 1) визначити особливості розвитку масової культури ХХ-ХХІ століття;
- 2) охарактеризувати жанр мюзиклу, як найпопулярнішого продукту діяльності світового мистецтва;
- 3) розглянути особливості мюзиклів та їх історичне значення для розвитку культури України;
- 4) проаналізувати сучасний стан, проблеми та перспективи розвитку сучасного українського мюзиклу.

Об'єкт дослідження мюзикл як жанр масової культури.

Предмет дослідження різноманітні шляхи і засоби підтримки та розвитку українського мюзиклу на сучасному етапі розвитку масової культури.

Методи дослідження: метод порівняння та узагальнення, метод вивчення науково-методичної літератури та періодичних видань.

Структура роботи. Робота складається з двох розділів, містить вступ, висновки, список використаної літератури.

РОЗДІЛ 1

МЮЗИКЛ В КОНТЕКСТІ МАСОВОЇ КУЛЬТУРИ

1.1. Особливості розвитку масової культури ХХ-ХХІ століття

Визначне місце у культурних процесах ХХ століття належить масовій музиці. Розмаїття видів і жанрів зазначеного феномена утримує пріоритет в культурно-дозвіллевому середовищі, засобах масової комунікації, на концертній естраді. Однією з головних особливостей масової музики є орієнтація і співпадіння зі смаками масового суспільства в мистецтві, здатність оперативно реагувати на зміни запитів його споживачів. Тому з одного боку, примітивні запити масової людини дозволяють характеризувати масову культуру як аморальну, таку, що руйнує високі досягнення попередніх епох, а з іншого - у ХХ ст. з'явився новий тип культури з власними традиціями, жанрами, модою, стереотипами поведінки, що спричинило велику зацікавленість різних філософів, культурологів, соціологів, музикознавців, педагогів, психологів та інших учених. Однак тривалий час дослідники приділяли недостатньо уваги феномену масової музики. У радянські часи у мистецтвознавстві проводили дослідження того пласта музичної культури, що називався музикою «академічною» або «класичною», тобто «серйозною». Музика, що функціонувала поза цим пластом для більшості мистецтвознавців була «несерйозною», не вартою уваги, оскільки підкреслювала всі негативні риси так званої буржуазної музики «загниваючого» Заходу. А. Цукер справедливо визначає, що «академічне музикознавство поки що не звільнилося від естетичного снобізму, прямо чи у формі мовчазного ігнорування, оцінюючи все, що знаходиться за межами академічної музики (за винятком фольклору), як явища другосортні чи периферійні, свого роду додатки до музичної культури» [51, с. 4].

Тривалий час різноманітні аспекти масової музики розглядалися у руслі досліджень масової культури загалом, які здійснювалися в декількох напрямках.

Першим був критичний напрям, в межах якого феномен масової музики оцінювався вкрай негативно (Т. Адорно, В. Беньямін, Х. Ортега-Гассет). Згодом набули поширення соціологічні теорії, в яких масова музика трактувалася в контексті «масового суспільства», «масових комунікацій», вивчалася поведінка її споживачів. Водночас з'явилася думка про сприймання масової культури як об'єктивної культурної реальності, що існує й динамічно розвивається (Д. Макдональд, М. Маклюен, Б. Розенберг, Д. Уайт, Е. Шилз та ін.). Однак соціологічний підхід мав певні недоліки, оскільки не була врахована видова специфіка масової музики, не до кінця з'ясованими залишалися сутність й еволюційна динаміка масової музики, які розглядаються в контексті розвитку музичної системи загалом. Наприкінці ХХ ст. з'явилися естетичні та культурологічні теорії, в яких висвітлені особливості масової культури, показана діалектика її взаємовідносин з іншими художніми сферами (Г. Ганс, Дж. Ковелті).

Вітчизняні вчені розглядали масову музику в естетико-музикознавчому (Д. Житомирський, В. Конен, Л. Мархасєв, А. Сохор, А. Цукер, Т. Чередниченко) та історико-соціологічному (Г. Кнабе, Ф. Такун, Г. Шестаков) напрямках. Основна проблематика цих досліджень тривалий час трактувалася в руслі ідеологічних орієнтацій, що зобов'язувало застосування переважно критично-оцінювального методу аналізу.

У працях Ю. Божка, Л. Васильєвої, О. Євтушенка, О. Козлова, М. Мозгового, В. Откидача, М. Поплавського, Н. Саркітова, А. Троїцького, Д. Ухова, О. Феофанова, І. Хижняка висвітлюється історія різних жанрів і стилів масової музики. Ряд дослідників розглядають масову музику в контексті молодіжної культури, де вона постає як обов'язковий

соціально-естетичний атрибут альтернативного світовідчуття сучасної молоді (П. Гладков, Ю. Давидов, О. Журбін, О. Запесоцький, С. Левікова, Л. Мальцев, І. Орлова, К. Разлогов, О. Устименко-Косоріч та ін.). Значна увага українських учених приділена педагогічному аспекту музики масових жанрів (Д. Бабіч, В. Березан, Б. Брилін, В. Дряпіка, Н. Коваленко, Н. Кутова, О. Сапожнік, О. Стельмашенко, Г. Шостак). Однак, попри значимість доробку вчених, у вітчизняному мистецтвознавстві помітно бракує досліджень, у яких розкриті специфіка й тенденції розвитку масової музики. Відтак, метою даної статті є виявлення особливостей масової музики як культурного й соціального феномена.

Термін «масова музика» увійшов до визначень усередині ХХ ст. А. Сохор назвав масовою загальнодоступною, спрямовану на широке коло слухачів, музику. До цього поняття учений відносить народну пісенну творчість, естрадні твори, інструментальну оркестрову музику та окремо поп-музику [47, с. 235]. В. Конен зазначає, що масова музика є окремим масштабним художнім пластом з власними видами і жанрами, які за своїми головними ознаками співпадають з професійною композиторською творчістю, а також із фольклором [23, с. 16].

У науковій літературі також присутнє поняття «музика масових жанрів». Г. Шостак цим терміном називає музику, що має велику популярність, характеризується відносною легкістю сприймання, доступністю та дохідливістю. До цієї сфери, на думку ученого, належать естрада, танцювальні різновиди поп-музики, традиційна рок-музика, співана поезія [56, с. 4]. До музики масових жанрів В. Березан відносить джаз, рок-музику, авторську пісню, поп-музику, революційну музику, масову музику 1920-1940-х рр., пісню воєнних років, естрадну пісню 1960-1970-х рр., мюзикл, оперету, кіномузику. Вчена зазначає, що «сучасна музика масових жанрів» - це продукт творчої діяльності, естетичні характеристики якого мають суб'єктивний характер і

впливають на свідомість молодшої людини» [5, с.19]. Водночас слід зауважити, що більшість дослідників не дають чіткого визначення поняттю «масова музика», називаючи це явище «постмузикою», «метомузикою», «споживацькою музикою», легкою, естрадною, популярною, розважальною, побутовою. Це співвідноситься зі складністю опису та дослідження явищ, які перебувають у процесі безперервного становлення, розвитку, формування. Адже до масової музики входять як елементарні, так і складні твори, що ускладнює можливість її чіткого визначення.

Недостатньо дослідженими на сьогодні є питання систематизації явищ масової музичної культури. Найбільш доступною є типологія Л. Мархасевої, яка визначає первинно-жанровий рівень масової музики (пісня, танець, оркестрова мініатюра, театральні елементи) [35, с. 11].

Існує також декілька мистецтвознавчих типологій явищ масової музики, запропонованих авторитетними ученими Г. Бесселером, А. Сохором, В. Конен, А. Цукером. Так, Г. Бесселер, у 20-х рр. ХХ ст., застосувавши функціональний підхід, виділив службову музику «споживацького характеру» і прикладну, призначення якої опосередковане елементами вільної творчості: вона не лише задовольняє попит, але й вносить «зустрічну пропозицію» [53, с.178]. А. Сохор диференціює жанри масової музики за типами її орієнтації на слухача. За особливостями функціонування дослідник поділяє масову музику на три групи: першу становлять масово-концертні і масово-видовищні жанри; до другої автор відносить масово-побутові і масово-обрядові; до третьої - масово-декоративні жанри, до яких належить вся музика, що звучить на виробництві під час роботи («функціональна»), у парках, ресторанах та інших місцях масового спілкування людей [47, с. 236]. В. Конен звертає увагу на середовище побутування масової музики, її тематику й походження [23, с. 199]. Так, дослідниця виділяє міську масову музику (вальси, мелодраматичні пісні на популярні вірші,

салонні і фортепіанні п'єси та романси, перекладені для фортепіано оперні фрагменти, марші з репертуару духових оркестрів, іспанські фламенко, негритянські спірічуелс, аранжовані для концертної естради, шансон та ін.) і «демократичну» (політична пісня, пісні-заклики, пісні-памфлети, публіцистичні і сатиричні пісні, світські гімни, побутова міська пісня). Поруч із цим В. Конен визначає також два нових масових жанри, що з'явилися у ХХ ст. - джаз і рок-музику. Автор виявляє особливості цих жанрів, за якими вони відрізняються від інших різновидів - це температура, нотація, спосіб організації багатоголосся, масштабність концепцій, авторство, особливості набуття професіоналізму. В типології А. Цукера у формуванні масових жанрів і жанрових груп головними є історичні аспекти [51, с.30]. Дослідник виділяє чотири групи масових музичних жанрів. До першої групи А. Цукер відносить «жанри з минулого», які не вичерпали ще своїх можливостей і функціонують в руслі розвитку власної традиції, демонструючи свою оригінальну сутність та індивідуально-жанрові ознаки (масова пісня, побутова музика для духових оркестрів, деякі фольклорні зразки сучасного міського музикування). Друга група представлена жанрами побутової музики, притаманними міському побуту минулого, які відроджені в сучасних умовах і збагачують палітру форм масової музики (старовинний романс, танго тощо). До третьої групи масових музичних жанрів належать авторська пісня, рок, естрадний шлягер, диско тощо, що з'явилися у попередні десятиліття. Ці жанри найбільш мінливі й найбільш підпорядковані впливові моди, хоча останнім часом у них відбулося формування власних специфічних ознак змісту та стилю. Четверту групу становлять «переміщені» в повсякденну масову сферу твори класичної музики, що в минулому не призначались для такого функціонування. Причинами такої «міграції» автор вважає розширення сфери побутування ужиткової, функціональної музики, виникнення нових різновидів масових видовищ (художніх, спортивних,

ігрових), телетрансляції тощо. Жанрова систематизація, на думку А. Цукера, є цілком прийнятною з огляду на динаміку змін і утворення нових жанрових взаємозв'язків у сучасній масовій музиці.

