

МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ ТА ІНФОРМАЦІЙНОЇ ПОЛІТИКИ  
УКРАЇНИ  
ХАРКІВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ МИСТЕЦТВ  
ІМЕНІ І. П. КОТЛЯРЕВСЬКОГО

Кваліфікаційна наукова праця  
на правах рукопису

**СТЬОПІНА АЛЕВТИНА ЮРІЇВНА**

УДК 792.5-053.2.03(477)

**ДИСЕРТАЦІЯ**

**ДИТЯЧИЙ МУЗИЧНО-ДРАМАТИЧНИЙ ТЕАТР В УКРАЇНІ:  
ГЕНЕЗА, ЕВОЛЮЦІЯ, АКТУАЛЬНІ РЕПРЕЗЕНТАЦІЇ**

Спеціальність 025 – «Музичне мистецтво»  
Галузь знань 02 – «Культура і мистецтво»

Подається на здобуття ступеня доктора філософії.

Дисертація містить результати власних досліджень. Використання ідей, результатів і текстів інших авторів мають посилання на відповідне джерело.



Стьопіна А. Ю.

Науковий керівник:  
кандидат мистецтвознавства, доцент  
**Жданько Андрій Миколайович**

Харків – 2023

## АНОТАЦІЯ

Стьопіна А. Ю. Дитячий музично-драматичний театр в Україні: генеза, еволюція, актуальні репрезентації. Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису.

Дисертація на здобуття ступеня доктора філософії за спеціальністю 025 — «Музичне мистецтво», галузь знань 02 — «Культура і мистецтво». Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського, Міністерство культури та інформаційної політики України. Харків, 2023.

Дисертацію присвячено обґрунтуванню теорії та практики українського дитячого музично-драматичного театру. У ній уперше в українському музикознавстві надано системну оцінку українського дитячого музично-драматичного театру у його генезі, еволюції та актуальних репрезентаціях.

На підставі розгляду трьох семантичних складових досліджуваного явища «дитячий», «музично-драматичний», «спектакль» встановлено, що найзагальнішою з них є остання. Вона розуміється як видовище, дійство, котре диференціюється на жанрові підвиди. Загальним для останніх є поліморфна природа самого явища, заснованого в онтологічному сенсі на прояві іпостасі *homo ludens* (людина, яка грає). Дві інші складові – «музично-драматичний» та «дитячий» у системі спектаклю як видовища-гри є похідними, змінними й належать до його різновидів: у першому випадку мається на увазі наявність та питома вага музики в сценічній дії, а у другому – комунікація, пов'язана зі світом дитинства.

У дисертації здійснено розробку оригінального термінологічного апарату, заснованого на виявленні сутності явища «агрегація мистецтв». Запропоновано критерій такої класифікації, де домінує принцип переважання у виставі музичної або театральної складової. Обґрунтовано доречність позначення процесу їх поєднання терміном «агрегація», який найточніше характеризує особливий рід

дифузної взаємодії компонентів різних видів мистецтва в дитячих спектаклях. Виокремлено основні класифікаційні різновиди дитячого музичного спектаклю: 1) домінантно-театральний; 2) домінантно-музичний; 3) домінантно-хореографічний; 4) змішаний або «гібридний»; 5) імерсивний.

Розгляд дії цих домінант у дисертації здійснено на основі історіографічного огляду з класифікацією основних етапів розвитку явища, що вивчається. Головним класифікаційним критерієм було обрано співвідношення музики й драми як архетипової риси українського театру, зокрема й дитячого. Наразі виявлено такі варіанти співвідношення: 1) використання народнопісенних зразків; 2) виникнення стилізацій під них; 3) поєднання перших двох принципів; 4) використання спеціально написаної для даного спектаклю музики.

Становлення українського дитячого музично-драматичного театру було пов'язано з діяльністю його фундаторів М. Кропивницького (акцент на театральній складовій) та М. Лисенка (пріоритет музичної). У дисертації вперше запропоновано компаративний огляд стилістики дитячих опер М. Лисенка та п'єс М. Кропивницького, на підставі якого зроблено висновки про спільні (опора на інтонаційний фонд українського фольклору) та особливі (різна формотворна роль музичного компонента) риси цих творів.

Окрему увагу в роботі приділено діяльності О. Пчілки (О. Драгоманова-Косач) – авторки дитячих «орудок», «дійств», «оперет» (назви самої авторки) з дитячою тематикою, спрямованою на «шанування свого рідного» (її власні слова) та поєднання в єдиній мовній системі ознак волинського та полтавського діалектів під егідою патріотично-виховної ідеї.

У дисертації запропоновано систему критеріїв створення та оцінки дитячого музичного спектаклю який визначає алгоритм аналізу дитячого музичного спектаклю, що охоплює різні параметри його змісту та структури – від типу агрегації мистецтв, способу виконання, жанрової стилістики, постановочних

рішень до основної ідеї спектаклю та його тематичних ліній, способу презентації національно-характерного в музичній семантиці спектаклю.

Щодо режисерсько-композиторських інтерпретацій досліджуваного жанру в його сучасних версіях (мається на увазі період 1980-х – початку 2020-х років) у дисертації запропоновано їх розгляд на базі двох стильових ліній – *традиційно-спадкоємної* (приблизно до кінця 1980-х років) та *експериментально-новаторської* (з кінця 1980-х до сьогодні). Їхнє паралельне співіснування ближче до кінця ХХ-го століття порушується на користь експерименту. Ще одним суттєвим поштовхом є технологія впровадження музики до спектаклю, яка охоплює варіанти від фонограми до живого виконання, а також їхню комбінаторику. На етапі 1950-х – 1980-х років домінувала спадкоємна тенденція з її установкою на жанр дитячої опери (яка вже достатньо висвітлена Н. Ізуграфовой, О. Кузьміною, Д. Романець, О. Єрмаковим та інші). Загальний характер режисерсько-композиторської роботи над змістом і формою спектаклю стає інтерпретаційним і реалізується на рівні індивідуального втілення певних зразків.

Як приклад подібних інтерпретацій у дисертації обрано музичну казку «Івасик-Телесик» М. Кропивницького, яка формується як еталонний зразок жанру з домінуванням театральної складової. На цій підставі в дисертації прослідковано майже двохсотлітній шлях, який пройшла ця казка у творах українських літераторів, драматургів, композиторів. Повноцінне сценічне життя спектаклю «Івасик-Телесик» почалося у 80-ті роки минулого століття, коли було засновано Державний музичний театр для дітей та юнацтва (Київ, 1982 р.). На його сцені з успіхом пройшли й досі збереглися в репертуарі нові постановочні версії твору М. Кропивницького-К. Стеценка; серед них – новітній римейк п'єси під назвою «Відьма» (лібрето Г. Конькової, музика К. Стеценка з доповненнями та аранжуванням А. Коломійця та І. Щербакова), де підсилено гуманістичну ідею обов'язкової перемоги добра над злом.

У дисертації вперше проаналізовано експериментальну виставу «Золотий човник», представлену на сцені Першого українського театру для дітей та юнацтва, (Львів, 2002) режисером О. Кравчуком та автором музики О. Суком. Спектакль вирішено в стилістиці японського театру «Но». Естетика Японії переплітається з культурою України в галузі музичної та вербальної мови, а також сценографії (убрання сцени, костюми персонажів тощо).

Огляд новітніх тенденцій у галузі українського дитячого музичного театру показав пріоритетне значення в ньому двох естетико-комунікативних чинників: 1) орієнтацію на стилістику мюзиклу; 2) посилення імерсивної тенденції. Сучасні українські дитячі музичні вистави сконцентровано в напрямі до синтетичного жанру – мюзиклу. Він демонструє новий тип морфологічного синтезу в сучасному розважальному театрі, витоком якого є естрадне шоу, вербальна й музична лексика тяжіє до осучаснення, що задовольняє естетичні потреби та смаки дитячої та юнацької аудиторії. Для типового зразку у дисертації надано аналіз спектаклю ХТДЮ «Роні, дочка розбійника» (1995) на музику І. Гайденка, режисер – Ю. Погребищенко. Музика до спектаклю розподіляється на два семантичних плани: 1) вокальний, що слугує характеристикам дійових осіб; 2) інструментальний, що ілюструє перебіг сценічних подій. Утіленню семантики мюзиклу слугує мультижанровість, представлена в широкому діапазоні від колискової до шансону, інструментальних інтермедій-антрактів.

Зберігаючи провідний жанровий нахил до мюзиклу, сучасний український театр для дітей та юнацтва у сфері комунікації тяжіє до імерсивності. Дитячий музично-драматичний театр завжди в потенціалі містив елемент імерсивності, а відтак передбачав гру акторів з глядачами. Імерсивність як принцип роботи з публікою, що означає інтерактивне «занурення» глядачів-слухачів (імерсантів) до темпоритму вистави. Прикладами реалізації цієї ідеї є уперше проаналізовані в дисертації два дитячі спектаклі – спектакль «Winterra. Легенда казкового краю»

(2021), створений у рамках загального проєкту компанії Star Light Entertainment (режисери-постановники О. Братковський та К. Томільченко; музика Ю. Нечистяка – Юрка Юрченка, лідера гурту «Юркеш») та «Пан Лампа» (2019) Київського академічного драматичного театру на Подолі (режисер Д. Захоженко, автори-виконавці музики – К. Карпук, К. Темляк, В. Зінькевич), які в комплексі освітлюють семантику та актуальні презентації українського музично-драматичного театру для дітей та юнацтва.

У першому з них обігрується ідея казки про Снігову королеву, яка має високий етико-естетичний заряд. Спектакль вирішено в мультижанровому ключі на базі естрадно-циркового шоу з підключенням таких складових мистецького синтезу, як циркова акробатика, спортивна гімнастика, турніки, еквілібр та скіпінг, наявність яких підсилює імерсивність вистави, стимулюючи безпосередню реакцію реципієнтів на запропоноване видовище.

Наступною з імерсивних спектаклів, проаналізованих у дисертації, є вистава «Пан Лампа» на сюжет казки польської письменниці М. Пшеслюги Київського академічного драматичного театру на Подолі (2019), режисер Д. Захоженко, автори-виконавці музики – К. Карпук, К. Темляк, В. Зінькевич. На відміну від спектаклю «Winterra. Легенда казкового краю», де глядачі знаходилися на своїх місцях у залі, цей спектакль характеризується особливістю просторової локації (імерсанти розміщуються разом з акторами на спеціально облаштованому майданчику, розташованому безпосередньо на сцені). Музика в цьому спектаклі звучить наживо у виконанні трьох акторів-музикантів – двох електрогітаристів та вокалістки, для чого відведено спеціальну локацію. Інтерактивний ефект вистави підтримується застосуванням кіноекрана, а також елементів мультиплікації.

Таким чином, здійснене дослідження охоплює комплекс показників у аспекті генези, еволюції та актуальних репрезентацій українського дитячого музично-драматичного театру. У роботі систематизовано та доповнено теоретичний апарат

дослідження цього феномена, надано класифікацію його проявів в аспекті агрегації мистецтв. Запропоновано алгоритм аналізу дитячого музичного спектаклю який охопив критерії оцінки, параметри змісту та структури. Завдяки використанню історіографічного підходу було виокремлено етапи та фази розвитку українського дитячого музично-драматичного театру. Підкреслено значення провідних тенденцій у сучасному бутті жанру, що розглядається, серед яких впровадження естетики та поетики мюзиклу, а також орієнтація на контент світового імерсивного театру. В дисертації всебічно обґрунтовано зміст та різноманіття форм дитячого музичного спектаклю в Україні. Розглянута проблематика виходить за межі суто музикознавчого дискурсу й охоплює питання етико-виховного змісту, які є дієвим важелем у формуванні національної свідомості молодих українців.

**Ключові слова:** музично-драматичний театр, інтерпретація, театр, українська музична культура, традиція, музичне мистецтво, феномен, інновації, художня особистість, агрегація мистецтв, імерсивність, дитячий музично-драматичний спектакль, музична україніка, режисерсько-композиторські інтерпретації, алгоритм аналізу театральної музики.

## SUMMARY

**Stopina A. Y. Children's music and drama theatre in Ukraine: genesis, evolution, current representations.** Qualification scientific work on the rights of the manuscript.