Водночас згадані підходи до систематизації явищ масової музики підтверджують той факт, що масова музична культура є складним суперечливим явищем, яке досліджується як у культурному, так і в соціальному аспектах.

Дослідники вважають масову музику одним із найдавніших видів музичного мистецтва і виділяють декілька етапів її розвитку. У Західній Європі до епохи Відродження (а в Російській імперії - до середини XVIII ст.) фольклорна, аматорська й професійна музика була лише побутовою і обрядовою, тобто зверненою до всіх слухачів і для всіх доступною. Згодом, у XVI - XVIII ст. у Західній Європі відбулося відокремлення композиторської творчості й виконавства від сприйняття і сформувались концертні й театральні жанри. У цей період позначилося певне розмежування між музикою для більш привілейованої, «вишуканої» публіки (мадригали Джезуальдо да Веноза, опери-seria та ін.) і «для всіх» (хорові і сольні пісні, танцювальні цикли і сюїти, «музика на воді» тощо). Однак за стилем ці два види музики істотно не відрізнялися один від одного. У XIX ст. із розвитком капіталізму відбувається процес демократизації музичного життя. З'являються нові типи загальнодоступних музичних закладів (кафе-шантани, вар'єте, танцювальні зали, «садові» концерти, театри-буфф), що мали приносити прибуток їх власникам і нові масові жанри професійної композиторської творчості - концертні (естрадна музика) і театральні (оперета), призначені для великої кількості слухачів. У масовій музиці цього періоду ще зберігається зв'язок із академічною, однак тут уже з'являються власні жанри і засоби виразності. І найголовніше, як зазначає А. Сохор, «... ця музика знаходить свою публіку, яка значно відрізняється від тієї, що надає перевагу серйозним жанрам» [47, с. 249].

Масова музика набуває стрімкого розвитку у ХХ ст. через появу і швидке поширення засобів масової комунікації - звукозапису, радіо, кінематографу, телебачення, що надали величезні можливості для масового поширення музики і водночас мали певний вплив на сприйняття і творчість. У другій половині ХХ ст. завдяки досягненням науково-технічного прогресу з'явилася і набула широкого застосування електронна апаратура. Різні електроінструменти, що використовували музичні гурти, відрізнялись яскравістю і новизною звучання. Відбулося значне збільшення тембральності, колористики, музичних засобів виразності. Виникли нові музичні форми, доступні для сприйняття, що здатні захопити оригінальністю та емоційною силою впливу. У цей період стрімко розвивались такі жанри масової музики, як масова пісня, естрадна пісня, різновиди джазу, поп- і рок-музики. Особливості масової музики на сучасному етапі найяскравіше відображені в таких її різновидах, як поп-музика, джаз і рок-музика.

Сьогодні дуже складно розрізнити масову музику і класичну. Відбувається постійне запозичення творцями сюжетів, проблематики, символіки і формальних прийомів у сфері академічної музичної культури. Широко відомі здобутки академічних жанрів у сфері рок-музики - арт-рок, класик-рок, симфо-рок, рок-опера тощо. Водночас на класичну музику впливають вдалі знахідки, виражальні засоби масової музичної культури. Сучасні композитори-симфоністи активно використовують звукові та композиційні прийоми року і джазу (А. Шнітке, Л. Беріо, Е. Денисов, Е. Артем'єв та ін.). Однак на відміну від сталих канонів виконання зразків класичної музики або народної пісні, головним завданням жанрів масової музики є постійний пошук нових засобів музичної виразності, нових форм звуковидобування й відтворення, збільшення та урізноманітнення звуко ефектів та багато іншого. Безумовно, що усі ці пошуки спрямовані, головним чином, на те, щоб відповідати вимогам часу, слухачів і моді [37, с. 4].

Сучасній масовій музиці притаманна тенденція змішування стилів та напрямів. Тому головним завданням митця є обов'язкова злагодженість, вивіреність, гармонійне поєднання різноманітних стилів, і, безумовно, високий рівень професіоналізму. Однак варто зауважити, що окрім прогресивної музики, професійно написаної та майстерно виконаної, на сьогоднішній день існує низькопробна музика, яку музичні критики назвали «попсою». Це поняття не слід ототожнювати із популярною музикою, тому що до популярної музики може належати твір незалежно від жанру і стилю, це може бути і класична, і народна, і рок-, і джазова композиція. До зразків такої музики відносять пісні з кінофільмів, модні танці, романси, народні пісні, військові марші, джазові мелодії, арії з популярних опер та оперет, деякі зразки симфонічної музики.

На відміну від популярної музики поп-музика є явищем суто ринкового характеру, вона передбачає належність до індустрії грампласту та засобів масової комунікації. Поп-музика виникла у середині 50-х рр. ХХ ст., її джерелами вважають музичні стилі ритм-енд-блюз, біг-біт, соул, госпел, кантрі, рок-н-рол. Дуже важливим для розвитку цього різновиду масової музики було його велике поширення серед молоді. В результаті молодь стала головним споживачем подібної музичної продукції, яку представляли як певний універсальний вид музики, здатний повністю задовольнити всі музичні запити сучасної людини. Водночас варто зауважити, що більшість зразків такої музики характеризуються примітивністю музичного матеріалу, відсутністю багатого ритмічного малюнка, надмірною спрощеністю гармонічних ланцюгів (на кшталт тоніка-субдомінанта-домінанта). Саме такі характеристики притаманні пісням, створеним «на один день».

Через наявність у масовій музиці таких низькопробних зразків дослідник А.Попов негативно оцінює її вплив на сучасну соціальну дійсність, вважаючи опосередкованою причиною нищення національної

культури, здоров'я та психіки людини [42, с. 46]. Водночас С. Можнягун вважає, що головною ознакою і одночасно завданням масової музики є досягнення «ефекту наркотизації свідомості» через багаторазове повторення одного й того ж, що компенсує втрату стабільності у зовнішньому середовищі через швидкі темпи розвитку суспільства і техніки.

Отже, осмислюючи процеси, що відбуваються у масовій музиці, визначимо основні особливості цього феномена. До них належать: орієнтація і відповідність смакам масового суспільства; високий ступінь поширення в суспільстві; відображення найбільш поширених настроїв та почуттів; доступність змісту і форми творів масової музики; змішування різних музичних стилів і напрямів; складна взаємодія зі сферами академічної та народної музики.

1.2. Жанр мюзиклу - найпопулярніший продукт діяльності світового музичного театру

Мюзикл - це сучасний музично-сценічний жанр масової культури, в якому гармонійно поєднується широкий спектр засобів музичного та драматичного театру і естради. Як масово-видовищний жанр мюзикл націлений на постійний пошук нових засобів виразності, що зумовлює надзвичайну рухливість його структури та необмеженість тематичними, жанровими і стилістичними межами. Як музично-сценічний жанр мюзикл має такі характеристики як перевага сюжетної основи, якій підпорядковані найважливіші елементи в системі виражальних засобів мюзиклу: хореографія, пластика, спів. Для жанру характерні: сучасна ритмічна основа, звернення до аудиторії мовами естрадної, побутової та академічної музики в зрозумілій для мас формі

(пісенна основа сольних і ансамблевих номерів, і використання розмовних діалогів); особливі вимоги до виконавського мистецтва, ідеалом якого є синтетичне поєднання якостей актора, співака й танцівника, що утворюють новий демократичний, близький і безпосередній рівень контакту з аудиторією, як і в естраді, що зумовлене специфікою мікрофонного співу і звукопідсилюючої апаратури (авторське визначення С. Манько) [33, с. 6-7].

Мюзикл є продуктом масової культури і втілюється в практику масово-видовищних форм. Але бажано не визначати ці характеристики як негативні (під впливом гострої критики масової культури) і не сприймати цей жанр у площині чогось суто «чужого», «вестернізованого», головною функцією якого є розважально-рекреативна, що служить для розваги й відпочинку.

Варто звернути увагу на філософсько-культурологічні та естетичні погляди теоретиків видовищної культури А. Банфі, Р. Віппера, Я. Ратнера, М. Хренова, В. Кісіна щодо функціонування театрального дійства як видовищного мистецтва [27; 48; 55].

Найбільш ґрунтовно вивчав практику видовищної культури український теоретик режисури В. Кісін. За його визначенням, видовище - це спеціально організована у часі та просторі публічна демонстрація соціально значущої поведінки. Виконавці демонструють свою або чужу поведінку, а глядачі сприймають та оцінюють її. Видовищний акт відбувається у заздалегідь визначений відрізок часу та у спеціально організованому просторі, тобто, основними специфічними особливостями видовища визначаються: поділ на виконавців та глядачів, анонсування, здійснення видовищного акту, підготовка до нього. Тільки одна особливість відрізняє видовищні мистецтва від видовищ: виконавець демонструє не власну, а чужу поведінку, яку можна лише відтворити. Це вимагає здійснення спостереження, свідомого чи підсвідомого осмислення (створення уявного образу) і втілення цього

образу у формі відтворюваної чужої поведінки, тому у видовищних мистецтвах демонструється не сама поведінка, а її образ [48, с. 194-195].

Дослідники базуються на соціальному підході до явища видовища. Художньо-естетичній природі видовища як демонстраційного акту (за В. Кісіним), на наш погляд, варто приділяти більшу увагу, особливо у контексті процесу навчання і виховання молодших поколінь, що дозволить визначити й використати вітчизняний мюзикл як мистецьке поліфункціональне видовище, а не просто як засіб релаксації, розваги й ще гірше - комерції. Художньо-естетичну природу українського мюзиклу, на наше глибоке переконання, найкраще відображає сюжетно-тематична класифікація (за джерелом походжень сюжетів і їх актуальністю). Нині найяскравіші сюжети у вітчизняних мюзиклах втілюються в самобутніх національних спектаклях, основою яких є твори українських класиків, та в інтернаціональних, що базуються на важливих світових темах (твори вітчизняних митців - І. Поклада, С. Бедусенка, О. Коломійцева, І. Гайденка, Г. Фролова, В. Солянікова та інших) [33, с. 14].

Родоначальником мюзиклу можна вважати бродвейський музично-розважальний театр, в перші роки ХХ століття переживає бурхливий період співіснування легких жанрів. На сусідніх сценах уживалися водевілі і бурлески, екстраваганці і вар'єте, театри менестрелей, мюзик-холи, фарси і ревію. Але з затвердженням певних національних американських пріоритетів театр поступово починає виробляти сценічні форми, що відповідають потребам суспільства. І формується мюзикл, що ввібрав в себе елементи кожного з вищевказаних жанрів, вдало підходив на роль оригінального американського сценічного продукту. Каталізатором для майбутнього мюзиклу, тієї самої необхідної краплі, яка витіснила його з ніші оперети і водевілів, позначивши як оригінальний сценічний жанр, став джаз.

Саме джаз забезпечив такі необхідні елементи - нові ритми, гармонію, музичний інструментарій і танцювальну лексику.

Процес становлення американського мюзиклу безпосередньо пов'язаний з процесом становлення в США суспільства масового споживання. Він (мюзикл) прагне бути в ніші масового шоу, розрахованого на публіку з широкою палітрою смаків і уподобань. Боротьба за глядача в мюзиклі визначає правила існування даного жанру. Щоб мюзикл був популярний, його музичні теми повинні жити не тільки в стінах театру або кінотеатру. І чим більше інтерпретацій на ці теми, чим більше їхніх головних інваріантів створять виконавці, тим у більшої аудиторії будуть популяризовані самі мюзикли. Прикладом може служити відома «*If I Loved You*» Р. Роджерса і О. Хаммерстайна з мюзиклу «Карусель», що входить в репертуар багатьох оперних зірок, або приголомшлива інтерпретація в стилі «соул» Реєм Чарльзом теми «*What a wonderful morning*» з «Оклахоми» тих же авторів.

«Оклахома» багато дослідників визнали як спектакль, який вперше композиційно представляє єдине ціле: в ньому не було вставних дивертисментних вокальних і танцювальних номерів; сюжет, характери героїв, музика, спів - всі компоненти існували нерозривно, підкреслюючи і розвиваючи різними засобами загальну лінію сценічного твору. До початку 1940-х рр. американський музично-розважальний театр практично не пропонував публіці подібного власного шоу, що має театральну гру, поєднану з пластикою і вокальним мистецтвом, «серйозну» драматичну основу, де фабула сюжету будувалася б на основоположних цінностях - любові, соціальної спільності, патріотизмі. Для позначення жанрової новизни свого твору автори запропонували новий термін: *musical*. У 1955 р. спектакль «Оклахома» був екранізований, і однойменний фільм отримав два Оскара - за кращу музику (Р.Роджерс) і кращу роботу зі звуком. До цього часу стало зрозуміло, що найважливішим критерієм в мюзиклі є сама музика, яка

безпосередньо бере участь в розгортанні сюжетної лінії, при цьому легка для сприйняття і запам'ятовування.

Традиційний погляд на мюзикл як на мистецтво розважальне аж ніяк не виключає і того об'єктивного факту, що воно служить своєрідним дзеркалом суспільного життя, часто відображаючи національні, культурні або соціальні особливості країни. Ми з великою часткою визначеності можемо розрізнити, наприклад, англійський, французький і американський мюзикл - кожен з них має свої відмінні риси і кліше. Саме ці національні школи мюзиклу в даний час визначають тенденції розвитку цього жанру, об'єднуючись навколо двох основних центрів - американського і європейського, ядро яких складають театри, розташовані в районах Бродвею в Нью-Йорку і лондонського Вест-Енду відповідно. Однак сьогодні можна говорити і про факти розвитку національних шкіл мюзиклу, наприклад, в Швеції, Італії, Німеччини, Польщі, Австрії, Угорщини і, звичайно, в Україні.

Починаючи з 1960-х рр. західні мюзикли показують поворот на «співпрацю» з різними стилями і музичними напрямками. Сучасний мюзикл також не проти обернутися до року, музики диско і навіть поп-музики. Якщо ми поглянемо на сьогоднішній репертуар мюзиклів на Бродвеї (вкл. офф-Бродвей), то побачимо значне стильове розмаїття. Тут і «Американець у Парижі» Дж. Гершвіна, і «Хелло, Доллі!» Дж. Хермана, «Скрипаль на даху» Дж. Бока і «Знедолені» К. М. Шенберга, «Привид Опер» і «Кішки» Е. Л. Вебера, дитячі мюзикли - «Аладдін», «Відьма», «Матильда», «Король Лев» і навіть реп-мюзикл «Хамільтон». Однак найтипівішим музично-стильовим кліше бродвейського мюзиклу залишається «золотий» варіант, який склався під впливом джазу до кінця 1930-х - початку 1950-х рр. і асоціюється зі звучанням бігбенду, свінговим ритмом, джазовими танцівниками, масовими вокально-хореографічними сценами. Прикладами можуть служити неодноразово поставлені найпопулярніші мюзикли, складені вже в 1960-1980-і рр. -

«Кабаре» і «Чикаго» Дж. Кандера, «Весь цей джаз» Р. Бернса або «Солодкий запах успіху» М. Хемліша та ін.

РОЗДІЛ 2

УКРАЇНСЬКИЙ МЮЗИКЛ В АСПЕКТІ РОЗВИТКУ ЖАНРУ

2.1. Виникнення та історичний розвиток мюзиклу в Україні

Проблематика функціонування українського мюзиклу не достатньо висвітлена у вітчизняних дослідженнях. Винятком тут є лише дисертація української дослідниці О. Верховенко [11], захищена в 2013 році. Але дана робота вивчає переважно виконавський танцювальний аспект в межах жанру і не повно розкриває його жанрову специфіку, процес розвитку й не відзначає його роль у вітчизняній культурі. Дослідниця вважає, що «саме хореографія у переважній більшості мюзиклів стає визначальним чинником композиційної цілісності твору в другій половині ХХ - на початку ХХІ ст.» [11, с. 1].

В наукових виданнях існує всього декілька статей, присвячених проблематиці мюзиклу (і рок-опери) в Україні. Так, в 2011 р. вийшла стаття кївської композиторки А. Комлікової «Рок-опера: до питання становлення жанру в Україні» [22, с. 160]. Але дана праця має досить оглядовий характер і лише дві рок-опери («Білу ворону» Г. Татарченка та «Енеїду» С. Бедусенка) автор розглядає в ній дещо детальніше, аналізуючи їх музичну складову. Також, в наукових виданнях України були опубліковані і статті О. Верховенко (за матеріалом вищезазначеної дисертації).

Ще одна українська дослідниця І. Зайцева написала 3 наукових статті, присвячені музичному театру, лише одна з яких (за 2007 р.) торкається саме українського мюзиклу «Екватор» [20, с.39], що є переважно характеристикою комерційного і виконавського втілення постановки.

Стосовно періодичних видань «Музика», «Український театр», «Естрада» та інших джерел (книги, газети), що мають загальнопопулярний характер, варто підкреслити, що видаються переважно незначні за обсягом статті вітчизняних мистецтвознавців, музичних критиків, композиторів, драматургів, які мають різну наукову цінність.

Розглянемо їх за певними категоріями:

- статті, що мають лише описово-оглядовий характер окремих постановок з виконавського, режисерського чи музичного боку: стаття М. Бурлюкова «Музичний вибух в «театрі на Липках»» розглядає постановку «Кицин дім» С. Бедусенка [8]; Н. Потушняк у статті «Рок-опера в іншому вимірі» досліджує долю рок-опери «Енеїда» С. Бедусенка [43]; дві статті музичних критиків І. Мамчура «Рок-поема подвигу» [31] та О. Євтушенка «Нова рок-опера «Суд» [18,] присвячені постановці спектаклю С. Бедусенка «Суд»; стаття Л. Грабенко «Белую ворону слегка перекрасят» висвітлює нову версію даного твору, яку здійснила театральна антреприза «Бенюк-Хостікоєв» [14]; стаття-інтерв'ю В. Бориспольця «В музыкальном мире появилась украинская рок-опера «Платный пляж на Стиксе» присвячена даному твору [7]; стаття-інтерв'ю О. Вергеліса з Ю. Рибчинським «Нота контексту. Юрій Рибчинський - про Піаф і Парфумера, про Лужкова і Пугачову» коротко описує роботу над постановками драматурга [9];
- роботи, що присвячені життєвому шляху композитора чи драматурга, що написані у вигляді інтерв'ю чи біографічного екскурсу: так, низка статей окреслює загальний творчий портрет композитора С. Бедусенка: це статті музикознавців А. Білецького «Бывают крылья у художников» [6] та І. Мамчура «Сплав слова, драми та музики» (1987 р.) [32]; статті театрознавця А. Підлужної «Повноправний учасник вистави» [38] та ««Три кити» Сергія Бедусенка» [39]; та стаття В. Коскіна «Осlobони нас, Боже, від творців у законі і від зірок за викликом» [25]; стаття К. Мелешко. «Игорь Поклад. Старые песни о новом», створена у формі

інтерв'ю з композитором І. Покладом, що характеризує його життєвий шлях [36]; стаття Т. Поліщук «Евнухи творчеством не занимаются. Стихи рождаются от любви» написана як інтерв'ю з драматургом і поетом Ю. Рибчинським, що торкається його творчості, пов'язаної з мюзиклом і рок-оперою [40];

- до робіт, що містять фактологічний матеріал розвитку жанру, можна віднести статтю композитора Г. Татарченка «Рок-опера» (1993 р.), в якій автор простежує переважно розвиток жанру в інших країнах, лише згадуючи Україну [50];
- статті, що мають фрагментарно аналітичний матеріал та присвячені проблематиці існування мюзиклу і його різновиду рок-опери в музичних культурах світу і України: роботи музикознавців О. Сакви «Ранок мюзиклу» (в якій автор аналізує дискусію, присвячену проблематиці існування на радянській сцені жанру мюзиклу, що розгорнулася у 8 і 9 номері журналу «Театр» (1975 р.) [46]; стаття О. Чепалова «Мюзикл - потреба, чи умови гри?» (автор також, згадуючи дану дискусію, розглядає постановки мюзиклу в харківському драматичному театрі) (1979 р.) [52]; стаття І. Мамчура «Драма? Оперета? Мюзикл?» (в свою чергу аналізує репертуар Сумського театру драми та музичної комедії ім. М. Щепкіна) (1984 р.) [29]; публікація композитора С. Бедусенка «Рок-опера: вперед і з піснею?! Ні, з музикою!» (автор виокремлює два шляхи створення рок-опер: одним йдуть професійні композитори-симфоністи, а другим композитори-пісенники (1993 р.) [3]; стаття поета, драматурга та лібретиста вітчизняних рок-опер Ю. Рибчинського «Рок-опера: молодша сестра мюзиклу» (1993 р.) (коротко характеризує дані сценічні напрямки і акцентує увагу на їх спорідненості) [45]; стаття І. Мамчура «Рок-опера: передчуття успіху» (1993 р.) (на прикладі рок-опери «Енеїда» С. Бедусенка та рок-опер Г. Татарченка «Біла ворона» та «Містер Сковорода» розглядає функціонування жанру в вітчизняній культурі) [30]; стаття мистецтвознавця А. Драка «Мюзикл - мода чи

мистецьке явище?» (1997 р.) (підкреслює суперечливість у визначенні жанру різними дослідниками і пропонує власну версію його народження як масового явища від драматичного театру і естради) [17].