Dissertation for acquiring a degree of the Doctor of Philosophy on specialty 025 — "Musical art", field of knowledge 02 — "Culture and art". Kharkiv I.P. Kotlyarevsky National University of Arts, Ministry of Culture and Information Policy of Ukraine. Kharkiv, 2022.

The dissertation is devoted to the substantiation of the theory and practice of the Ukrainian children's music and drama theatre. In it, for the first time in Ukrainian musicology, a systematic assessment of the Ukrainian children's music and drama theatre in its genesis, evolution, and current representations was provided.

On the basis of consideration of the three semantic components of the studied phenomenon "children's", "music and drama", "performance", it has been established that the most general of them is the last one. It is understood as a spectacle, an action, which is differentiated into genre subspecies. Common to the latter is the polymorphic nature of the phenomenon itself, based in the ontological sense on the manifestation of the homo ludens (a human who plays) hypostasis. Two other components – "music and drama" and "children's" in the system of the performance as a spectacle-game are derived, variable and belong to its varieties: in the first case, the presence and specific weight of music in the stage action is meant, and in the second – communication, connected with the world of childhood.

The dissertation developed an original terminological apparatus based on the discovery of the essence of the phenomenon "arts aggregation". A criterion for such a classification is proposed, which is dominated by the principle of predominance of the musical or theatrical component in the performance. The appropriateness of designating the process of their combination with the term "aggregation", which most accurately



characterizes a special type of diffuse interaction of the components of various types of art in children's performances, is substantiated. The main classification types of children's musical performances are singled out: 1) dominant-theatrical; 2) dominant-musical; 3) dominant-choreographic; 4) mixed or "hybrid"; 5) immersive.

The consideration of the action of these dominants in the dissertation is based on a historiographical review with a classification of the main stages of the development of the phenomenon under study. The ratio of music and drama was chosen as the main classification criterion as an archetypal feature of Ukrainian theatre, in particular, children's theatre. So far, the following variants of the ratio have been identified: 1) use of folk song samples; 2) emergence of stylizations for them; 3) combination of the first two principles; 4) use of music specially written for this performance.

The formation of the Ukrainian children's music and drama theatre was connected with the activities of its founders M. Kropyvnytsky (emphasis on the theatrical component) and M. Lysenko (priority of the musical one). For the first time, the dissertation offers a comparative review of the stylistics of children's operas by M. Lysenko and plays by M. Kropyvnytsky, based on which conclusions have been drawn about the common (reliance on the intonation fund of Ukrainian folklore) and special (different form-creating role of the musical component) features of these works.

Particular attention is paid to the work of O. Pchilka (O. Drahomanova-Kosach) – the author of children's "acts", "actions", "operettas" (titles of the author herself) with children's themes aimed at "honouring one's native" (her own words) and the combination of features of the Volyn and Poltava dialects in a single language system under the auspices of a patriotic and educational idea.

The dissertation proposes a system of criteria for creating and evaluating a children's musical performance, which defines an algorithm for the analysis of a children's musical performance, covering various parameters of its content and structure – from the type of arts aggregation, the method of performance, genre style, stage decisions to the

main idea of the performance and its thematic lines, a way of presenting a nationally characteristic performance in musical semantics of the performance.

As for directorial and composing interpretations of the studied genre in its modern versions (meaning the period of the 1980s – the early 2020s), the dissertation proposes to consider them on the basis of two stylistic lines – traditional-hereditary (approximately until the end of the 1980s) and experimental-innovative (from the end of the 1980s to the present). Their parallel coexistence near the end of the 20th century is broken in favour of experimentation. Another significant impetus is the technology of introducing music to the performance, which covers options from the phonogram to live performance, as well as their combinatorics. At the stage of the 1950s-1980s, a hereditary trend dominated with its focus on the genre of children's opera (which has already been sufficiently covered by N. Izugrafova, O. Kuzmina, D. Romanets, O. Yermakov and others). The general nature of the directorial and composing work on the content and form of the performance becomes interpretative and is realized at the level of individual embodiment of certain samples.

As an example of such interpretations, the musical fairy tale "Ivasyk-Telesyk" by M. Kropyvnytsky, which is formed as a standard example of the genre dominated by a theatrical component, is chosen in the dissertation. On this basis, the dissertation traces the almost two-hundred-year path that this fairy tale took in the works of Ukrainian writers, playwrights, and composers. The full-fledged stage life of the performance "Ivasyk-Telesyk" began in the 80s of the last century, when the State Musical Theatre for Children and Youth was founded (Kyiv, 1982). On its stage new production versions of the work by M. Kropyvnytsky-K. Stetsenko were performed and still are in its repertoire; among them there is the newest remake of the play called "The Witch" (libretto by G. Konkova, music by K. Stetsenko with additions and arrangements by A. Kolomiyets and I. Shcherbakov), which reinforces the humanistic idea of the obligatory victory of good over evil.

The dissertation first analysed the experimental performance "The Golden Boat", presented on the stage of the First Ukrainian Theatre for Children and Youth (Lviv, 2002) by director O. Kravchuk and composer O. Suk. The play is designed in the style of the Japanese theatre "No". The aesthetics of Japan is intertwined with the culture of Ukraine in the field of musical and verbal language, as well as scenography (stage decoration, characters' costumes, etc.).

An overview of the latest trends in the field of Ukrainian children's musical theatre showed the priority importance of two aesthetic and communicative factors: 1) orientation to the stylistics of the musical; 2) strengthening of the immersive tendency. Modern Ukrainian children's musical performances are concentrated in the direction of the synthetic genre – the musical. It demonstrates a new type of morphological synthesis in the modern entertainment theatre, the origin of which is a variety show, the verbal and musical vocabulary tends to modernize, which satisfies the aesthetic needs and tastes of children and youth audiences. For a typical example, the dissertation provides an analysis of the performance of the KhTChY "Ronia, the Robber's Daughter" (1995) to the music of I. Haydenko, directed by Yu. Pogrebyshchenko. The music for the performance is divided into two semantic levels: 1) vocal, which serves the characteristics of the acting persons; 2) instrumental, illustrating the course of stage events. The embodiment of the semantics of the musical is served by the multi-genre nature, presented in a wide range from lullaby to chanson, instrumental interludes-intermissions.

Keeping the leading genre inclination towards the musical, modern Ukrainian theatre for children and youth in the field of communication gravitates towards immersiveness. Children's music and drama theatre has always had the potential to contain an element of immersion, and therefore involved the play of actors with the audience. Immersiveness as a principle of working with the public means interactive "immersion" of audience-listeners (immersants) to the tempo and rhythm of the performance. Examples of the implementation of this idea are two children's plays analysed for the first time in

the dissertation – the play "Winterra. The Legend of the Fairyland" (2021), created as part of the general project of the Star Light Entertainment company (directors O. Bratkovsky and K. Tomilchenko; music by Yu. Nechystyak – Yurko Yurchenko, the leader of the band "Yurkesh") and "Mr. Lamp" (2019) of the Kyiv Academic Drama Theatre on Podol (director D. Zahozhenko, authors-performers of music – K. Karpuk, K. Temlyak, V. Zinkevych), which in the complex demonstrate the semantics and current presentations of Ukrainian music and drama theatre for children and youth.

In the first of them, the idea of the fairy tale about the Snow Queen, which has a high ethical and aesthetic charge, is played out. The performance is designed in a multi-genre style based on a pop-circus show with the addition of such components of artistic synthesis as circus acrobatics, sports gymnastics, horizontal bars, balance and skipping, the presence of which enhances the immersiveness of the performance, stimulating the direct reaction of the recipients to the proposed spectacle.

The next of the immersive performances analysed in the dissertation is the performance "Mr. Lamp" based on the fairy tale of the Polish writer M. Przesliuga of the Kyiv Academic Drama Theatre on Podol (2019), director D. Zahozhenko, authors-performers of music – K. Karpuk, K. Temlyak, V. Zinkevych. Unlike the performance "Winterra. The Legend of the Fairyland", where the audience was in their seats in the hall, this performance is characterized by the peculiarity of the spatial location (immersants are placed together with the actors on a specially equipped platform located directly on the stage). The music in this performance is performed live by three actors-musicians – two electric guitarists and a vocalist, for which a special location has been set aside. The interactive effect of the performance is supported by the use of a movie screen, as well as animation elements.

Thus, the conducted research covers a complex of indicators in the aspect of genesis, evolution and actual representations of the Ukrainian children's music and drama theatre. The work systematizes and supplements the theoretical apparatus of the study of

this phenomenon, provides a classification of its manifestations in the aspect of arts aggregation. An algorithm for the analysis of a children's musical performance was proposed, which included evaluation criteria, parameters of content and structure. Thanks to the use of the historiographical approach, the stages and phases of the development of the Ukrainian children's music and drama theatre were identified. The importance of the leading trends in the modern being of the genre under consideration is emphasized, including the introduction of the aesthetics and poetics of the musical, as well as the orientation towards the content of the world immersive theatre. The dissertation comprehensively substantiates the content and variety of forms of children's musical performances in Ukraine. The discussed issues go beyond the purely musicological discourse and cover issues of ethical and educational content, which are an effective lever in the formation of the national consciousness of young Ukrainians.

**Key words:** musical and drama theater, interpretation, theater, Ukrainian musical culture, tradition, music art, phenomenon, innovation, artistic personality, aggregation of arts, immersiveness, children's musical and dramatic performance, musical Ukrainian, director and composer interpretations, algorithm of theater music analysis.

## СПИСОК ОПУБЛІКОВАНИХ ПРАЦЬ ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ

### Наукові видання України, затвержені МОН України як фахові за напрямом «Мистецтвознавство»:

1. Стьопіна А. Музичний спектакль для дітей як результат агрегації мистецтв. *Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. 2021. Вип. № 2 (51). ISSN 2414-052X (online). С. 76-90. [https://doi.org/10.31318/2414-052X.2\(51\).2021.239392](https://doi.org/10.31318/2414-052X.2(51).2021.239392)
2. Стьопіна А. Значення дитячого театру М. Кропивницького для становлення професійного музичного дитячого театру в Україні. *Аспекти історичного музикознавства* : зб. наук. ст. / Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського. Харків, 2020. Вип. XIX-XX. С. 332-345. DOI 10.34064/khnum2-1619 [https://aspekty.kh.ua/vypusk19/asp\\_19\\_20\\_19\\_fedenko.pdf](https://aspekty.kh.ua/vypusk19/asp_19_20_19_fedenko.pdf)
3. Феденко А. Музично-драматична спадщина Олени Пчілки у розвитку дитячого театру в Україні. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*: зб. наук. ст. / Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського. Х., 2020. Вип. 56. С. 73-92. DOI 10.34064/khnum1-5605 [https://www.researchgate.net/publication/343816246\\_Musical\\_and\\_dramatic\\_creativity\\_by\\_Olena\\_Pchilka\\_in\\_the\\_development\\_of\\_children\\_musical\\_theater\\_in\\_Ukraine](https://www.researchgate.net/publication/343816246_Musical_and_dramatic_creativity_by_Olena_Pchilka_in_the_development_of_children_musical_theater_in_Ukraine)
4. Феденко А. Специфіка втілення жіночих образів у сучасних українських мюзиклах та рок-операх (на прикладі творчості Наталії Сумської). *Аспекти історичного музикознавства* : зб. наук. ст. / Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського. Харків, 2019. Вип. XVII. С. 90-102. DOI 10.34064/khnum2-1706 [http://num.kharkiv.ua/aspekty/vypusk17/asp\\_17\\_6\\_fedenko.pdf](http://num.kharkiv.ua/aspekty/vypusk17/asp_17_6_fedenko.pdf)

### Наукові праці апробаційного характеру:

5. Феденко А. Проблема створення вокально-сценічного образу актора в режисерському театрі. *Соціально-гуманітарний вісник*. 2018. Вип. 18-19. ISSN 2709-1287(online). – С. 80-85. <https://newroute.org.ua/wp-content/uploads/2020/12/%D0%92%D0%B8%D0%BF%D1%83%D1%81%D0%BA-18-19.pdf>