Отже, жанр мюзиклу у роботах українських авторів висвітлений досить хаотично і не повно. Більшість перерахованих публікацій не містять наукового аналізу жанру і є переважно оглядово-популярною літературою. Хоча, навіть в тих роботах, які намагаються розкрити проблематику мюзиклу у музичній культурі України, помітна, по-перше, неоднозначність думок авторів, по-друге, даними роботами введена в науковий обіг замала кількість українських спектаклів, а по-третє, взнаки дається і час їх написання, адже навіть відносно останніх статей в періодичних виданнях, що вийшли друком в 1993 та 1997 рр., картина жанру в країні суттєво розширилася і покращилася, що потребує ґрунтовного і комплексного її розгляду.

Проаналізуємо особливості виникнення та розвитку мюзиклу в Україні на базі запропонованих наукових розвідок.

Кожен народ має свою неповторну культуру, яку потрібно знати й вивчати. Становлення української культури в усі часи відбувалося в складних політичних і соціокультурних умовах, головною ознакою яких було нівелювання національної визначеності. Проголошення незалежності України в 1991 р. стимулювало прагнення до національної самоідентифікації, але процес відродження української культури, особливо в певних різновидах мистецтва, й у ХХІ ст. проходить досить повільно. Подібна ситуація притаманна жанру мюзиклу. Специфіка зародження цього жанру у західній культурі зумовила й характерні ознаки його функціонування на пострадянському просторі, серед яких однією з головних є взаємозумовленість мюзиклу та шоу-бізнесу [8, с. 5].

У той час, коли в західному світі, завдяки сталим традиціям шоу-бізнесу, жанр мюзиклу є одним з найпопулярніших різновидів

пасивних розваг, в Україні його поширення та становлення відбуваються поки що повільно. Це зумовлено передусім ставленням професійних вітчизняних композиторів до означеного жанру як форми для передачі серйозного змісту. Українські автори пишуть оригінальні цікаві твори на національну тематику (наприклад, рок-опери на сюжети часів Київської Русі С. Бедусенка «Ярослав **Мудрий**» за п'єсою І. Кочерги та В. Хала «Полуденна ніч» за найвідомішою пам'яткою давньослав'янської літератури - «Словом о полку Ігоревім», де герої спілкуються сучасною українською мовою і лише слова автора звучать стародавньою мовою), але їх сценічне втілення залишається понині нездійсненим у зв'язку з проблемою фінансування.

Так, презентація рок-опери «Полуденна ніч» В. Хала відбулася лише раз у 2007 р. у виконанні гурту «Гравлики Supersonics» за підтримки Українського Професійного банку в Київському Молодому театрі у віртуальній манері за допомогою анімаційного режисера А.Лавренішина, котрий підібрав у давньоруській стилістиці образи й орнаменти. «Ярослав Мудрий» досі чекає своєї постановки, як і рок-опера І. Поклада «Цар Ірод», написана у 2001 р. Прагнення авторів здійснити постановку своїх творів у концертному виконанні стикаються з різноманітними труднощами. Зокрема презентація вистави під записаний на звуковому носіїві музичний супровід зазвичай викликає в авторів емоційний опір, але запрошення професійного оркестру для разової акції коштує надто дорого. Тож композиторам залишається чекати, доки продюсери та спонсори зацікавляться їх проектами.

Ситуація з упровадженням українського продукту на вітчизняний ринок зумовлена й перевагою, яку надають театральні адміністрації іноземним або відомим і перевіреним часом проектам. У країні немає спеціалізованих театрів мюзиклу, тому авторам доводиться пропонувати свої твори в театри, які профілюються на постановці оперети або драматичних вистав. У цій ситуації позитивне вирішення проблеми

здебільшого залежить від адміністрації театрального закладу. Наприклад, у Київському академічному театрі російської драми ім. Лесі Українки після нещодавньої зміни керівництва музичні твори практично не ставлять. Завідувачами музичної частини в театрах зазвичай працюють композитори, які негативно ставляться до прийняття в репертуар творів інших авторів.

Винятком можна вважати театральну Одесу, де постійно збирають повні зали глядачів. Нині на сцені Одеського академічного театру музичної комедії ім. М. Водяного демонструються мюзикли одеського автора Є. Лапейка «Ромео і Джульєтта» й А. Іванова «Кентервільський привид», Будинку культури Одеського національного політехнічного університету - рок-опера Є. Лапейка «Дівчина і смерть», Одеський академічний український музично-драматичний театр ім. В. Василька репрезентує мюзикл харківського композитора О. Коломійцева «Пригоди барона Мюнхгаузена в Україні».

Бюджет театральної галузі в Україні спричиняє пошуки оптимальних шляхів «самофінансування», тобто театри вимушені, здебільшого, самі заробляти гроші на реалізацію проектів, а це, зокрема, відбивається на вартості квитків, яка для пересічного вітчизняного глядача стає надто високою. Розуміючи труднощі сучасного театру, провідні вітчизняні автори пишуть сценічні музичні твори та погоджуються на їх безоплатну постановку, що надає можливості певному театру дещо виправити своє фінансове становище [36, с. 10]. Утім, подібні проекти приносять авторам здебільшого моральне задоволення, оскільки Закон України про авторське право, хоча й існує, але виконується не завжди сумлінно. Тобто авторську винагороду, яка традиційно практикувалася за радянських часів, в умовах пострадянської України виплачують значно гірше [36, с. 10]. Не прийнятий в Україні й закон про меценатство, що також уповільнює

процес активного залучення грошей меценатів до реалізації творчих проектів.

Така ситуація змушує шукати в середовищі українських митців способів утілення сценічного твору в інших країнах. Прикладом є творчий шлях композитора Ігоря Демаріна, одним з останніх творів якого є рок-опера «Парфумер». Бажання сценічної реалізації особистих творів змусило митця в 1991 р. емігрувати в Росію, де мюзикли мають попит у широкій аудиторії, у зв'язку з чим у російському шоу-бізнесі вже існують певні традиції та напрацювання вдалого просування цього жанру на розважальний ринок. Утім, досвід утілення в Росії проектів переконав І. Демаріна, що навіть у Москві постановка мюзиклу серйозного змісту не приносить прибутку і вкладені кошти практично не можливо повернути навіть у разі постійних аншлагов [15, с. 27].

Музичний театр у різних країнах світу має численних прихильників і свій особливий національний колорит. У кожній країні автори пишуть сценічні твори рідною мовою, тож виникає питання, чому наші вітчизняні автори не часто звертаються саме до своєї рідної мови? Проблема ця є дуже важливою, оскільки під час презентації твору іноземною мовою втрачається самобутній національний колорит. Тому, якщо український автор пише музичний сценічний твір і називає його саме українським продуктом, він має насамперед відображати вітчизняну культуру, традиції, національний менталітет, обов'язково базуючись під час викладення матеріалу на мелодійній рідній мові.

Майже всі українські композитори, котрі писали твори в жанрі мюзиклу, виховувалися на музиці гурту «Beatles» і особливо захоплювалися рок-оперою «Ісус Христос - суперзірка» Е. Л. Уеббера (1970 р.), яка була для них практично взірцем жанру. Ці твори, безумовно, дали поштовх вітчизняним митцям до написання творів у модній, але майже забороненій на той час рок-стилістиці.

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». Так, під час презентації мюзиклу Ю. Квасниці й А. Багряної «Глорія» у 2010 р. в Донецькому національному академічному українському музично-драматичному театрі, в рекламних афішах було зазначено, що це перший український мюзикл.

Це легко можна вирішити, якщо розмістити такі «перші» твори в хронологічній послідовності. Отже, в 1978 р. одеський композитор Є. Лапейко створив саме першу, але російськомовну рок-оперу «Дівчина і смерть» за однойменною казкою М. Горького в постановці В. Підгородинського. У 1982 р. І. Поклад написав за однойменною п'єсою Г. Квітки-Основ'яненка україномовний мюзикл «Конотопська відьма», який став вітчизняною класикою і понині демонструється в театрах з успіхом. Узагалі в доробку композитора більше п'ятнадцяти мюзиклів, одна рок-опера, багато оперет і музичних спектаклів для драматичних і дитячих театрів.

У тому ж 1982 р. С. Бедусенко написав мюзикл «Любов, джаз та чорт». Творчість С. Бедусенка охоплює широкий спектр способів самореалізації. Він проявляє себе як композитор (працює в різних жанрах від мюзиклу до симфоній та фортепіанних джазових сюїт), прозаїк, графік, поет, співак, музичний критик, публіцист. У 1985 р. С. Бедусенко написав першу національну рок-оперу «Енеїда» за однойменним твором класика української літератури І. Котляревського. Оскільки на той час термін «рок» був неприйнятний для керівництва країни, композитор С. Бедусенко назвав свою рок-оперу «Енеїда» «бурлеск-оперою», щоб уникнути заборони вистави [16, с. 24].

Видатний український режисер С. Данченко здійснив постановку «Енеїди» на сцені Київського театру ім. Івана Франка в 1986 р. С. Данченко працював художнім керівником театру з 1978 по 2001 рр. й у

своїй діяльності керувався глибоким переконанням у тому, що відродження українського театру можливе на основі популяризації творів української класики, виховання в українців національної гідності [13].

Переважає більшість текстів у цій виставі І. Котляревського, але є й певні допрацювання твору композитора, оскільки в поемі вірші задовгі для сценічних номерів. Але колорит поезії Котляревського в цілому збережено. «Енеїда» демонструвалася в Київському театрі 18 років з аншлагами, витримавши 320 постановок [3, с. 36] і зійшла зі сцени після непорозуміння художнього керівника театру Б. Ступки з виконавцями головних ролей - А. Хостікоєвим і Б. Бенюком. Спроба Б. Ступки замінити цих високопрофесійних і популярних українських акторів призвела до зникнення «Енеїди» з театрального репертуару.

Лібрето цього твору з розмовними монологами та діалогами написали поет І. Драч та С. Данченко для театру ім. Івана Франка, а вже форматне лібрето для диска на півтори години без акторських вставок написав сам С. Бедусенко, знову цілком переробивши твір І. Котляревського (за цим лібрето рок-опера з 2003 р. репрезентується в Сімферополі в Кримському академічному українському музичному театрі).

На початку 2000-х рр. здійснено постановки кількох вітчизняних російськомовних мюзиклів. Так, у 2003 р. був сценічно презентований твір Є. Лапейка «Ромео і Джульєтта», а наступного року А. Іванов і Д. Рубін написали «Кентервільський привид». У тому ж 2003 р. відбулася постановка широко розрекламованого мюзиклу О. Злотника «Екватор». Це єдиний проект в Україні, який намагалися поставити в театрі Київської оперети за бродвейськими технологіями: значний бюджет, вихід вистави п'ять разів на тиждень тощо. Але, нажаль, «Екватор» зійшов зі сцени вже в другому сезоні.

У 2004 р. на сцені Харківського академічного театру опери та балету ім. М. В. Лисенка здійснено постановку україномовного мюзиклу С. Манько «Монах» (на власне лібрето автора); за твором М. Гоголя «Вечір напередодні Івана Купала» композитор Д. Саратський і лібретист Д. Тодорюк написали основну драматургічну й музичну концепцію опери-містерії «Купала», в якій синтезовані особливості мюзиклу, рок-опери та містерії середньовіччя (але, нажаль, композитор, відчувши складність утілення означеного жанру в Україні, припинив роботу над твором і працює над іншими проектами в Росії, де мюзикл і рок-опера існують і зацікавлюють глядача). У тому ж 2004 р. С. Бедусенко створив арт-рок містерію «Адам і Єва» на власне лібрето, взявши за основу Старий Завіт і апокрифи. У 2005 р. відбулася презентація рок-опери «Платний пляж на Стіксі» О. Войтовича та В. Майструка. У 2008 р. в театрі ім. Івана Франка поставили ще один україномовний мюзикл «Едіт Піаф. Життя в кредит» за твором та лібрето Ю. Рибчинського на музику співачки й композитора В. Васалатій.

Плідно працює в означеному жанрі харківський режисер і композитор О. Коломійцев. Подібно до С. Бедусенка, О. Коломійцев реалізує себе в різних сферах - як композитор, лібретист, співак, актор, режисер з вельми новаторським ставленням до театру. У своїй творчості О. Коломійцев сміливо експериментує, що іноді навіть шокує глядача.

У 2008 р. О. Коломійцев написав україномовний мюзикл «Фемінізм по-українськи» за п'єсою «Бой-жінка» класика української літератури Г. Квітки-Основ'яненка. Вистава демонструється в Дніпродзержинському музично-драматичному театрі ім. Лесі Українки. Тут автор мюзиклу О. Коломійцев, здійснював постановку твору як режисер. Спектакль приніс провінційному театру сім дипломів на щорічному театральному фестивалі-конкурсі «Січеславна-2009» у Дніпропетровську.

У 2009 р. О. Коломійцев створив мюзикл «Пригоди барона Мюнхгаузена в Україні», поставлений наступного року в Одеському академічному українському музично-драматичному театрі ім. В. Василька, а в 2010 р. - два російськомовні твори: мюзикл «Синя Борода. Видіння Алекса» і рок-оперу «Марія Стюарт».

С. Бедусенко спеціально для Кримського академічного українського музичного театру пише мюзикл «Верона. Заручники кохання» за п'єсою А. Крима «Осінь у Вероні». В основі лібрето, створеного режисером Ю. Федоровим, продовження історії Ромео і Джульєтти, тому сюжетна лінія постійно перетинається з класичним твором В. Шекспіра.

Спрямованість на суспільний попит стає запорукою вдалої сценічної долі окремих вітчизняних проєктів. Так, з 2011 р. на сцені Київського театру оперети демонструється національний мюзикл «Welcome to Ukraine, або Подорож у кохання» (ідея проєкту, лібрето та режисура художнього керівника театру оперети Б. Струтинського), сюжет якого оснований на поєднанні українських традицій та обрядів із сучасністю, що сприяє використанню в спектаклі як фольклорної атрибутики (костюмів, музичного та хореографічного матеріалу тощо), так і авторської музики, зокрема І. Поклада, Л. Колодуба, Є. Станковича. Цінність цього проєкту полягає саме в представленні України в різних музичних ракурсах на національній основі, що приваблює не тільки вітчизняного глядача, а й іноземних туристів.

Окремо слід сказати про дитячі мюзикли, а саме: «Пеппі довга панчоха» Є. Лапейка; «Аладдін» за п'єсою Я. Стельмаха та «Кицин дім» за С. Маршаком С. Бедусенка; «Аліса в дивосвіті» А. Бондаренка за мотивами однойменної книги Льюїса Керрола; «Диво у лісі» за п'єсою Я. Козлова та «Зачароване каміння» за п'єсою Р. Камінської й О. Вратарьова композитора Г. Татарченка та багато інших. Означені твори покликані виховувати в дітей смак і відчуття прекрасного. Отже, увага

композиторів до дитячих мюзиклів свідчить про їхнє прагнення не стільки до комерційної реалізованості проєктів, скільки до виховання підростаючого покоління засобами музики [8, с. 7]. До речі, на дитячі мюзикли квитки коштують у середньому від 10 до 50 грн., що значно відрізняється від цін на вистави для дорослих (від 15 до 120 грн.).

2.2. Згальна характеристика сучасного українського мюзиклу: проблеми та перспективи

На сьогодні українські автори, усвідомлюючи необхідність національного відродження, намагаються писати свої твори рідною мовою та звертаються до сюжетів з нашої історії, що є актуальним для сучасної української культури. Адже вони відчують, що конче необхідно підвищувати патріотизм нашого сучасного глядача, створюючи гідні високохудожні твори рідною мовою, сприяти відродженню мелодійної української мови як у повсякденному житті, так і у творах мистецтва, для того щоб нащадки в майбутньому могли пишатися своєю країною, історією, культурою, мистецтвом.

Тематика сучасного українського мюзиклу є доволі різнобарвною: біблійна, що використовується 1 раз, міфічна - 2, містична - 4, історична - 6, філософська - 10, казкова - 70 (у дитячих мюзиклах). Як бачимо, пальму першості в українському жанровому напрямі мюзиклу тримають дитячі спектаклі на казкову тематику. На драматичній основі базуються 32 мюзикли, а на комедійній - 24. Це є свідченням того, що обидві категорії характерні для української ментальної культури [33, с. 10-14].

Аналіз С. Манько актуальності сюжетів мюзиклів стосовно соціокультурних умов країни і запитів глядачів доводить, що особливою увагою публіки користуються:

- знакові, символічні і метафоричні твори переважно національної тематики;

- мюзикли, основою яких є «одвічні теми»;

- мюзикли на оригінальні твори вітчизняних авторів, що відображають переважно реалії сучасного світу [33, с. 14];

На думку вченої, специфіка музичної складової сучасного українського мюзиклу базується:

- на українському сюжеті, художніх образах національних героїв та картинах народного побуту;

- на власній ментальній основі;

- національно-культурних традиціях і обрядах;

- на фольклорних інтонаціях, що застосовуються переважно в стилізованих версіях;

- на поєднанні сучасного електронного і національного інструментарію [33, с. 14].

Глобальна європейська «шоуманія» останніх десятиріч відзначилася активним інтересом до мюзиклу як видовищно-розважального жанру. В українських реаліях в умовах економічного виживання процес зростання конкурентності театральних колективів пов'язаний зі значними змінами потреб і смаків глядацької аудиторії. Проблематику сучасного репертуару визначає орієнтація широкого загалу публіки, ядром якої є молодь - тенденція до омоложення складу публіки впливає на формування моделі театру. Мюзикл, як відомо, передусім мистецтво молодих і адресовано молоді. Художня мова мюзиклу як синтетичного жанру відповідає потребам широких глядацьких мас. Таким чином новий етап в опануванні шоу-індустрії, в якому мюзикл виступає провідним жанром, для українського глядача відбувається під впливом певних тенденцій.

На Заході технологія випуску і прокату мюзиклу ретельно відпрацьована, то вітчизняні продюсери, вивчаючи досвід іноземних

колег, тільки опановують цю професію. В Україні задоволення потреби публіки у справжньому «мюзикальному дійстві» першим взяв на себе продюсерський центр «Арт-Проект»: народний артист України, композитор О. Злотник, поет О. Вратарьов, заслужений діяч мистецтв України, режисер В. Шулаков, балетмейстер А. Єрьомін, сценограф В. Одуденко, трупа обдарованої молоді, творчими зусиллями яких за законами світової шоу-індустрії у жовтні 2003 року було створено перший вітчизняний стаціонарний мюзикл «Екватор». Брав участь в продюсуванні оригінального українського мюзиклу і американський підприємець Алан Холлі з багатим досвідом роботи в музично-театральному бізнесі на Бродвеї.

Для «Екватора» відбирали трупу з усієї країни. Через кастинги пройшло понад 1500 виконавців. І вже на прем'єрі молоді митці (випускники та студенти мистецьких навчальних закладів, середній вік яких 21 рік) довели свій професійний рівень, високі вокальні здібності, органічну акторську гру, пластичність та відчуття ансамблевості. Вражаюча енергетика молодості та краси у поєднанні з талантом виконавців стала найкращою рекламою захоплюючого видовищного дійства.

Завдяки діяльності «Арт-Проекту» публіку чекали відкриття невичерпних можливостей цього унікального жанру. С. Герасимов інформував вітчизняного глядача про початок нового проекту «Театральна вітальня». У планах були запрошення найвідоміших світових мюзиклів і створення нових, серед яких мюзикл для дітей.

Український «Екватор», створений за бродвейськими традиціями функціонування жанру мюзиклу, подивилися більше як 17 тисяч глядачів. Проте, як стало зрозуміло вже в першому сезоні 2003-2004 років, західна модель постановки мюзиклу на вітчизняній сцені з різних причин не прищепилася. Капіталовкладення в цей проект себе не виправдали. Аналіз рівня культурних потреб населення та стану його

сплатоспроможності на даному етапі довів, що вони не сприяють успішному прокату мюзиклів за західними канонами світової шоу-індустрії на українському кону [57, с.16]. Таким чином, подальші творчі плани «Арт-Проекту» реалізувати не вдалося.

Задовольнити потребу молоді аудиторії у популярному жанрі традиційно прагнули театри музичної комедії, столична оперета, а часто-густо колективи музично-драматичних театрів. З'явилася низка оригінальних музичних вистав, серед яких мюзикли «У джазі тільки дівчата» Є. Кулакова (Донецький обласний музично-драматичний театр), «Вогні рампи» Г. Фролова (Київський академічний театр оперети), «Романтики» Б. Сегіна (Львівський національний театр імені Марії Заньковецької), успішні постановки в Одесі, Харкові та інших містах. Так 2008 року на сцені Національного академічного українського драматичного театру імені Івана Франка відбулося народження мюзиклу «Едит Піаф. Життя в кредит», який став мистецькою подією. Автор п'єси та віршів - Ю. Рибчинський, композитор та виконавиця головної ролі і пісень - молода співачка і актриса театру - Вікторія Васалатій.