6. Стьопіна А. Історія сценічного втілення музично-театральних постановок за музичною п'єсою «Івасик-Телесик» М. Кропивницького. *International scientific and practical conference «Cultural studies and art criticism: things in common and development prospects»*: conference proceedings, November 27–28, 2020. // Venice : Izdevnieciba «Baltija Publishing», 2020. P. 247-250. DOI <https://doi.org/10.30525/978-9934-2-6-004-9-133>

## ЗМІСТ

<b>АНОТАЦІЯ.....</b>	<b>2</b>
<b>SUMMARY.....</b>	<b>8</b>
<b>СПИСОК ОПУБЛІКОВАНИХ ПРАЦЬ ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ.....</b>	<b>14</b>
<b>ВСТУП.....</b>	<b>18</b>
<b>РОЗДІЛ 1 ФЕНОМЕН ДИТЯЧОГО МУЗИЧНО-ДРАМАТИЧНОГО ТЕАТРУ: МЕТОДИ ДОСЛІДЖЕННЯ .....</b>	<b>27</b>
<b>1.1 Дитячий музично-драматичний театр: три складових поняття.....</b>	<b>27</b>
<b>1.2 Специфіка агрегації мистецтв у дитячому музично-драматичному театрі .....</b>	<b>40</b>
<b>1.3 Історіографія дитячого музично-драматичного театру в Україні.....</b>	<b>53</b>
<b>Висновки до Розділу 1 .....</b>	<b>66</b>
<b>РОЗДІЛ 2 ІСТОРИЧНА ТРАДИЦІЯ УКРАЇНСЬКОГО ДИТЯЧОГО МУЗИЧНО-ДРАМАТИЧНОГО ТЕАТРУ (КІНЕЦЬ ХІХ – ПОЧАТОК ХХ СТОЛІТТЯ) .....</b>	<b>69</b>
<b>2.1. М. Кропивницький та його театр для дітей .....</b>	<b>69</b>
<b>2.2. Значення діяльності О. Пчілки у формуванні традиції вітчизняного дитячого театру з музикою.....</b>	<b>84</b>
<b>2.3. Роль музики в українському дитячому театрі: алгоритм аналізу .....</b>	<b>98</b>
<b>Висновки до розділу 2.....</b>	<b>107</b>
<b>РОЗДІЛ 3 АКТУАЛЬНІ РЕЖИСЕРСЬКО-КОМПОЗИТОРСЬКІ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ ДИТЯЧОГО МУЗИЧНО-ДРАМАТИЧНОГО СПЕКТАКЛЮ В УКРАЇНІ 1980-2020 РОКІВ .....</b>	<b>113</b>



<b>3.1. Загальні тенденції репрезентацій дитячого музично-драматичного спектаклю: критерії класифікації .....</b>	<b>113</b>
<b>3.2. Постановочні рішення класичних вистав (на прикладі версій «Івасика-Телесика» М. Кропивницького).....</b>	<b>123</b>
<b>3.3. Український дитячий мюзикл на прикладі спектаклю «Роні, дочка розбійника» ХТДЮ з музикою І. Гайденко .....</b>	<b>135</b>
<b>3.4. Імерсивні проєкти на прикладі вистав «Winterra. Легенда казкового краю» компанії Star Light Entertainment та спектаклю «Пан Лампа» Київського академічного драматичного театру на Подолі .....</b>	<b>145</b>
<b>Висновки до Розділу 3 .....</b>	<b>159</b>
<b>ВИСНОВКИ .....</b>	<b>165</b>
<b>СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ .....</b>	<b>180</b>
<b>ДОДАТКИ.....</b>	<b>204</b>
<b>Додаток А .....</b>	<b>204</b>
<b>Додаток Б .....</b>	<b>205</b>

## ВСТУП

**Обґрунтування вибору теми дослідження.** У сучасному українському мистецькому часопросторі відбувається суттєвий перегляд тих постулатів та настанов, які вважалися раніше константними відносно специфіки та закономірностей такого явища, як «дитячий музичний театр». Головний акцент у дослідженнях цього феномена робиться на дитячій опері, якою, проте, він не обмежується, набуваючи різноманітних форм утілення, у яких загальним залишається сам принцип поєднання музики та драматичного дійства з різними наголосами у їхньому співвідношенні.

Практика минулого та сучасного показує, що дитячий музичний театр в Україні формувався на основі світових та національних традицій. У найзагальнішому сенсі феномен дитячого музично-драматичного спектаклю знаходиться в орбіті «світу дитинства» (за Д. Фельдштейном), а його музична частина підпорядковується закономірностям, які складаються з таких комунікаційних елементів як музика створена для дітей та музика яка відображує дитинство.

Домінування музичного або театрального начал (в ідеалі – їхнє паритетне співвідношення) – основний критерій у визначенні загальних чи специфічних особливостей жанрової системи музичного театру дитинства. Будучи найбільш спорідненим опері (у її українському варіанті – опереті), дитячий музичний спектакль мав власну історію, укорінену в хроніках національної культури (різдвяні вистави в церкві, ляльковий «вертеп», «шкільна драма»), а згодом став складовою двох театрально-мистецьких шкіл кінця XIX – перших десятиліть XX століть, відомих під загальною назвою «корифеї українського театру» [79, с. 525].

У межах цього художнього феномена вирізняють дві школи, які умовно позначають як домінантно-драматична в особі М. Кропивницького та домінантно-музична, уособлювана П. Саксаганським (О. Білас) [14]. Визначальну роль у

формуванні дитячого музичного театру в Україні відіграв триптих дитячих опер М. Лисенка («Коза-Дереза», «Пан Коцький», «Зима і Весна»), які за структурним форматом не є власне операми, що співаються, а вважаються музичними спектаклями з розмовними діалогами, побудованими на семантичному рівні за законами оперної драматургії (музика як рушійна сила сценічної дії).

Виокремлюючи типологічні особливості дитячого музично-драматичного театру в Україні, слід мати на увазі широкий гуманітарний контекст, у межах якого він постає. У сучасній літературі (О. Білас [12], А. Булкін [20], М. Бурбан [22], С. Манько [84], О. Кузьміна [73], І. Ізваріна [43], Н. Ізуграфова [44], Д. Романець [120] та інші) театральна музика для дітей вивчається вибірково, розподіляючись здебільшого за жанрами опери, балету, оперети, водевілю, мюзиклу тощо. Більш-менш повного узагальнення процесів становлення українського дитячого театру з музикою в наявних працях не знаходимо, що й визначає основну причину вибору теми, *актуальність* якої вбачається у:

- затребуваності комплексних досліджень українського дитячого музично-драматичного театру (від витоків до новітніх репрезентацій);
- відсутності спеціальних досліджень, присвячених системній класифікації різновидів дитячого музичного театру в Україні;
- необхідності розширити семантичне поле феномена «дитячий музично-драматичний театр» в Україні в зв'язку з появою новітніх імєрсивних комунікацій в сучасній театральній практиці.

**Зв'язок дослідження з науковими програмами, планами, темами.**

Дисертацію виконано на кафедрі інтерпретології та аналізу музики відповідно до плану науково-дослідницької роботи Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського згідно з комплексною темою «Інтерпретології як інтегративна наука» на 2017–2022 (протокол № 4 від 30.11.2017 р.). Тему

дисертації затверджено (протокол № 2 від 27.09.2018) та уточнено (протокол № 18 від 17.06.2022).

**Мета дослідження** – обґрунтувати особливості дитячого музично-драматичного театру в Україні в аспектах його генези, еволюції та актуальних репрезентацій.

З реалізацією цієї мети пов'язано вирішення наступних **завдань**:

- охарактеризувати сутність дитячого музично-драматичного театру та його складових;
- запропонувати дефініцію поняття «агрегація мистецтв» як інструменту виявлення та класифікації різновидів досліджуваного явища;
- окреслити історіографію українського дитячого музично-драматичного театру з виокремленням основних етапів еволюції музичної складової;
- висвітлити діяльність М. Кропивницького як одного із засновників традиції українського музично-драматичного театру для дітей;
- визначити роль діяльності О. Пчілки у формуванні дитячого музично-драматичного театру в Україні;
- запропонувати систему критеріїв створення та оцінки українського дитячого музично-драматичного спектаклю, який сформує алгоритм аналізу його зразків;
- встановити та класифікувати особливості режисерсько-композиторських інтерпретацій дитячого музично-драматичного спектаклю в українській практиці в період 1980–2020-х років;
- охарактеризувати актуальні постановочні версії класичних дитячих музично-драматичних вистав (на прикладі «Івасика-Телесика» М. Кропивницького);
- визначити специфіку співвідношення музичної і театральної складових в Українському дитячому мюзиклі (на прикладі спектаклю «Роні, дочка розбійника» ХТДЮ з музикою І. Гайденка);

- охарактеризувати основні риси імерсивних варіантів феномена, що розглядається (на прикладі проєкту «Winterra. Легенда казкового краю» компанії StarLight Entertainment на музику Ю. Нечистяка).

**Об’єкт** – феномен дитячого музично-драматичного театру; **предмет** – генеза, еволюція, актуальні репрезентації дитячого музично-драматичного театру в Україні.

**Матеріалом дослідження** слугували більше 20-ти зразків українського дитячого музично-драматичного спектаклю (загальний огляд), з яких детально проаналізовано наступні: оригінал та версії «Івасика-Телесика» М. Кропивницького – К. Стеценка, мюзикл «Роні, дочка розбійника» ХТДЮ з музикою І. Гайденка, проєкту «Winterra. Легенда казкового краю» з музикою Ю. Нечистяка (аудіо-, відеозаписи, лібрето, нотні тексти), «Пан Лампа» Київського академічного драматичного театру на Подолі.

**Методи дослідження.** Концепція дисертації спирається на сукупність загально-наукових та спеціальних музикознавчих підходів до її розкриття:

- *історико-генетичний* – спрямований на розкриття витоків та етапів еволюції дитячого музично-драматичного театру в Україні;
- *дедуктивний* – визначає хід дослідження від загального (дитячий музично-драматичний театр як естетичний феномен) до особливого (український дитячий музично-драматичний театр) та конкретного (його творчі репрезентації);
- *компаративний*, який використовується для порівняння базових принципів формування українського дитячого спектаклю діяльності корифеїв національного театру, а також різних версій однієї вистави;
- *жанрово-стильовий* – необхідний під час розгляду конкретних вистав;

- *інтерпретологічний* – направлений на осмислення виконавських, режисерських, композиторських трактовок дитячого музично-драматичного спектаклю.

**Теоретична база.** Концепція дослідження спирається на загальні та спеціальні розділи сучасної музикології:

- *інтерпретології, оперології, балетології, виконавського музикознавства, інших напрямів музикознавчої науки, у яких висвітлюється проблема синтезу мистецтв* (С. Анфілова [4], М. Басок [9], І. Бродова [19], М. Гринишина [29,30], І. Драч [35], А. Жданько [37], Й. Злотник [39], І. Изваріна [42], О. Катрич [51], Л. Кияновська [55, 56], Ю. Козюренко [62], Г. Кулешова [74], М. Лелик [78], Ю. Малишев [82], С. Манько [83, 84, 85, 86, 87], Н. Михайлова [94, 95, 96], В. Москаленко [101], А. Носуля [108], Я. Партола [112], Т. Полянський [113], І. Присталов [114], Т. Самая [126], О. Самойленко [127], Л. Сизова [128], Ю. Станішевський [132], В. Харитонова [146, 147], А. Хуторська [149, 150], М. Черкашина [151, 152, 153, 154], Г. Чорна [156], І. Ян [170, 171], Т. Adorno [172], А. Benthaus [174], М. Böhlen [176], R. Brinkmann [178], L. Finscher [192], J. Huizinga [193], M. Ingraham [194], M. Jahnke [195], M. Kagel [197], E. Kampus [198], M. Kosuch [200], U. Müller [205], E. Salzman [214]);
- *теорій жанру, стилю в музиці, музичної драматургії та форми, засобів музичної виразності* (Ю. Бірзул [17], Н. Горюхіна [28], Г. Ігнатченко [40, 41], В. Конен [63], О. Кононова [64], Л. Мазель [81], Г. Маринчак [90], Є. Назайкінський [102], О. Соколов [130], В. Солдатов [131], І. Тукова [140, 141], В. Хмурий [148], Л. Шаповалова [159, 160, 161], С. Шип [162, 163, 164], Н. Bessler [175], G. Busch-Salmen [179], C. Dahlhaus [185, 186], Z. Lissa [203], A. Losev [204], C. Plank-Baldauf [208, 209, 210], D. Roesner [212],

- D. Ruwe [213], M. Saponov [215], P. Tagg [219], M. Taylor [220], C. Vincent [222]);
- *теорії та історії українського дитячого музично-драматичного театру у його витоках та історико-стильових паралелях та персональних репрезентаціях* (Н. Андрієвська [1], Д. Антонович [2, 3], Л. Архимович [5, 6, 7], М. Бажан [8], А. Бахтін [10], Д. Бернадська [11], О. Білас [12, 13, 14], О. Білецький [15], Л. Білозуб [16], А. Булкін [20], М. Бурбан [21, 22], Г. Веселовська [23], О. Волосатих [24, 25], К. Гаврильчик [26, 27], М. Грицай [31], Ю. Грицун [32], В. Данченко [33], Ж. Дедусенко [34], А. Зайцева [38], Н. Изуграфова [44], К. Квітка [52], Л. Киричок [54], О. Клековкін [57], М. Ковальчук [59], О. Козаренко [60, 61], Г. Конькова [65], Л. Корній [66], Т. Котович [67], І. Кропивницький [69], М. Кропивницький [70], В. Кузнецов [72], О. Кузьміна [73], О. Кундеревич [76], Я. Куриленко [77], А. Лобановська [80], І. Мар'яненко [88,89], О. Марченко [91], О. Матола [93], О. Мікула [97, 98], Л. Мірошніченко [99], С. Мовчан [100], А. Новиков [105, 106, 107], А. Оджубейская [109], О. Пчілка [115, 116, 117, 118], Д. Романець [120, 121, 122], К. Стеценко [133, 134], О. Тимощук [139], Є. Чорна [156], К. Шкурєєв [165], Н. Шурова [166], О. Якимчук [169], I. Ašenbrenerova [173], Н. Braun [177], E. Champagne [181], J. Cherbo [182], R. Christiansen [183], B. Cooper [184], A. Dalferth [187], J. Deer [189], D. Drew [191], E. Siegel Conte [217], K. Stanislavski [218]).

Для більш повного розкриття теми дослідження дисертації використані також матеріали із суміжних галузей гуманітарного знання: *філософії та наукології*: (Ж. Бодріяр [18], Ф. Ніцше [103, 104]); *соціальної психології та педагогіки*: (О. Кульчицький [75], D. Camlin [180], M. Kruse [201]); *культурології та естетики*: (М. Каган [49], Н. Ковальова [58], М. Ржевська [119], М. Шадсон [158], U. Dettmar [190]); *теорії маркетингу*: (J. Seabrook [216]); *публіцистичні матеріали*:

(Я. Кравченко [68], В. Откидач [110], [129], К. Стеценко [134], О. Чуніхін [157], О. Шутова [167], І. Щербаков [168], J. Kenrick [199]).

**Наукова новизна отриманих результатів.** У дисертації *вперше* в українському музикознавстві:

- здійснено систематизацію складових феномена «дитячий музично-драматичний театр»;
- запропоновано дефініцію явища та поняття «агрегація мистецтв», класифіковано його різновиди;
- надано історіографічний екскурс та виявлено етапи становлення українського дитячого музично-драматичного театру;
- окреслено значення діяльності М. Кропивницького як одного з фундаторів національного музично-драматичного театру для дітей;
- визначено роль діяльності О. Пчілки (О. Драгоманова-Косач) у формуванні традицій дитячого спектаклю з музикою;
- запропоновано систему критеріїв створення та оцінки українського дитячого музично-драматичного спектаклю, який формує алгоритм аналізу його зразків;
- виявлено та класифіковано загальні тенденції режисерсько-композиторських інтерпретацій українських дитячих музичних вистав;
- охарактеризовано варіанти постановочних версій класичних дитячих музичних вистав;
- виявлено загальне та особливе в українському дитячому мюзиклі;
- охарактеризовано найпоказовіші зразки українського дитячого музично-драматичного спектаклю з домінуванням імерсивності. Експериментального напрямку імерсивної тенденції.



*Подальшого розвитку отримали:*

- специфіка відображення світу дитинства в музиці та драмі (А. Булкін, Є. Чорна);
- специфічні риси українського дитячого спектаклю з музикою (М. Бурбан, О. Кузьміна, Н. Ізуграфова);
- отримало подальший розвиток поняття імерсивності в контексті дитячої музично-драматичної вистави. (М. Ковальчук, О. Кундеревич, А. Alston, J. Machon).

**Практичне значення отриманих результатів** дослідження визначається можливістю використання його положень та висновків у подальших розробках з приводу відтворення світу дитинства в музиці та театрі. Положення концепції дисертації можуть бути використані в навчальних курсах «Соціологія музики», «Музична інтерпретація», «Історіографія музичного мистецтва», «Історія української музики», «Історія українського театру» «Теорія драми», «Основи драматургічної та сценарної майстерності» для бакалаврів, магістрів та аспірантів вищих мистецьких навчальних закладів України. Матеріали дослідження можуть бути корисними й для практичної діяльності фахівців музичного та театрального мистецтва, які спеціалізуються у сфері дитячого музично-драматичного театру.

**Апробація результатів дослідження.** Дисертація обговорювалася на засіданнях кафедри інтерпретології та аналізу музики Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського. Її основні положення викладено в доповідях на міжнародних та всеукраїнських науково-практичних і науково-творчих конференціях: «Жінка за межами звичайного: Клара Шуман, Фанні Мендельсон, Марія Шимановська...» (13–14 жовтня 2018 р., Харків), «Мистецтво та шляхи його осмислення в дослідженнях молодих науковців» (22–23 березня 2019 р., Харків), «На зламі епох: митець як рушій культурних пластів» (4–5 жовтня 2019 р., Харків), «Сучасні парадигми музики, театру та мистецької освіти» (21–

22 лютого 2020 р., Харків), «Режисура як рушій театральних процесів» (27–28 листопада 2020 р., Харків), «Cultural studies and art criticism: things in common and development prospects» (27–28 листопада 2020 р., Італія), «Музична комунікація в питаннях та відповідях» (15–18 січня 2021 р., Харків), «Світовий та український музичний театр у контексті сучасного культурного дискурсу» (22–23 лютого 2021 р., Київ).

**Публікації.** Основні результати дослідження викладено в п'яти одноосібних статтях, які були опубліковані в спеціалізованих фахових виданнях, рекомендованих і затверджених МОН України, та в збірнику тез міжнародної конференції.

**Структура роботи.** Дисертація складається з Вступу, трьох Розділів (10 підрозділів), Висновків, Списку використаних джерел (222 позиція, з них – 50 іноземними мовами) та Додатків. Загальний обсяг роботи 206 сторінок; з них основного тексту – 161 сторінки.

## РОЗДІЛ 1

### ФЕНОМЕН ДИТЯЧОГО МУЗИЧНО-ДРАМАТИЧНОГО ТЕАТРУ: МЕТОДИ ДОСЛІДЖЕННЯ

#### 1.1 Дитячий музично-драматичний театр: три складових поняття

Для визначення того чи іншого художнього феномена необхідним є уточнення термінологічного апарату, за допомогою якого він досліджується. Це стосується і поняття та явища «дитячий музичний спектакль», у якому виокремлюються та взаємопов'язуються три семантичні складові. Найзагальнішою з них є остання – «спектакль». У довідкових та енциклопедичних виданнях цей термін, похідний від французького *spectacle* та латинського *spectaculum*, характеризується як «видовище», котре І. Савченко та І. Ліпницька автори «Словника театрознавчих термінів і понять» визначають як «...театральну постановку, в основі якої – будь-який драматичний твір або інсценізація епічного чи ліричного твору. Результат колективної праці акторів, режисерів, художників, композитора та інших представників театрального мистецтва» [129, с. 25]. У цьому визначенні підкреслено, по-перше, театральну генезу спектаклю як художнього твору; по-друге, його синтетичну природу, яка об'єднує компоненти різних видів мистецтва; по-третє, притаманне феномену поліавторство, узагальнюване режисером-постановником – фактичним автором спектаклю у його сучасному бутті та розумінні.

Словник театру Патріса Паві (у перекладі М. Якуб'як) містить дефініцію терміну «спектакль» як «видовище». Спектакль або видовище – це все те, що можна дивитися. Цей загальний термін стосується видимої частини п'єси (вистави) у всіх формах образотворчого мистецтва (танець, опера, кіно, пантоміма, цирк і т.д.), а також інших видах діяльності за участю публіки (спорт, ритуали, культові свята, громадські заходи), одне слово, всіх «культурних перформенсів», які вивчає

етносценологія [207, с. 407]. Це означає, що термін «спектакль» виникає на морфологічному рівні, де критерієм визначення є співвідношення різних видів мистецтва, щодо яких М. Каган [49] відзначає їхню принципову здатність як до окремого існування, так і до взаємодії.

Перша тенденція (окреме існування, інакше – доцентровість) означає тяжіння до збереження специфіки того чи іншого мистецького різновиду, що, проте, у чистому вигляді зустрічається доволі рідко. У музичному мистецтві ця тенденція домінує лише в жанрах непрограмної інструментальної музики, на думку О. Соколова [130], зокрема, у симфонії, де витoki інших мистецьких видів (літератури, театру, живопису) асимільовані через музичну інтонаційність.

Друга тенденція до синтезу, взаємодії (інакше – відцентровість) полягає в тому, що, набувши власного видового статусу, а також у процесі його здобування, кожний окремий мистецький вид неминуче зазнає впливів суміжних видів мистецтва: театр взаємодіє з музикою, просторовими видами мистецтва (живопис, дизайн), хореографією; теж саме спостерігається на різних рівнях реалізації й у кожному іншому виді мистецтва (наприклад, абстрактний вид живопису виникав під значним впливом музичної безпредметності). Отже, спектакль – це видовищний феномен синтетичного (у витоках – синкретичного) змісту, що має універсальну форму функціонування ігрової діяльності людини (про що буде йти мова далі).

Уточнення поняття «феномен» щодо дитячого музичного театру даємо визначення з філософського енциклопедичного словника. *Феномен* (від грец. φαινόμενον – те, що з'являється) – будь-які підлеглі спостереженню предмет, факт, подія чи процес, що виступають об'єктами чуттєвого споглядання (звук, аромат, колір), на противагу усьому тому, що потребує розуму, розмислу, інтелекту тобто є умосяжним. Антитезою є «ноумен» – прихована сутність предмета чи явища, що може бути досягнутим тільки при глибокому осмисленні [142, с. 665].

Розглянувши поняття феномену, слід звернути увагу також на поняття

феноменології. Насамперед, *феноменологія* (вчення про феномени) – вчення про явища, напрям у філософії ХХ століття, заснований Е. Гуссерлем. Осягнення феномену виходить з людського досвіду, а феноменологія прокладає шлях через переживання, проживання і чуттєвість до пізнання істини. Феноменологічну теорію наслідували видатні філософи ХІХ - початку ХХ ст. М. Дюфрен, А. Камю, Г. Марсель, Ф. Ніцше; в сфері музикознавства – Е. Гуссерль, К. Ясперс, М. Гайдеггер. Фундаментальний внесок у феноменологію музики пов'язаний з ім'ям О. Лосева. Як стверджує дослідник, є вчені, які при виявленні феноменів знеособлюють музику, «феноменологія ... говорить про художні образи, але сама не складається з них і не оперує ними. Вона ставить своїм завданням конструкцію живого музичного предмета у свідомості, користуючись при цьому описі та конструюванні виключно абстрактними поняттями, а не художніми образами» [204, с. 135]. Звучання самої музики є основним у феноменології музики, бо тільки при виконанні цієї умови вона набуває соціокультурного значення та знакових форм вираження.

У просторі музичної творчості феноменологія спирається на створений продукт – твір і з нього виникають суб'єкти комунікації – виконавець і реципієнт, через яких досліджується хто і яким чином сприймає музику. *Реципієнт* (з лат. *Recipiens* – «отримувач») – той, хто отримує, приймає. З цього виходить, що у призмі музикознавства реципієнт це – людина, що сприймає інформацію, інтерпретує її та складає власне враження про неї, з можливістю усвідомленої передачі такої інформації іншому реципієнту [80, с. 320]. В процесі дослідження передачі інформації, ми виходимо до діалогу, який розкриває нам простір комунікації.