Постановку здійснив актор і режисер І. Афанас'єв. Цікаве пластичне вирішення знаного хореографа А. Рубіної - і видовищне, і художньо цілісне. Хореографічні візерунки майстерно виконує Київський ансамбль бального танцю (керівник О. Касьянов), який органічно вписався в акторську трупку. В цій виставі, адресованій найрізноманітнішій глядацькій аудиторії, образна сценографія талановитого діяча вітчизняного театру В. Козьменко-Делінде - перекинута Ейфелева вежа - патефонна голка над колом-грамплатівкою, що крутиться в центрі сцени. Голос самої Піаф - це співаюче серце Франції. Вокал Васалатій-Едіт (як і Тетяни Міхіної, ще однієї виконавиці головної ролі) - це вищий дар, він живе і розвивається разом з героїнею, яка шукає свій шлях в мистецтві. Вишуканість французького шансону, енергетика, театральність - підкорюють, заохочуючи глядачів бути

активними співтворцями. Вся глядацька зала перетворюється на місце дії. Дух паризьких вуличок і площ, що колись уперше почули дивовижний голос маленької Едіт, відтворений завдяки сучасному сценічному обладнанню, зокрема світловими й театральними ефектами від LED-stream. Видовищність вар'єте (франківці демонструють готовність до такої сценічної естетики), і хвилюючий драматизм непростой долі актриси, тема протистояння Смерті, яка хоче відібрати талант - голос, значить відібрати саме життя, і проникливий ліризм мінорної тональності сценічної атмосфери, в якій, попри все, лунає мелодія непереможеної людської душі, вимальовує незабутній світ цього мюзиклу.

Режисеру І. Афанас'єву вдалося створити яскраве сценічне шоу з високою виконавською культурою та глибоким змістом, одна з тем якого - митець і його талант, вибір і відповідальність. На прем'єрі 2008 року режисер зазначав, що на сучасному Бродвеї немає колективу за творчим рівнем тотожного Національному театру імені Івана Франка під орудою художнього керівника Б. Ступки. Видатний актор і художник рідкісної інтуїції Б. Ступка завжди підтримував творчий пошук талановитої молоді і знав, кому доручити втілення захоплюючої сценічної ідеї.

Отже, мюзикл «Едіт Піаф. Життя в кредит» подарував публіці нову зірку столичної сцени - Вікторію Васалатій. Він став уроком майстерності і для майбутніх драматичних акторів, і для тих, хто опановує секрети мистецтва саме цього унікального жанру. Хочеться сподіватися, що естетика мюзиклу, рок-опери буде однією із домінант у подальшому творчому пошуку франківців. І до їх знакових музичних вистав, які є прикрасою репертуару театру, приєднуються нові - актуальні, талановиті, незабутні. Форма прокату мюзикла залишилася традиційною для репертуарного театру.

Як вже зазначалося, позитивна тенденція до створення власного сценічного продукту була притаманна й іншим театральним колективам, серед яких, на нашу думку, заслуговує на увагу оригінальна вистава, створена силами Херсонського обласного академічного музично-драматичного театру імені Миколи Куліша - «Нью-Йорк, Нью-Йорк». Сучасність, постійний творчий пошук, експеримент, непередбачуваність - ось що характеризує сьогодні творче обличчя цього колективу. Художня політика театру є такою, що забезпечує всі умови, для реалізації мистецької молоді: сценічний простір відкритий для талановитих та завзятих, як наприклад, випускники кафедри режисури і акторського мистецтва Київського університету культури і мистецтв (курс професора Н.М. Гусакової) режисери Влада Белозоренко та Сергій Павлюк, чия творчість привертає увагу широкого кола глядачів не тільки в Херсоні, але й за його межами (згадаємо успішні постановки у Миколаєві, Рівному, Румунії та ін.).

«Нью-Йорк, Нью-Йорк» - це іронічність, пародійний стиль, бурхливі фантазія і уява авторки ідеї і тексту пісень Влади Белозоренко, та захопленість роком, блюзом, джазом, культовими хітами з уславлених мюзиклів таких, як «Нью-Йорк, Нью-Йорк» Мартина Скорсезе, «Кабаре» Боба Фосса. Музичне оформлення музиканта та аранжувальника Олега Коструба вдало поєднує відомі мелодії, котрі вписуються в атмосферу вистави дуже гармонійно, народжуються природно протягом дії, і в жодному разі не сприймаються як штучні, вставні номери.

Авторську ідею блискуче втілив Сергій Павлюк: його невичерпні режисерські знахідки в поєднанні з іскрометними акторськими імпровазіями створюють справжню комедійну атмосферу інтригуючого драматичного сюжету музично-танцювального видовища. Театральність цієї постановці надає і команда професійно підготовлених універсальних акторів, і цікава робота балетмейстера Юрія Бусса,

хормейстера Ружени Рубльової, лаконічна сценографія в ефектному світловому вирішенні Вікторії Усаченко.

У мистецтві все вирішує особистість. Режисер - особистість, який вміє захопити сценічною ідеєю колектив, зарядити колег фантастичною енергією творення, жагою професійної реалізації, вміє вразити, надихнути, подарувати почуття і емоції й своєму глядачеві. Театр повинен вражати і С. Павлюку, без перебільшення, кожного разу це вдається, будь-то висунута на здобуття Шевченківської премії, сповнена українського колориту, містична гоголівська «Страшна помста», «Обережно, жінки!» у стилі французького вар'єте, історична драма про часи Потьомкіна та Катерини II «Фаворит» чи комедійний мюзикл «Нью-Йорк, Нью-Йорк».

Театр імені Миколи Куліша влаштовує святкові шоу, в яких драматичні актори, постійно демонструють вокальні і хореографічні таланти. Вони готові проявляти свої здібності в будь-якому творчому задумі. Це особливо позитивно відчувається в мюзиклі. Злагоджено, з віддачею виконують танцювальні номери разом з балетною трупкою театру під керівництвом молодого балетмейстера Юрія Бусса, не поступаючись професіоналам.

На кону єдиний ансамбль, який працює творчо і дарує гарний настрій та заряд позитивної енергії своїй улюбленій публіці.

Виконавці головних ролей Джеррі - артист України Сергій Кияшко і Террі - артист Руслан Вишнівецький такі багатогранні, багатолікі, з чудовим відчуттям партнерства. На сцені грає все - стільці, де тільки що сиділи герої, миттю обертаються на трибуну, на якій, вже стоячи на повний зріст, вітаються з публікою, завзято їм аплодуючою; звичайні блокноти, у яких «старанні учні» так невинно та підслесливо занотовували золоті правила успішного гангстера Великого Мака, де він, наївний, залишив свій автограф, - раптом у їх руках стають головним аргументом, що страшніший за автомат, перетворюються на «щиросерде

зізнання» і доказ провини невловимого пройдисвіта, - ось і пташка в клітці...

Динаміка, насиченість темпоритмічного не дають сумувати: глядач активно включається в дію, легко поринає в атмосферу свята сценічної фантазії з гарною музикою, гумором, гегами і заразливим азартом. Насправді смішно, коли Гаррі на прізвисько «Кувалда» (Андрій Волошковець) у кумедно.му костюмі зеленого дракона з трьома головами (дві голови - це руки актора; художник В. Усаченко.) шипить усіма головами на присутніх, лякаючи їх. Або, коли з переляку боягуз Террі коротке слово «да» заспівує як марш Мендельсона: «да-да-дададада...» і готовий іти під вінець, лише б не застрелили гангстери... А з яким гумором висміяні голлівудські штампи в контрастних образах маленького хирлявого і миршавого гонорового боса мафії Великого Мака (Євген Гамаюнов) і його мовчазного флегматичного Охоронця-велетня, справжньої скелі (Антон Лисенко).

Запам'ятовуються пластична, у гарній фізичній формі, красуня-танцюристка Меррі (Тетяна Проворова) і колоритна, характерна, яскрава «мігрантка з Баку», її подруга - танцюристка кабаре Таня (Лоліта Міносян). Обидві мріють про справжнє кохання і, звичайно, воно їм посміхнеться.

Професійним вокалом приємно радує заслужена артистка України Ружена Рубльова, виконуючи декілька всесвітньо відомих хітів (текст В. Белозоренко). У невеличкій ролі покоївки, яка ховає своє справжнє обличчя - начальника відділу по боротьбі з організованою злочинністю, актриса переконлива й органічна.

У фіналі зірвуть маски і головні персонажі: Леррі - згусток енергії, серцеїд, який перевтілювався у жінку Лорі, зворушливо, комічно, дотепно, навіть з шармом, Террі - безхребетний, безпринципний, людина-пластилін, прислужник та провокатор, що непритомнів, лише

почує слово «кровь!». Насправді ж вони герої-поліцейські - мужні, хоробрі й розумні.

Інтрига триває до кінця. Заключний акорд - шок, несподіванка (у кращих голлівудських традиціях!). Найстрашніший гангстер Великий Мак виявиться, як водиться, емігрантом з Росії - Макаром Максимовим. А на сцені царює закон, порядок і кохання.

«Нью-Йорк, Нью-Йорк» - творча перемога херсонського театру у такому складному жанрі як комедійний мюзикл. Цей яскравий, динамічний, видовищний авторський проект цікавий для різних вікових та соціальних прошарків публіки, користується успіхом у глядачів, форма прокату також є традиційною для репертуарного театру. Високий рівень художнього смаку, притаманний творцям мюзиклу, - сьогодні В. Белозоренко успішно ставить вистави на столичному кону, а С. Павлюк є головним режисером Театру імені Миколи Куліша, - збагачує глядацьку культуру, зокрема молоді аудиторії, серед якої багато студентів.

І це надзвичайно актуально тому, що мюзикл - «ідеологічний інструмент», «прямий шлях до молоді» [21; 24], тобто виховне значення такого синтетичного сценічного жанру для майбутніх поколінь очевидне. Вважаємо необхідною умовою для успішного виховання аудиторії театру серед молоді введення на уроках зарубіжної й української літератури перегляду уривків з мюзиклів і рок-опер, створених на відомі сюжети, як, наприклад, «Енеїда» (за поемою І. Котляревського), «Ромео і Джульєтта», «Собор Паризької Богоматері», «Маленький принц», «Парфюмер» та інші. Доречним було б реалізувати і таку форму естетичного виховання молоді засобами театрального мистецтва, як постановки мюзиклів або взагалі музичних вистав на шкільному чи університетському кону на зразок американської і західноєвропейської систем освіти. Зрозуміло, що естетично розвинута, духовно багата аудиторія мистецтва підготовлена

до сприймання найрізноманітніших театральних форм і жанрів - її цікавить і класика, і авангард, і синтетичні сценічні жанри, лідером серед яких є саме мюзикл.

Однією з причин незадовільного стану розвитку вітчизняного мюзиклу, наприклад, на думку художнього керівника і директора Київського національного академічного театру опери та балету Богдана Струтинського, є відсутність спеціально облаштованого глядацького залу, національного мюзик-холлу, де б ставилися саме такі вистави-видовища [21, с. 5; 24, с. 2]. Безперечно, змодифіковане приміщення для постановки та прокату мюзиклів українському глядачеві необхідне, але це може виявитися проектом довгостроковим. Сучасному ж глядачеві, ядро якого складає молодь, задовольнити інтерес до цього популярного жанру необхідно вже сьогодні. Як переконує досвід зарубіжних продюсерів Катерини фон Гечмен-Вальдек, О. Вайнштейна мюзикли можуть успішно співіснувати з репертуарним театром, а саме: йти блоками по два тижні протягом місяця. Такий спосіб прокату себе виправдовує і у творчому, і в фінансовому плані за умови облаштування театального приміщення суперсучасною апаратурою з комп'ютерними технологіями.

Ця проблема не один сезон була актуальна для київської оперети, але сьогодні столичний театр кардинально поновив своє технічне обладнання, а значить має перспективу збагатити свій репертуар постановками високого технічного рівня складності, в тому числі у жанрі мюзиклу.

2007-2008 року посилюється інтерес до створення мюзиклів з домінуванням мови танцю відомими хореографами, які виступають режисерами-постановниками. Це танцювальний мюзикл Олени Коляденко «Па» - світлове лазерне шоу за новими технологіями та вокалом універсальної співачки Джамали в столичному концерт-холі «Freedom» і танцювальний мюзикл «Аб на Бродвеї» Надії Атанасової у

столичному Metropolitan Hall «Split» за найвідомішими бродвейськими шоу видатного хореографа і кінорежисера Боба Фосса.

Одним з перших 3D-шоу на українській сцені став танцювальний мюзикл «Барон Мюнхгаузен» (за мотивами відомої п'єси Г. Горіна) режисера-хореографа Костянтина Томільченка, який ішов з грудня 2010 по березень 2011 року при підтримці каналу СТБ. В цьому грандіозному суперсучасному видовищі, створеному за законами світової розважальної індустрії, брали участь найкращі танцюристи шоу «Танцюють всі».

І все ж найбільш гострим, на наш погляд, залишається питання саме українського мюзиклового репертуару. Чималий досвід в галузі сучасного музичного театру дозволив би О. Злотнику, О. Вратарьову, Ю. Рибчинському, Г. Татарченку, С. Бедусенку та іншим вітчизняним корифеям - композиторам, лібретистам, режисерам - залучити до цього мистецьку молодь. Репертуарне питання можна частково розв'язати за допомогою Всеукраїнського творчого конкурсу на кращий мюзикл, краще лібрето чи музичну драматургію мюзиклу на певну тему, сюжет.

Зрозуміла важливість участі у цих проектах українських бізнесменів, які готові вкладати гроші в мистецтво, а отже виникає усвідомлена необхідність прискорити створення та утвердження закону про меценатство на державному рівні.

Вважаємо, що успішне розв'язання проблеми залучення аудиторії до мистецтва мюзиклу, сформованість художньої потреби у цьому жанрі і одночасно розуміння його ролі в системі шоу-індустрії не можливе без активної допомоги преси, радіо, телебачення з їх просвітительською і розвиваючою функціями. Для того, щоб знайти і переглянути світові мюзикли найвищої художньої якості в Інтернеті необхідні певні знання з історії мюзиклу. Сьогодні на деяких українських каналах можна переглянути фільми, зняті за західними мюзиклами, самі ж оригінальні

постановки у запису на нашому екрані дуже рідкісне явище. Це стосується і вітчизняної продукції.

Сучасний глядач, і особливо молодь, фактично не має можливості познайомитися з успішними мюзиклами режисерів другої половини ХХ сторіччя на кону вітчизняних театрів хоча б у запису, як, наприклад, «Кандід» режисера В. Петрова на сцені Національного театру російської драми імені Лесі Українки та низки інших. Таким чином, певний пласт у естетичному вихованні нових поколінь втрачається.

Отже, саме художня мова мюзиклу як сценічного жанру, синтезуючи і класику, і естраду, і образну лексику споріднених мистецтв, відповідає потребам широких глядацьких мас, реалізує їхній потяг до гедонізму та релаксації.

За свідченням відомих продюсерів Катерини фон Гечмен-Вальдек та директора компанії «Метро. Ентертейнмент» М. Гурвіча, мюзикл найуспішніший театральний жанр у світі та дуже ризиковане комерційне виробництво, успіх якого залежить перед усім від професіоналізму продюсерів [54, с. 66].

Для розвитку українського мюзиклу як мистецтва і одночасно нової галузі індустрії розваг необхідно відкрити школу з підготовки фахівців найрізноманітніших творчих професій - від універсальних акторів до театральних менеджерів та координаторів проектів, озброєних не тільки творчою майстерністю, але і здатністю працювати в жорстких умовах конкуренції; створити умови для прокату вітчизняних мюзиклів у різних регіонах України та за її межами; пропагувати найкращі зразки світових мюзиклів як «найуспішнішого жанру сучасного шоу-бізнесу», а головне - вітчизняних авторських мюзиклів на радіо і телеканалах, створювати спеціальні рубрики на каналі «Культура», провідних телеканалах; створювати спеціальні сайти-анонси з метою реклами в Інтернеті, або спеціальні сайти, де б висвітлювалися дискусійні питання з проблем сучасного стану,

тенденцій, подальших перспектив цього жанру, висловлені критиками, режисерами, композиторами, хореографами, лібретистами чи акторами мюзиклу, а також спеціальні сайти, де б проводилися опитування глядацької аудиторії з актуальних питань музично-драматичних жанрів. Важливе виховання підготовленої аудиторії театру засобами театрального мистецтва, особливо серед молоді, починаючи з початкової і закінчуючи вищою школою освіти. Така аудиторія, як правило, володіє сучасним полістилістичним мисленням і є важливою рушійною силою у подальшому розвитку вітчизняного театру. На нашу думку, ще одна вагома складова - економічний підйом нашої країни, зростання матеріальних доходів глядацької аудиторії позначиться на позитивній динаміці в галузі прокату мюзиклу за законами шоу-індустрії. Як відомо, в наш час мюзикл перетворився на ознаку мегаполісу. В усіх столицях світу, великих культурних центрах йдуть одночасно декілька вистав [19, с. 14], а це немалі матеріальні інвестиції, зокрема когорта туристів, до скарбниці міста. І в столиці України, як це заведено в усій сучасній Європі, на часі відкриття Театру мюзиклу і рок-опери.

Ось низка найважливіших завдань, вирішення яких - шлях до художнього збагачення вітчизняної театральної культури цим своєрідним жанром. Можна передбачити, що актуалізації інтересу до мюзиклу сприятиме безвізовий режим з європейськими країнами, завдяки якому стане доступнішим. А сам український мюзикл має потенціал зайняти гідне місце серед фахівців, так і певній частині глядацької аудиторії, європейському театральному мистецтві.

ВИСНОВКИ

У ході проведеного дослідження в роботі були зроблені наступні висновки:

Термін «масова музика» увійшов до музичних визначень усередині ХХ ст. та набув стрімкого розвитку у ХХ ст. через появу і швидке поширення засобів масової комунікації - звукозапису, радіо, кінематографу, телебачення, що надали величезні можливості для масового поширення музики і водночас мали певний вплив на сприйняття і творчість. Сучасній масовій музиці притаманна тенденція змішування стилів та напрямів. Тому головним завданням митця є обов'язкова злагодженість, вивіреність, гармонійне поєднання різноманітних стилів, і, безумовно, високий рівень професіоналізму.

Мюзикл - це сучасний музично-сценічний жанр масової культури, в якому гармонійно поєднується широкий спектр засобів музичного та драматичного театру і естради. Як масово-видовищний жанр мюзикл націлений на постійний пошук нових засобів виразності, що зумовлює надзвичайну рухливість його структури та необмеженість тематичними, жанровими і стилістичними межами.

Як музично-сценічний жанр мюзикл має такі характеристики як перевага сюжетної основи, якій підпорядковані найважливіші елементи в системі виражальних засобів мюзиклу: хореографія, пластика, спів. Для жанру характерні: сучасна ритмічна основа, звернення до аудиторії мовами естрадної, побутової та академічної музики в зрозумілій для мас формі (пісенна основа сольних і ансамблевих номерів, і використання розмовних діалогів); особливі вимоги до виконавського мистецтва, ідеалом якого є синтетичне поєднання якостей актора, співака й танцівника, що утворюють новий демократичний, близький і безпосередній рівень контакту з аудиторією, як і в естраді, що

зумовлене специфікою мікрофонного співу і звукопідсилюючої апаратури.

Родоначальником мюзиклу можна вважати бродвейський музично-розважальний театр, в перші роки ХХ століття переживає бурхливий період співіснування легких жанрів. На сусідніх сценах уживалися водевілі і бурлески, екстраваганця і вар'єте, театри менестрелей, мюзик-холи, фарси і ревію. Процес становлення американського мюзиклу безпосередньо пов'язаний з процесом становлення в США суспільства масового споживання. Він (мюзикл) прагне бути в ніші масового шоу, розрахованого на публіку з широкою палітрою смаків і уподобань. Боротьба за глядача в мюзиклі визначає правила існування даного жанру. Щоб мюзикл був популярний, його музичні теми повинні жити не тільки в стінах театру або кінотеатру. І чим більше інтерпретацій на ці теми, чим більше їхніх головних інваріантів створять виконавці, тим у більшій аудиторії будуть популяризовані самі мюзикли.

Домінантною ознакою українського мюзиклу є його художньо-естетична (мистецька) природа, зумовлена тим, що виник він саме на театральній сцені. Сюжетно-тематичні особливості мюзиклу визначаються музичними традиціями, драматургією, особливою специфікою постановок. Це дозволяє схарактеризувати вітчизняний мюзикл як жанр видовищного мистецтва зі складною драматургією і насиченим змістом, для якого пріоритетами є і видовищна (релаксаційна, розважальна), і комерційна, і мистецька складові.

Український шоу-бізнес утілює, здебільшого, лише комерційні проекти низької якості, які не тільки не містять високої ідеї та духовності, але й вражають своєю негуманністю й вульгарністю.

Водночас значна кількість українських митців, базуючись на моральних принципах, обирає високодуховну тематику для написання мюзиклів, і держава має створити умови, щоб донести ці проекти до

публіки. Ці твори відповідають нашому менталітету, близькі глядачеві за змістом, музичним матеріалом, засобами втілення. Отже, функціонування в Україні жанрів мюзиклу, популярність якого у глядача не викликає сумніву, залежить від конкретних чинників, серед яких одне з ключових місць відводиться державній культурній політиці та законодавчій базі.