Діалогічність стає відображенням сучасної культури та суспільства інформаційної доби, втілюючи головний принцип відтворення сучасного менталітету. Розвиваючись у контексті комунікації та як засіб комунікації, музика являє собою один зі способів соціокультурного буття, оскільки через музичне

мистецтво людина висловлює своє ставлення до світу ідеального, суспільного життя, до інших людей і до самої себе [68, с. 41]. Музичне мистецтво стає одним з компонентів соціокультурного простору, реагуючи на соціальні трансформації, які відбуваються в процесі розвитку суспільства. Музика набуваючи атрибутивного характеру будь-якої культури чи субкультури стає її невіддільною частиною і може втілювати в собі універсальну комунікативну функцію, це спілкування та збереження інформації, вираження емоційної та чуттєвої складової природи людини, формування мислення та спадкоємність людського досвіду.

Звертаючись до досліджень музики для дітей [20, 22, 73, 100, 156], виявляємо, що феномен дитячого музично-драматичного спектаклю знаходиться у просторі «світу дитинства». Основні його дослідження сконцентровані на дитячій опері, якою він не обмежується, набуваючи різноманітних форм утілення, у яких загальним залишається принцип поєднання музики та драматичного дійства з різними наголосами у їхньому співвідношенні.

Встановивши, що дитячий музичний спектакль є різнобічним явищем і відтворює ігрову діяльність людини – *Homo ludens* (людини, яка грає). Таким чином перейдемо до розгляду образу людини граючої, Й. Хейзинга [193] відслідковуючи її зв'язок з Античністю, звертаючи увагу на різні прояви феномена гри, які були розглянуті ще Платоном та Аристотелем. Поняття гри в давніх греків було прямо пов'язаним з поняттям *μουσική* «мусике» (музика), під яким мався на увазі більш широкий спектр значень, ніж у наших сучасних уявленнях. Йдеться про віднесеність *μουσική* «мусике» до співу та інструментального супроводу, танцю й узагалі до всіх мистецтв та знань під орудою Аполлона – грецького бога мистецтв. Як зазначає Й. Хейзинга, на комплексність цього поняття першим звернув увагу Платон у своїх «законах», де сказано буквально наступне: «Боги, зі співчуття до людського роду, у горі народженому, на передих від турбот встановили благоденственні святкування, давши людям для цього Муз і Аполлона – очільника

Муз та Діоніса, щоб і вони брали участь у цих святкуваннях і через це божественне святкове єднання незмінно знову відновлювався необхідний людям порядок речей» [193, с. 157].

Еллінська епоха ще не знала диференціації між ритуальними, побутовими та художніми проявами гри як однією з ключових форм онтології (теорії буття) людини. Продовжуючи посилення на Платона, який казав про дароване нам, людям, право водити з богами «спільні хороводи», Й. Хейзинга констатує наявність нерозривного зв'язку між грою та музикою в широкому розумінні останньої як синкрезису різних мистецтв, об'єднаних у єдиному ритуальному чи секуляризованому (відокремленого від ритуалу) спектаклі-видовищі.

Характерно, що поняття гри в античній естетиці розглядалося в її різних конкретних проявах, серед яких виділяються такі: 1) основне етимологічне значення гри, зафіксоване в грецькому слові *paidía* (пайдіа) – дитяча забава дрібничка; 2) більш високий рівень розуміння гри, представлений у такому спеціальному понятті, як *áγων* (агон) – змагання; 3) загальне значення гри в контексті людського буття – *σχολάζειν* (схолодзейн) – проводити дозвілля; 4) нарешті, найзагальніша трактовка гри – *διαγωγή* (диагоге) – проведення часу, будь-яке проведення часу [193, с. 81].

На основі узагальнення цих проявів гри, які ще були далекими від мистецтва, виникло загальноприйняте розуміння цього феномена, відображене в латинському терміні *ludus*, яке має універсальне значення і включає будь-які прояви гри, зокрема гру акторську та музичну. У сучасній термінології поряд з поняттям *спектакль* «використовується термін *вистава*», під яким розуміється «...витвір театрального мистецтва, режисерське рішення й сценічне втілення якого неможливе без дотримання норм і закономірностей музичної драматургії» [95, с. 9]. Драматургічний компонент, який є обов'язковим для вистави, породжує її особливий різновид, визначений у дослідженні Н. Михайлової як «*постава*»:

«...театрально-музичною поставою є особливий різновид вистави, синтез якої заснований на принциповій мобільності засадничих компонентів, що формують художню цілісність» [там само]. У їх числі – варіабельність нотної партитури; здатність видовищного чинника «...не лише моделювати, але й трансформувати жанрову структуру вистави» [95].

Наразі ми підходимо до характеристики другої складової поняття «дитячий музичний спектакль» – «музичний». Розуміння музики як ігрової категорії формувалося поетапно й у витоках було пов'язано з фольклором та так званім «третім» пластом. Пропонуючи цей термін, В. Конен [63] має на увазі музику розважально-побутового призначення, яка відрізняється від власне фольклорних, в основному обрядових зразків та академічної творчості композиторів та виконавців, для яких музика є фахом.

Музичне мистецтво «третього» пласту породжувало цілу систему жанрів, які за природою були синтетичними і включали музику, танці, хороводи, поезію, причому авторську (мається на увазі мистецтво трубадурів, труверів, вагантів та інших представників мистецтва «третього» пласту, яке у витоках збоку встановлення авторства було анонімним).

Першим на існування жанрів мистецтва особливого походження, представлених у народному середовищі, звернув увагу французький теоретик XIII ст. Іоан де Грокейо в трактаті «*De musica*». Аналізуючи зміст цього трактату в частині, яка нас цікавить, М. Сапонов вирізняє запропоновану І. де Грокейо жанрову класифікацію, що складається з трьох основних груп: 1) «популярна» (народна) музика» (*cantus publicus*), або «музика побутова, проста, пов'язана з народною мовою, з місцевими, вітчизняними традиціями» (*musica vulgaris, simplex, civilis*); 2) церковна; 3) «вчена» [215]. Як зазначає науковець, «найбільш важно зрозумілими видаються тексти Грокейо, які пояснюють першу жанрову групу»; середньовічний теоретик «демонструє обізнаність у народній культурі,



соціологічних подробицях про музику на святкуваннях та застіллях у Нормандії, про юнаків та дівчат, яких покликано уберегти від надмірних любовних утіх та дурних помислів старанне корпіння над рефренними жонглерськими піснями, про віртуозній спів у придворних умовах у насолоду властителів та про прості наспіви, спроможні втішати віланів та ротюр'є, одурілих від непосильної праці, тощо» [там само].

Менестрельній культурі, пов'язаній з фольклорними витоками, але вже по-особливому професійній, протистояло мистецтво вчених кліриків, які майже не звертали уваги ані на творчість менестрелів, ні тим більш на фольклор. Висловлюючи цю думку, М. Сапонов зазначає, що трактат І. де Грокейо є унікальним зразком комплексного дослідження системи музичних жанрів, який відкриває шлях до «музикознавчої герменевтики категорій *musica vulgaris*, яка неминуче повинна йти по тій самій комплексній траєкторії – не тільки теоретичній, але й соціологічній, етнологічній, ситуативній...» [215, с. 376].

«Третьошпастові» зразки, що виникали в менестрельній культурі, поєднаній з фольклорно-ігровим середовищем, містили всі ознаки синкретичного музично-театрального дійства, а тому можуть розглядатися як перший досвід функціонування музики та співу в театралізованій виставі. Особливо цікавою видається жанрова група, позначувана І. де Грокейо як *cantilena*, що, на думку М. Сапонова, найімовірніше є класифікацією відомих йому типів *chansons* [там само, с. 377]. Саме цей жанр, який у народному побуті є еквівалентом пісні з танцем, слугує, як видається, історичною предтечею подальшого застосування музики в театральному спектаклі. Про це фактично йдеться в трактаті І. де Грокейо, коли він пропонує до вжитку термінологічний неологізм *carole /ductia*, у якому перше слово є позначенням пісні з танцем узагалі, а друге – його конкретизацією-уточненням.<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Про це свідчить вислів М. Сапонова – *ductia vero est cantiena levis et velox in ascensu et descensu, quae in choreis a iuvenibus et puellis decantatur* який можна перекласти з латині так: «власне дукція – це шансон, легка та рухлива, у висхідних та низхідних ходах, яку в каролах співають юнаки та дівчата» [215, с. 377].

Зустрічається в І. де Грокейо позначення й ще одного жанрового різновиду ранньої театральної музики (будемо так називати синкретичні зразки пізнього Середньовіччя) – *cantus insertus*, «наспів-вставка», «інтерпольована музика», «прирощений наспів» [там само]. Подібні вставки-рефрени широко застосовуються й у сучасних музичних спектаклях, заснованих на синтезуванні театру, музики та хореографії. Це доводить закономірний характер історико-стильового процесу, який приводив до виникнення й подальшої специфікації музично-театральних жанрів, вершиною яких стала опера.

Використання рефренів у середньовічних менестрельних спектаклях означало здебільшого цитування, найчастіше пародійне, коротких пісень-сентенцій, що підтверджуються літературою того часу. Подібні пісенно-танцювальні вставки-рефрени створювали другий, паралельний, пласт оповідання, що складався в популярних п'єсах – шлягерах середньовічного міста. Музикознавець вбачає в цьому «збіг» ліричного репертуару персонажів вистави з репертуаром публіки [215, с. 378], що є характерним і для сучасного «режисерського» театру, зокрема й дитячого та юнацького. Зазначається, що «давня менестрельна модель розповіді з піснями-вставками» лежить в основі всіх «розважальних вистав, у числі яких зингшпілі, оперети та мюзикли» [там само].

Менестрельна драма пізнього Середньовіччя щодо використання музичного матеріалу орієнтувалася переважно на рухливі пісні, які супроводжувалися грою на музичних інструментах, хороводами та танцями. На цій основі поступово формувалася й досягла свого історичного піку в епоху Бароко театральна вистава з музикою зовсім нового типу, яка акумулювалася в особливий суто музичний жанр – оперу.

Розглядаючи музику в театральній виставі як жанровий феномен, слід мати на увазі діалектику становлення та функціонування жанру в мистецтві взагалі, що відображується, на думку К. Дальхауза, у «неодночасній неодночасності»

становлення жанрів у кожній новій жанровій системі [186, с. 852]. Таке явище можна позначити метафорою «жанровий хроматизм», який означає особливе співвідношення жанру-системи та жанру-елементу. Звертаючись до театральних жанрів, вирізняють спільні властивості опери, балету, оперети, музики драматичного спектаклю, такі як: 1) відображення драматичної дії засобами музики (звідси витікає більша конкретність образів, динамізм, сюжетність); 2) певна несамостійність музичної складової – опора на слова, жести тощо; 3) орієнтація на сценічне втілення, звідки витікає принцип крупного штриху [102, с. 89].

Не вдаючись до аналізу відомих на сьогодні систем жанрової класифікації в музиці (назвемо лише деякі з них, авторами яких є К. Дальхауз [185], Л. Шаповалова [160], С. Шип [162], І. Тукова [140, 141]), зазначимо, що всі вони врешті-решт зводяться до характеристик двох (або більше) взаємопов'язаних функцій (життєвої, художньої) у тій чи іншій художній системі (твору, стилю тощо).

У типології, пропонованій О. Соколовим [130], театральна музика входить до роду взаємодіючої музики з художніми функціями і містить:

- 1) музику і слово (музика та література);
- 2) драматичну музику (музика і театр);
- 3) хореографічну музику (музика і балет);
- 4) екранну музику (музика, кіно та телебачення).

Як особливу специфіку, притаманну всім без винятку випадкам застосування музики в театрі, слід відзначити домінантне значення лірики як роду художнього мислення, виступаючого поряд з епосом і драмою. Рід висловлювання в музичному інтонуванні є ліричним за генезою та призначенням, про що на прикладі українського оперного співу йдеться в дисертації І. Присталова [114]. Особливий ліризм завжди супроводжує появу музики в театральному спектаклі, адже епічні та драматичні моменти завдяки музиці «ліризуються», стають надбанням людських особистостей, утілюваних акторами в образах персонажів, у дії та мізансценах.