Пошуки шляхів і засобів підтримання українського мистецтва, органічною складовою якого є й сучасні форми репрезентації культурної традиції, повинні здійснюватися не тільки на рівні представників мистецтва та шоу-бізнесу, а й владних структур, оскільки лише відповідна законодавча база та реальна підтримка держави можуть стати запорукою ефективної професійної діяльності всіх інститутів, зацікавлених у розвитку національної музичної культури.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Андрущенко Е. Ю. Мюзиклы Э. Ллойда-Уэббера конца 1960-1980-х годов: сюжеты, жанр, стилистика: дис. ... канд. искусствовед. /Е. Ю. Андрущенко; Ростов. гос. консерватория. - Ростов-н/Д, 2007. - 200 с.
2. Ашин Г. В тисках духовного гнета: (Что популяризуют средства массовой информации США) / Г. Ашин, А. Мидлер - М.: Мысль, 1986. - 253 с.
3. Бедусенко С. Пам'ять - синонім вічності / С. Бедусенко // Просценіум. - 2004. - №3 (10) - С. 35-36.
4. Бедусенко С. Рок-опера: вперед і з піснею?! Ні, з музикою! / С. Бедусенко // Музика. - 1993. - №3. С. 8-9.
5. Березан В. Підготовка майбутнього педагога до естетичного виховання школярів засобами сучасної музики масових жанрів: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. пед. наук: спец. 13.00.04 «Теорія та методика професійної освіти» / В. Березан. - К., 2000. - 20 с.
6. Билецкий А. Бывают крылья у художников / А. Билецкий // 5 континентов. - 2000. - №12. - С. 17
7. Борисполец В. В музыкальном мире появилась украинская рок-опера «Платный пляж на Стиксе» /Борисполец //Рабочая газета. - 2006. - №125 (13875). - С. 3.
8. Бурлюков М. Музичний вибух в театрі на Липках / М. Бурлюков // Демократична Україна. - 2006. - середа 19 квітня №72. - С. 9.
9. Вергеліс О. Народна артистка. Едіт Піаф відкрили «кредит» у Національному театрі імені Івана Франка / О. Вергеліс // Дзеркало тижня. - 2008. - № 20(699). - 31 трав. - 6 черв.
- 10.Вергеліс О. Нота контексту. Юрій Рибчинський - про Піаф і Парфумера, про Лужкова і Пугачову / О. Вергеліс //Дзеркало тижня. - 2008. - 17 травня №18. - С.19.

- 11.Верховенко О. А. Танцювальна складова мюзиклу другої половини ХХ - ХХІ століття: автореф. дис. кандидата мистецтвознавства / О. А. Верховенко; Київ. нац. ун-т культури і мистец. - К., 2013. - с. 16.
- 12.Ветлицкая И. Мюзикл в России. Мода? Бизнес? Театр? / И. Ветлицкая // Обсерватория культуры. - 2004. - № 1. - С. 72-77.
- 13.Виноградова М. И сегодня можем повторить: театральный ренессанс - не утопия [Электронный ресурс] / М. Виноградова // Зеркало недели. - 1995. - 18 февраля №7. - Точка доступа: http://zn.ua/CULTURE/i_segodnya_mozhem_povtorit_teatralnyu_renessans_ne_utopiya-36017.html
- 14.Грабенко Л. Белую ворону слегка перекрасят / Л. Грабенко // Киевские ведомости. - 2005. - 15 июня №123 (3509). - С. 9.
- 15.Демарин И. Мюзикл по-русски - это когда расходов больше чем доходов / И. Демарин // Музыкальная жизнь. - 2011. - №5. - С. 27-28.
- 16.Довідково-біографічне видання: Серцем з Буковиною / Авторі-упорядники О. Матвійчук, Н. Струк; керівник проекту О. Бабій. // серія Імена славних сучасників, III видання. - К. : ТОВ Світ успіху, 2011. - 359 с.
- 17.Драк А. Мюзикл - мода чи мистецьке явище? / А. Драк // Український театр. - 1997. - №5. -10-11.
- 18.Євтушенко О. Нова рок-опера «Суд» С. Бедусенка у театрі Естради / О. Євтушенко // Театрально- концертний Київ. - 1989. - № 10. - С.13.
- 19.Журбин А. Призрак мюзикла / А. Журбин // Культура. - 2005. - 20-26 янв. (№ 3) - С. 14.
- 20.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.]. - К., 2007. - Вип. 23. - С. 37-45.
- 21.Іваницька Яна. «Керманич» оперети / Яна Іваницька // День. - 2007. - 14 лют. - С. 6.

22. Комлікова А. Рок-опера: до питання становлення жанру в Україні / А. Комлікова // Київське музикознавство: зб. статей. - К.: Київський інститут музики ім. Глієра. - 2011. - Вип. 39. - С.159-166.
23. Конен В. Третий пласт: новые массовые жанры в музыке XX века / В. Конен. М.: Сов. Композитор, 1990. - 320 с.
24. Конькова Г. «На березі життя». Олександр Злотник / Г. Конькова. - К.: Вид-во «Карета», 2003. - 183 с.
25. Коскін В. Ослобони нас, Боже, від творців у законі і від зірок за викликом / В. Коскін // Демократична країна. - 2008. - 16 травня п'ят. - С. 21.
26. Костюк Е. Б. Популярные направления и жанры XX века: джаз, мюзикл, рок-музыка, рок-опера [уч. пособие] / Е. Б. Костюк. - СПб.: Изд-во СПб ГУП, 2008. - 196 с.
27. Кремешна Т.І. Театр як засіб впливу на культурне та соціальне становлення особистості // «Молодь і ринок». - 2012. - №5. - С. 102-105.
28. Культурні практики і культурна політика. Аналітична доповідь. За ред. Олександра Левцуна. - Київ, 2012. - 163 с.
29. Мамчур І. Драма? Оперета? Мюзикл? / І. Мамчур // Український театр. - 1984. - №3 (128). - С. 6-8.
30. Мамчур І. Рок-опера: передчуття успіху / І. Мамчур // Музика. - 1993. - №2. - С. 8-9.
31. Мамчур І. Рок-поема подвигу / І. Мамчур // Музика. 1989. - травень-червень №3. - С. 9-10.
32. Мамчур І. Сплав слова, драми та музики / І. Мамчур // Український театр. - 1987. - березень № 3. - С. 22-24.
33. Манько С.Б. Мюзикл у художній культурі України кінця XX - початку XXI ст. / Автореф канд. мистецтвозн. - Х., 2014. - 19 с.
34. Манько С.Б. Мюзикли і рок-опери в українському соціокультурному просторі / С. Б. Манько // Культура України: Зб. наук. праць за ред. В.

- М. Шейко /Харківська держ. акад. культури. - Харків, 2012. - Вип. 39. - С. 268-276.
- 35.Мархасев Л. В легком жанре: Очерки и заметки / Л. Мархасев. - [2-е изд., уточнен. и доп]. - Л.: Сов. композитор, 1984. - 280 с.
- 36.Мелешко К. Игорь Поклад. Старые песни о новом / К. Мелешко // Аргументы и факты в Украине. - 2006. - №31. - С. 17.
- 37.Набок И. Идеологическая функция музыки / И. Набок. - Л.: Музыка, 1987. - 78 с.
- 38.Підлужна А. Повноправний учасник вистави / А. Підлужна // Театрально-концертний Київ. - №12. - С.13
- 39.Підлужна А. Три кити С. Бедусенко /А. Підлужна // Театрально-концертний Київ. - 2006. - №4. - С. 24-26
- 40.Полищук Т. Юрий Рыбчинский: Средневековье - понятие не временное, а философское. Белая ворона возвращается / Т. Полищук // День. - 2005. - 26 августа №153 (2132). - С. 19.
- 41.Поліщук Т. Юрий Рибчинский: «Євнухи творчістю не займаються. Вірші народжуються від любові» / Т. Поліщук //День. - 2000. - п'ятниця, 19 травня №87 (868). - С. 20.
- 42.Попов А. Социально-психологические, психологические, физиологические и биохимические аспекты влияния поп-музыки на молодежь // Музыка созидаящая и разрушающая / Сост. А. Лисенков. - М.: Сов. Россия, 1989. - С. 38-58.
- 43.Потушняк Н. Рок-опера в іншому вимірі /Н. Потушняк // Театрально-концертний Київ. - 2002. №3-4. - С. 31
- 44.Преображенский В. Эпоха русского мюзикла / В. Преображенский // Ять. - 2002. - № 12. - С. 80-83.
- 45.Рибчинський Ю. Рок-опера: молодша сестра мюзиклу /Ю. Рибчинський //Естрада. - 1993. - №5.С. 26-27.
- 46.Саква О. Ранок мюзиклу / О. Саква // Український театр. - 1979. - №3. - С. 28-29.

47. Сохор А. О массовой музыке / А. Сохор // Вопросы социологии и эстетики музыки: сб. статей / [сост. Ю. Капустин]: в 3 ч. - Ч.1. - Л.: Сов. композитор, 1980. - С. 234-264.
48. Станіславська К.І. Теоретики видовищної культури про зміст та класифікацію видовищ // Мистецтвознавчі записки: зб. наук. праць. - Вип. 21. - К.: Міленіум, 2012. - С. 190-196.
49. Стельмашевская О. Встреча на «Екваторе» / О. Стельмашевская // День. - 2004. - № 225. - 9 дек.
50. Татарченко Г. Рок-опера / Г. Татарченко // Музыка. - 1993. - №4. - С. 30-31.
51. Цукер А. Проблемы взаимодействия академических и массовых жанров в современной советской музыке: автореф. дис. на соискание науч. степени д-ра искусствоведения : спец. 17.00.02 «Музыкальное искусство» / А. Цукер. - М., 1991. - 48 с.
52. Чепалов О. Мюзикл - потреба, чи умови гри? / О. Чепалов // Український театр. - 1979. - №2. - С. 9-10.
53. Чердниченко Т. Кризис общества - кризис искусства: Музыкальный «авангард» и поп-музыка в системе буржуазной идеологии / Т. Чердниченко. - М. : Музыка, 1987. - 187 с.
54. Чупринина Ю. Жанр победившего капитализма / Ю. Чупринина // Итоги. - 2003. - № 9. - С. 64-67.
55. Шахрай В.М. Театральнее мистецтво як чинник оптимізації взаємодії особистості та соціуму. - [Електронний ресурс]. - Режим доступу: narodnaosvita.kiev.ua / narodna_osvita/vupusku/13/statti.
56. Шостак Г. Музыка массовых жанров как фактор формирования музыкальной культуры подростков: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. пед. наук: спец. 13.00.01. «Загальна педагогіка та історія педагогіки» / Г. Шостак. - К., 1996. - 22 с
57. Юсипей Р. На «Екваторе» - безлюдно / Р.Юсипей // Столичні новості. - 2003. - № 45(290). - 16-22 дек. - С. 19.