З огляду на теорію музичної жанровості, виникає ключове термінологічне питання: чи є музичний спектакль жанровим феноменом, подібним опері, балету, мюзиклу тощо? Відповідаючи на це запитання, будемо користуватися точкою зору, висловленою з приводу жанрових класифікацій Є. Назайкінським. Дослідник зазначає, що загальною є ключова особливість жанрової системи – «ієрархічність її структури», у відповідності з чим «жанром називають явище різних рівнів – жанрові різновиди й типи, прості й складені жанри» [102, с. 91]. Цю думку автор реалізує у двох визначеннях жанру в музиці, що в основі мають одну (жанр) та множину (жанри). У першому випадку маються на увазі відносно стійкі типи, класи, роди та види музичних творів, розмежовуваний по ряду критеріїв, основними з яких є:

- а) конкретне життєве призначення (суспільна, побутова, художня функція);
- б) умови і засоби виконання;
- в) характер змісту й форми його втілення» [там само, с. 94].

Театральні жанри з їхньою музичною складовою є родо-видовим явищем, оцінка якого залежить від вибору критеріїв, а отже, є завжди індивідуалізованою (щодо того чи іншого різновиду).

Інший методологічний підхід виникає у випадку розгляду жанру в однині. Домінантним стає момент узагальнення – ключової детермінанти жанру як художнього засобу. У такому сенсі жанр – «це багатоскладова, сукупна генетична (можна навіть сказати генна) структура, своєрідна матриця, за якою створюється те чи інше художнє ціле» [102, с. 94–95].

У музичному спектаклі однина слова «жанр» означає певну генетичну спільність усіх типів та різновидів використання музики в театральній виставі. Автори спектаклю, орієнтуючись на авторів тексту й музики, завжди мають на увазі певний «типовий» проєкт, у якому «передбачені різні сторони побудови й задані нехай гнучкі, але все ж певні норми» [там само, с. 95]. Театральний спектакль за участю музики можна визначити як рід чи вид музичної діяльності, котрий об'єднує

особливості, властивості, вимоги, які відносяться до різних класифікаційних критеріїв, що унаочнюється на прикладі різного роду специфікацій та конкретизацій, зокрема в такому його різновиді, як «дитячий музичний спектакль».

Аналізуючи особливість сприйняття музики дітьми Є. Назайкінський, приділяв увагу синкретичним формам музикування, які базуються на танці, грі та співі [102, с. 68]. Для його повного осмислення залишається охарактеризувати першу складову феномена – «дитячий», виходячи при цьому як із загальних онтологічних та психологічних основ явища, так і специфіки його відтворення, яка складалася на історико-стильовому рівні в музиці. Виділяючи можливі лінії та підходи до вивчення музичного світу дитинства та юнацтва, Є. Чорна [156] класифікує основні типи стильових моделей, на основі яких вони виникають. Для цього авторка пропонує системний огляд ліній-підходів до вивчення цього феномена, серед яких: 1) онтологічний, пов'язаний з відтворенням теми дитинства в мистецькому просторі різних епох та часів; 2) стильовий, заснований на розгляді відображення в музиці дитинства шаблів стильової ієрархії; 3) жанровий, що враховує існуючі класифікації типових форм музики для дітей та її інтонаційно-лексичну специфіку (можна згадати праці А. Булкіна [20], А. Оджубейської [109], Л. Сизової [128], О. Тимошук [139]); 4) стильо-видовий, що відображує специфіку «музики для дітей» та «музики про дітей» (основою є стаття Б. Асаф'єва, праці Т. Адорно [172], О. Кузьміна [73]).

Узагальнюючи думки Э. Вильянен [221] щодо напрацювань Б. Асаф'єва у сфері музики «про дітей» і «для дітей», вирізнімо ключові моменти, які стосуються самого феномена «дитячості» з боку його проявів у різних жанрах, зокрема театральних. Приводячи як приклад дитячу музику композиторів Р. Шуман («Альбом для молоді»), Й. Брамс («Дитячий куточок»), Б. Барток («Мікрокосмос»), засновник інтонаційної теорії виокремлює три лінії підходи – у втіленні та вивчені цього феномена. Перший з них пов'язаний з фольклорною генезою й обробками

дитячих пісень М. Дремлюги, Ю. Щуровського (оновили образний ряд дитячої музики зберігши фольклорну основу). Специфіка твору, що призначений для дитини в тому, що музика не може тривати довго – дитячої уваги не вистачить для усвідомлення музичного розвитку. Але обмеження у тривалості не повинно торкатися якостей музичної мови (композиційна та інтонаційна складові), відображення «дитячості» у кожній ігровій приспівці – дитячий ритм рухів, дитяче інтонування, не награне й механічне, і все не дурниці, тобто, як і будь-яка гра для дитини «це серйозно!...» [221, с. 92].

Одною з головних ознак «дитячого» в мистецтві (зокрема, музичному) є ігрова серйозність, що не допускає фальші, надуманості, штучності. У дитячій музичній виставі такі якості виникають під час використання майстерно виконаних пісенних обробок обрядових та ігрових пісень, тісно пов'язаних з національним дитячим фольклором. Тяжіння юних слухачів-глядачів до «справжнього», «щирого», «природного» відображується й у лексиці спеціально створених для дитячих музичних вистав пісень, які вже не є власне обробками, утім засновуються на типовому колі дитячо-ігрових приспівок старовинного походження, що зберігаються в генетичній пам'яті людини. Заснованість на подібній інтонаційній та вербальній лексиці є типовою для театральної музики, призначеної для дитячого сприйняття, створеної дорослими для досягання об'єктивного змісту «світу дитинства».

Інший напрям комунікації демонструє музика «про дітей», головною ознакою якої (за збереження інтонаційно-ігрової основи) є психологізм у відображенні дитячої душі в її різноманітних життєвих обставинах та проявах. Таким чином вимальовується прагматична (вона ж дидактично-виховна) функція музичного забезпечення дитячої театральної вистави («музикою дітей для дорослих»), що означає завжди присутній у сфері мистецької «дитячості» ностальгічний компонент.

Нарешті, третій, загальний, напрям естетики та комунікації дитячої музики в

різних її жанрових проявах – вокальному, інструментальному, змішаному – характеризується як ліричний, пов'язаний, передусім, з музикою «для дітей» і «про дітей». Э. Вильянен виокремлює лінію «цікавості» (рос. «занимательности»), котра складає сутність циклу, «але замість картинок у цій книжці – лірична музика» [221, с. 75]. І далі: «Вона й ілюструє, і розповідає, і думає, і мріє»; «своїми ліричними мелодіями композитор примушує інструмент <...> і співати, і розмовляти, і веселитися, зображуючи деякі кумедні сценки, і розповідати казки» [там само].

У контексті теми дослідження важливими є дві ознаки музичної «дитячості»: 1) *поєднання картинності та оповідальності* через використання різних «розпізнавальних знаків» жанровості; 2) *образ світу дитинства* постає як *відображення вражень самого автора*, вилучених з різних інформаційних джерел.

Поряд зі щирістю та задушевністю, музика, застосовувана як стилістично важливий компонент театральної вистави з огляду на традиції (мається на увазі, насамперед, побутова міська пісня-романс), у вітчизняній практиці завжди містить відчутний елемент сентиментальності. Ця ж традиція відчутна й у дитячій музиці українських класиків, зразком якої може слугувати оперний триптих М. Лисенка «Коза-Дерева» (1888), «Пан Коцький» (1891), «Зима і Весна, або Снігова королева» (1892). Відзначимо що ці твори виникали паралельно зі зразками дитячої музики П. Чайковського та інших російських авторів, що свідчить не про наслідування, а про наявність загальних тенденцій у відтворенні світу дитинства в театральній музиці, які склалися в останній третині XIX століття.

Слід підкреслити, що, характеризуючи музику дитинства в театральній виставі, необхідно враховувати й віковий фактор, не випадково театральні установи такого призначення мають назву «театр для дітей та юнацтва». Тому тема дитинства, пов'язана у витоках з ігровими формами мистецтва, має тенденцію до відображення на віковому зламі, коли, «уже хвилюють надії ще невідомої юності», але ще не втрачені «дитячі навички», дитячі страхи, коли ляльки – буцімто й живі, а гра у війну

– це бачення себе мужнім, хоробрим», коли «сни штовхають думки й почуття вперед, до неусвідомлюваного – до життя, яке тільки передчувається» [221, с. 80]. Поряд зі складовими феномена «дитячий музичний спектакль» виокремлюється його жанрово-стильові особливості, що є «за визначенням» поліморфними, тобто пов'язаними з різними видами мистецтва. Усередині системи, якою і є дитячий музичний театр, вимальовуються окремі різновиди, що потребують класифікації за певними критеріями, серед яких у галузі мистецтвознавства ключовим є жанрово-стильовий показник.

## **1.2 Специфіка агрегації мистецтв у дитячому музично-драматичному театрі**

У цьому підрозділі розглядаються загальні та специфічні особливості дитячого музично-драматичного спектаклю як результату агрегації різних видів мистецтва – театру, музики, балету, пантоміми, виконавського мистецтва тощо. З цією метою виділяються основні класифікаційні різновиди даного феномена:

- 1) домінантно-театральний (з переважанням театральної складової);
- 2) домінантно-музичний (опера та її різновиди);
- 3) домінантно-хореографічний (балет та його різновиди);
- 4) змішаний або «гібридний» (сучасний мюзикл);
- 5) імерсивний або інтерактивний (передбачає зворотний зв'язок глядачів і акторів).

Дана класифікація витікає із загальноприйнятих на сьогоднішній день уявлень про явище «музичний спектакль» узагалі, що стосуються цілого комплексу його жанрово-стильових реалізацій – опери, оперети, балету, різноманітних «гібридних» форм тощо. Кожній з цих форм у даному підрозділі надається узагальнена характеристика з акцентом на їхні адаптації до дитячої музичної вистави. Наводяться також зразки традиційних та новітніх форм дитячого музичного театру – опера «Коза-Дерева» М. Лисенка, балет «Лелеченя» Д. Клебанова, мюзикл



«Мауглі» за Дж. Р. Кіплінгом на музику В. Сташинського, спектакль-променад О. Созонова та І. Шагалова за мотивами казок О. Афанасьєва.

Провідним наміром огляду, що далі пропонується є розуміння дитячого музичного спектаклю, реалізованого в умовах сучасного комунікативного часопростору, як синтетичного, інтегративного в жанрово-стильовому плані мистецького явища, котрий поєднує традиції і новації та відображує їхню спадкоємність. Ураховується також той факт, що будь-яка класифікація є доволі умовною і визначає лише типові, константні його явища, на які орієнтуються співавтори вистави – композитор (в інших випадках – звукорежисер), хореограф, а в першу чергу – режисер-постановник, який у сучасному театрі виконує головну роль у плані вибору та комбінаторики всіх без винятку елементів художнього цілого.

У сучасній мистецькій практиці особливе місце займають синтетичні жанри, де поєднуються (агрегуються) різні види мистецтва. У певному сенсі це є відродженням синкрезису як типової властивості вистав періоду пізнього Середньовіччя та раннього Відродження, що відповідає циклічній природі розвитку цивілізації, зокрема й у її мистецькій сфері. Ці загальні тенденції унаочнюються в специфічній формі в спектаклях для дітей, які завжди в тій чи іншій мірі існували в системі музично-театральних жанрів, але у них не знаходимо висвітлення методологічно важливих проблем, які стосуються класифікації різновидів дитячого музичного спектаклю як результату агрегації його складників – музичного, театрального, хореографічного.

Слід відзначити, що проблема музики в дитячому спектаклі є важливою в соціокультурному та етико-виховному аспектах. Адже категорія «гра» рівною мірою стосується як гри акторської (театр), так і гри музичної (музика). Саме походження театральних-музичних видовищ пов'язане з онтологічним розумінням гри, засади якого закладаються у світі дитинства. Тому вивчення закономірностей дитячого музичного спектаклю має не лише суто наукове, але й важливе практичне

значення, оскільки це стосується широкого кола форм діяльності – від аніматорів на дитячих святах до масштабних театральних постановок, здійснюваних професійними режисерами на основі інтерпретацій літературних чи драматичних творів, народних та сучасних казок, інших джерел, які в добу інформаційних технологій та соціальних мереж викликають особливий інтерес саме дитячої та юнацької аудиторії споживачів.

Отже, для вирішення поставленого в підрозділі завдання необхідно звернутися до аналізу широкого кола проблем гуманітарного знання: це, найперше, засадничі праці К. Дальхауза [186], В. Конен [63], О. Соколова [130] щодо пластів та жанрів музики у її зв'язках з іншими видами мистецтва.

Слід ураховувати також положення теорії та історії мистецтва, зокрема його морфології, висвітлені в монографії М. Кагана, де поряд з виокремленням виконавства, як музичного, так і театального в спеціальний вид мистецтва, міститься характеристика двох тенденцій у взаємодії мистецтв. Перша з них (доцентрова – полягає в прагненні кожного мистецтва зберегти та підкреслити свою специфіку, а друга (відцентрова – означає, навпаки, тяжіння до взаємодії з іншими мистецтвами, що врешті веде до оновлення та прогресу в галузі кожного окремого виду.

Як найпоширеніший зразок розгляду музичних закономірностей спектаклю для дітей слід згадати спостереження О. Кузьміної [73] яка проаналізувала об'ємний музикознавчий дискурс і здійснила історичний огляд проблеми. Було простежено шлях розвитку жанру дитячої опери який розпочався у XIX столітті та ввібрала в себе європейські традиції домашнього музикування (*Hausmusik*). Якщо розглянути природу словосполучення «hausmusik» отримаємо двокореневе слово – «дім» та «музика», в якому закладено виконання музичних та музично-драматичних творів вдома. Домашнє музикування розвивалося в європейській культурі і поширювалось в Російській імперії у XVIII столітті, як форма проведення дозвілля в якому

приймали участь і діти, тому втілювалась дидактична функція, що потребувало створення особливого репертуару з урахуванням дитячих можливостей. Оскільки О. Кузьміна у своєму дослідженні вже повною мірою розкрила історичний розвиток дитячої опери, давати детальний огляд не є завданням нашого дослідження. Нас цікавить жанр дитячої опери, який був розділений на два різновиди О. Кузьміною на оперу для дітей-виконавців (1) та оперу для дітей-слухачів (2) [73].

У першому випадку «...будь-який музично-сценічний твір для виконання дітьми за межами сцен оперних театрів, зі змістом, що відповідає дитячому віку, активною роллю музично-сценічної драматургії та естетико-дидактичною складовою» [73]. Сюди підпадає аматорська творчість в якій виникає питання ступеня щільності музичного коефіцієнту тобто рівень о музичення твору, як приклад може слугувати цикл з чотирьох дитячих опер В. Орлова «Лисиця й виноград», «Снігур та Ластівка» «Ворона-віщунка», «Свиня під дубом» який можна назвати виставами з музичними номерами.

Крім творчості аматорів звертаємо увагу на роль професійних композиторів які створювали твори для дітей-виконавців. В цьому випадку можна виявити зв'язок з музичною культурою зінгшпілю, з'являється номерна структура, мелодекламація, лейтмотиви, ансамблі, аріозо. Вокальна та фортепіанна партія розрахована на дітей, які мають музичну підготовку. Домінування казкових сюжетів дає можливість композиторам використовувати широкий спектр художніх інструментів для створення яскравих образів.

Другим різновидом є дитяча опера для дітей-слухачів, яка визначається в «...залученні широких жанрових можливостей у зв'язку з орієнтацією на виконання співаками-професіоналами на великій сцені такий твір обмежений типом змісту; його призначення – «для дітей» – уточнює склад глядацької аудиторії, однак не виключає дорослого слухача» [73]. Соціокультурний аспект дитячої опери відображує та стимулює сімейні цінності домашнього вогнища, традиційного для

культури *Hausmusik* родинного простору, в якому великого значення набуває релігія та слухняність, а поведінка регламентується зведенням певних моральних норм.

Авторка розглядає зразки дитячих опер різнонаціонального та історико-часового походження, зокрема й твори сучасних українських композиторів, серед яких харків'яни – І. Польський та В. Птушкін, приділяючи особливу увагу ментальним особливостям музичної мови, що, на її думку, є ключовим фактором актуалізації цього жанру в системі тієї чи іншої національної культури на певному етапі її розвитку.

Слід згадати також дисертацію Н. Изуграфовой [44], де розглядається сучасний стан дитячої опери як автономного явища музичної культури, відстежується генеза «дитячої теми» в опері та окреслюються головні тенденції становлення жанрової форми дитячої опери. Дослідниця базується на зразках оперного жанру, які охоплюють декілька століть, починаючи від поезики опер В. А. Моцарта, композиторів романтичної доби, до якої віднесені М. Римський-Корсаков та Дж. Пучіні, до С. Прокоф'єва, Б. Бріттена, М. Лисенка, Е. Колмановського, В. Філіпенка, І. Польського. Аналітичним методом розкрито композиційно-драматургічну та стилістичну своєрідність втілення «дитячої теми» та обґрунтовується художньо-естетичне значення синтез-опер Л. Кононова «Король Матіуш» (2009). Музикознавчим шляхом розроблено антиномію гри, розкрито їх значення у розвитку автономної жанрової форми опери.

Окремі спостереження над специфікою сучасних балетних вистав знаходимо в дисертації С. Анфілової [4], що теж можна використати відносно піджанру дитячого балету. Авторка зокрема зупиняється на висвітленні співвідношення пластичного та танцювального начал у балетах для дорослих, що має особливе значення в балетних творах, розрахованих на дитяче виконання. Розглянуто відмінність «танцювального» і «пластичного», які виступають стабільним елементом хореографічних постановок та втілюються на кожному рівні

багатоскладової драматургії. Розроблена методика аналізу, що відображувє специфіку взаємодії музики і хореографії в умовах балетного синтезу. Дослідниця вивчала складні процеси взаємодії музики і хореографії в рамках музично-хореографічних форм і видів балетних вистав, специфічність кожного виду визначається рольовою функцією кожного з компонентів балетного синтезу [4].

Це питання видається актуальним не лише для розгляду дитячого балету, але й до тих різновидів дитячого спектаклю, які виникають у межах домінантно-театральної групи, тобто в тих випадках, коли пластична та танцювальна складові відіграють у постановці допоміжну роль.

Специфіка дитячого балету як окрема проблема розглядається в дисертації Л. Сизової [128], де висвітлюються генетичні коріння цього феномена, які авторка вбачає в корпусі найвизначніших зразків дитячої музики різних епох та національних шкіл, зосереджуючи увагу на сучасних варіантах відтворення цього піджанру музично-театральної сфери (твори майстрів, які працювали в радянський період). Авторка досліджує балети які спочатку призначалися дітям та ті твори які набули цього статусу у процесі сценічного життя. Термін «дитячий балет» використовується Л. Сизовою як балет створений для професійної сцени та адресований дітям. Зростаючий інтерес до дитячого балету вона вбачає у віковій багатомірності. Дитячий балет має властивість збирати «змішані зали», тобто як дітей так і дорослих в якості глядачів. Дослідниця як приклад використовує такі твори: «Горбоконики» Р. Щедрина, «Чіполіно» К. Хачатуряна, «Синій птах» М. Раухвергера - І. Саца. Саме високий рівень комунікативності цього виду мистецтва дозволяє займати йому домінантне місце в різновидах дитячої музики.

Стислий аналіз особливостей інтерпретації жанру балету для дітей-виконавців на прикладі творів харківських композиторів знаходимо в статті К. Шкурєєва [165], де виявлені загальні (регіонально-шкільні) та особливі (індивідуально-авторські) підходи до цього жанру, наведені приклади трактувань

представниками різних композиторських генерацій.

Узагальнену характеристику процесів взаємодії музичної драматургії та сценічного втілення представлено в дисертації М. Бурбана [21], виконаній на перетині двох мистецтвознавчих спеціальностей – музичної та театральної. Автор досліджує музичний спектакль для дітей на основі запропонованої ним класифікації, критерієм якої є визначення ступеня щільності музичного коефіцієнту, його вагомості в структурі цілого з боку впливу на розвиток сценічної дії.

Питанням синтезу мистецтв у жанрі мюзиклу для дорослих та дітей присвячено дисертацію А. Бахтіна [10]. Автор виокремлює проблему дитячого мюзиклу, вважаючи його не лише жанровою та естетичною «калькою» дорослого варіанта цього жанру, але й відносно автономним явищем, яке має свої характерні ознаки, серед яких головною є залучення дітей-глядачів до світу універсальної гри, заснованої на синкрезисі мистецтв. Аналіз зазначених праць показує, що, незважаючи на наявність доволі широкого кола розглянутих їхніми авторами питань, єдиної лінії в методологічному підході до вирішення проблеми феномена «дитячий музичний спектакль» ще не вироблено.

Даний підрозділ спрямований на хоча б часткове заповнення цієї лакуни, що є необхідним з огляду на, по-перше, актуалізацію пов'язаних з ним жанрових форм в епоху інформаційних технологій, по-друге, на їхній мінливий характер, зумовлений особливостями сучасного режисерського театру, у межах якого постійно спостерігаються «перегляди» та новітні модифікації усталених різновидів жанру.

Наведемо більш докладні розшифровки пунктів запропонованої нами вище класифікації, а також аналітичні спостереження над творами, які репрезентують кожен з них.

1. *Домінантно-театральний тип*, як уже відзначалося, характеризується переважанням театральної складової, самої сценічної дії, у якій музика виконує

допоміжну роль. Це можуть бути вставні номери (пісні та танці), які здебільшого не мають прямого відношення до розвитку драматургічних ліній спектаклю і характеризують обставини дії або портретують її персонажів.

Вибір музичного матеріалу залежить від режисера-постановника й передбачає різноманіття варіантів – від обробок народних пісень до спеціально написаних для даного спектаклю зразків вокальних та інструментальних п'єс (останні найчастіше супроводжують танці). Можливі також підбірки фонограм з фрагментів класичної та сучасної музики.

Типовими зразками дитячої домінантно-театральної вистави є здійснені батьком українського театру М. Кропивницьким постановки спектаклів за мотивами українських народних казок «Івасик-Телесик» та «По щучому велінню». Режисер-постановник створював ці вистави з розрахунку на дітей виконавців, для чого сам підбирав музичний матеріал у вигляді українських народних пісень у власній обробці та інструментовці.

Поряд з піснями, які призначалися для характеристик основних дійових осіб, вистави включали й хорові номери, а також інструментальні п'єси для супроводу танців та картин народних гулянь. Характерно, що спочатку М. Кропивницький запропонував написати музику до своїх дитячих вистав, зокрема «Івасика-Телесика», відомому вже тоді класику української музики К. Стеценку. Але, коли композитор виконав це замовлення, виявилось, що його музика є надто складною для дитячого виконання, а тому режисер зупинився на власній підбірці музичних номерів.

Згодом, уже після смерті М. Кропивницького, К. Стеценко здійснив нову постановку цього спектаклю, який призначався вже для виконання дорослими акторами й містив розгорнуті музичні номери, розраховані на виконання професійними музикантами та акторами, що наближало спектакль до власне музичного на зразок опери чи оперети.

2. *Домінантно-музичний тип*, близький до опери, відзначається першорядною роллю музики, яка створюється професійними композиторами на основі спеціально написаного лібрето, заснованого на тому чи іншому драматичному творі чи літературному зразку – п'єси в жанрі драми чи комедії; літературному оригіналі у вигляді роману, повісті, оповідання, казки. Музика в такому спектаклі є провідною основою драматичної дії, осередками якої стають гетерогенні сцени (К. Дальхауз [270]), що поєднують сольні номери, ансамблі, хори, інструментальні інтермедії. Типовими прикладами цього різновиду дитячого музичного спектаклю слугують три дитячі опери засновника української музичної класики М. Лисенка «Коза-Дерева», «Пан Коцький», «Зима і Весна».

Зокрема, опера «Коза-Дерева», створена 1888 року на лібрето Дніпрові Чайки, засновується на розвитку двох музично-драматургічних ліній, перша з яких характеризує Козу-Дерева як персонажа, що піддається критиці, а друга містить музичні портрети шести позитивних героїв. Гостроту дії забезпечують розмовні діалоги, а музичні номери чергуються за принципом контрасту з використанням жанрових витоків народної пісні, міського романсу, оперної арії, а також хору. Цей твір призначено для дітей-виконавців, а тому в ньому не підкреслюється як такий симфонічний розвиток, а замість оркестру використано фортепіано, що надає спектаклю рис камерності, узагалі властивої дитячій музичній виставі з огляду на емоційно-ігрову природу дитячого світобачення.

3. *Домінантно-хореографічний тип*, де зміст і форма спектаклю визначаються законами балетного жанру, а загальна концепція вимальовується в процесі спілкування автора музики з режисером-постановником та хореографом, відрізняється тим, що в ньому на першому плані опиняється музика як засіб забезпечення пластики рухів танцюристів у різних видах балетних номерів – від сольних, ансамблевих до колективних. Жанрово стилістичні та суто технічні (у плані відтворення специфіки балетних рухів, позицій та «па») особливості цих



номерів становлять основну виражально-конструктивну ідею подібного спектаклю.

Специфіка дитячого балету та його відмінність від «дорослого» формулюється Л. Сизовою [128, с. 23–24] як: 1) спрямованість до русла позитивних емоцій; 2) наявність високого емоційного заряду; 3) «домінанта» казковості; 4) різке співставлення контрастних образних сфер; 5) необхідність присутності комічного; 6) важливість ігрового начала та цікавого сюжету; 7) «буденність» сюжету, необхідність його знання дітьми ще до відвідування спектаклю; 8) особливе значення музичної зображальності; 9) широке звернення до інтонацій і жанрів музичного побуту; 10) провідна роль пластики як засобу розкриття змістовних компонентів вистави.

Як і дитяча опера, дитячий балет розрізняється за виконавським призначенням і розподіляється на балет для дітей-глядачів і балет для дітей-виконавців. Переважає, з огляду на специфіку цього жанру, другий різновид, зразком чого слугує «Лелеченя» Д. Клебанова – фактично перший дитячий балет радянського періоду, постановку якого було здійснено на сцені Великого театру ще 1937-го року.

Як зазначається в статті К. Шкуреева, у галузі музичної мови цей балет засновано на «...пісенно-танцювальному началі, притаманному музиці для дітей. Інтонаційна виразність поєднується з чіткістю ритмічного малюнка» [165, с. 232]. Як майстер оркестру та симфоніст за типом мислення, Д. Клебанов створює в цьому балеті низку узагальнених образів-характерів, у яких відображені різноманітні відтінки людських емоцій та почуттів, представлені зовнішньо через світ тварин, що зайвий раз свідчить про домінантність музичного начала в дитячому балеті як поєднанні ідейно-художнього та етико-виховного чинників, узагалі притаманних дитячій театральній музиці. Музиці балету «Лелеченя» притаманна особлива «інтонаційна наочність», що відображує традиції дитячої музики взагалі. Зразком може слугувати сюїта «Карнавал тварин» К. Сен-Санса. (1886), частина «Лебідь»,

для якої було створено балетну мініатюру «Вмираючий лебідь» М. Фокінім для А. Павлової (1907). Це дозволяє цьому твору постійно відновлюватися в репертуарі Харківського національного академічного театру опери та балету імені М. В. Лисенка в нових режисерських версіях, простір для яких дає сама музика Д. Клебанова.

4. *Змішаний або «гібридний» тип*, який представлено переважно жанром мюзиклу, характеризується поєднанням у різному співвідношенні трьох попередніх різновидів. Цей жанр є специфічним у тому плані, що його комунікація визначається особливим нахилом до естрадного шоу, та приналежністю до індустрії шоу-бізнесу В. Откидач [166], що зумовлює стилістичні особливості мови – як вербальної, так і музичної, а також пластичної та танцювальної складових.

Подібні вистави з обов'язковим нахилом до розважальності є генетично спорідненими з системою жанрів, віднесених В. Конен [63, с. 160] до «третього» пласту (у різних національних традиціях вони були представлені по-різному – як зингшпіль, водевіль, оперета, мала опера з розмовними діалогами тощо). Дитячий мюзикл, як і взагалі цей новітній жанр, що активно заявив про себе у другій половині ХХ століття, являє собою зараз багатоскладовий конгломерат найрізноманітніших жанрових стилістик, серед яких провідною є американська (так звана бродвейська), яка йде від мюзиклів Е. Л. Веббера [84].

Як зразок дитячого мюзиклу А. Бахтін [10] наводить спектакль «дорослого» театру – «Мауглі» за Дж. Р. Кіплінгом у постановці Московського театру оперети. Автори спектаклю визначають його жанр як «мюзикл-фентезі» у двох діях. Його музичні номери, створені або скомпоновані автором лібрето, композитором і актором В. Сташинським, охоплюють цілу палітру найпопулярніших стилістичних моделей молодіжної мас-культури, розподілених між дійовими особами. Кожен з героїв має свій музичний стиль: медвідь Балу – репер, мавпи-бандерлоги виконують акробатичний рок, удав Каа співає джаз, тема Шер-Хана близька до естетики рок-н-

ролу, арія Багіри – до міського романсу, а музичним лейтмотивом спектаклю стає тема Дівчини та Мауглі.

5. *Імерсивний тип* спектаклю передбачає занурення глядачів до сюжету постановки аж до їхньої прямої участі в сценічній дії, є спорідненим з такими новітніми мистецькими трендами, як хепенінг та перфоманс, але відрізняється від них універсальним характером змісту, що розгортається не від першої особи (автора), а формується інтерактивно на основі режисерського задуму через взаємодію акторів і публіки.

Зразком подібної вистави в її адаптації до дитячої та юнацької аудиторії є спектакль О. Созонова та І. Шагалова, поставлений 2016 року на базі «Гоголь-Центру» за мотивами казок О. Афанасьєва. Актори, які ведуть цей спектакль, спеціально вивчали на місцях побут та звичаї, характерні мовні діалекти, що в результаті реалізується у формі імерсивного спектаклю-променаду, де глядачам надається можливість обирати один з трьох шляхів, на якому їм пропонуються філософські притчі, балади, серенади, романси, бардівські пісні, рок та рок-н-рол, що підсумовується в узагальнюючому фіналі, де всі разом збираються у великій залі.

У сучасній практиці такий тип спектаклю є найтехнологічнішим у плані залучення технічних засобів, а також найрізноманітнішим за постановочними рішеннями. Ідея імерсивного театру останнім часом набуває популярності й в Україні, на що вказується в статті М. Лелик [78], у якій, поряд зі стислим оглядом декількох найпоказовіших імерсивних вистав для дорослої аудиторії наводиться приклад спектаклів київського дитячого театру «Гуляндія», де режисером П. Бараниченко здійснено масштабні проєкти «Зимова країна» (2015–2017) та «Зима наВДНГ» (2016–2017). В основі сюжету останнього лежить подорож юних глядачів-учасників до резиденції Діда Мороза, яка супроводжується різноманітними мізансценами та спеціально підбраною музикою.

Підбиваючи деякі підсумки, слід зазначити, що дитячий музичний спектакль є багатоскладовою (агрегатоподібною) жанровою системою, яка поєднує в собі різні роди та види мистецтва в різноманітних співвідношеннях з виокремленням домінантних ознак одного чи декількох з них. Найчастіше взаємодіють компоненти музики, представленої жанром дитячої опери та власне театральної вистави, створеної в оригіналі як драматичний твір. Останній може бути різною мірою «омузиченим», що залежить від певного режисерського рішення. Це й відрізняє дитячий музичний спектакль домінантно-театрального різновиду від дитячої опери (домінантно-музичний тип) чи дитячого балету (домінантно-хореографічний тип). Розглядаючи і узагальнюючи художні процеси, можна зробити висновок, що найвиразніше проявляються тенденції до синтезу.

Що стосується мюзиклу для дітей та юнацтва, а також імерсивних експериментальних постановок, то їхні музичні компоненти детермінуються сюжетно й залежать від режисерських задумів. Особливо це стосується інтерактивних (перформативних) форм театрально-музичної взаємодії, які більше нагадують святкові розваги та імпровізовані шоу й мають у виборі музичного матеріалу та розмовних діалогів найрізноманітнішу стилістику.

У сучасному мистецькому часопросторі музичний спектакль для дітей може вирізнитися унікальними й неповторними жанрово-стилістичними якостями, особливо, коли йдеться про режисерські експерименти. Тому кожен подібний зразок потребує окремого розгляду, що й становить зміст аналітичних розділів даної дисертаційної роботи.

Важливо також ураховувати індивідуальність кожного з авторів дитячого музичного спектаклю, котрі виробляють у процесі його підготовки особливий колективний різновид «стилю окремого твору» (з класифікації В. Холопової). Слід відділяти «загальне» від «конкретного», зосереджуючи увагу на «особливому». Адже, коли йдеться про стиль окремого твору, мається на увазі здебільшого твір

епохальний, у якому через стиль великого майстра уособлюються риси стилю його епохи, жанрового та видового стилів тощо. Якщо йдеться про «конкретику» – окреме постановочне рішення дитячого музичного спектаклю, тоді ми маємо справу зі стилем творчої особистості, що не дає змоги будь-якого узагальнення на типологічному рівні. Тому ми використовуємо категорію «конкретного», яка є уособленням «загального» (феномену), пропущеного крізь призму «особливого» – для виявлення та класифікації різновидів досліджуваного явища.

### **1.3 Історіографія дитячого музично-драматичного театру в Україні**

Дитячий театр не є абстрактним теоретичним поняттям, що стосується і його музичної складової. Як і будь-який мистецький феномен, він вибудовується в системі стильової ієрархії з такими її щаблями, як стиль національної школи, жанровий стиль, видовий стиль, стиль творчих особистостей, стиль окремого, як правило, знакового чи навіть епохального твору на кшталт «Наталки Полтавки» І. Котляревського – М. Лисенка.

Історіографія українського дитячого музичного спектаклю в цьому підрозділі нашого дослідження доповнюється показником національного стилю в його психологічних та інших ментальних проявах, пов'язаних з національним характером, про що йдеться в дисертації О. Марченко [91]. Сутністю українського мистецького романтизму, за визначенням авторки, є «філософія серця», характерна для творчості Т. Шевченка, П. Куліша, М. Костомарова, М. Гоголя, М. Шашкевича. Авторка зазначає також особливу спорідненість рис українського національного характеру з музикою, що відображена й у системі світосприйняття, і в галузі вербальної мови, яка є в українців співочою, «солов'їною»; музика як «архетипова форма мислення» якнайбільше сприяє «формуванню культурної самобутності», складаючи «психоінформаційний простір нації», утворюючи «органічний зв'язок у системі “звук – інтонація – знак – символ – мова – змістовна спільність”» [91, с. 20].

Національна-ментальна складова є визначальною і в українському театрі, який завжди був і є тісно пов'язаним з музикою. Відображення цього зв'язку в історико-стильовому контексті має характер фазовості і включає такі етапи:

- пряме цитування народних пісень у ході розгортання сценічної дії; у двох варіантах функціонального призначення – портретування персонажа відповідно до його сценічного амплуа, забезпечення фону дії (переважно в масових сценах);

- непряме (стилізоване) цитування, представлене у вигляді спеціально написаних до даної п'єси пісень чи інструментальних номерів, які функціонально мають таке ж призначення, як і оригінальні цитати, але є більш гнучкими в стилістичному плані й можуть містити ознаки академічного романсу та навіть оперних речитативів та аріозо;

- змішаний тип музичного оформлення театральної дії, у якому поєднуються два попередніх, а головною метою є підвищення щільнісного коефіцієнту [21] – «питомої ваги» музики в системі драматичної дії.

Ці три різновиди є одночасно історичними та функціонально-логічними. Вони відносяться до всіх різновидів українського «дорослого» та «дитячого» театрального спектаклю з музикою, які було розглянуто в попередньому підрозділі даного розділу нашого дослідження. Разом з тим, фазовість як зміна семантики та структури музичного оформлення театральних вистав теж є присутньою. Її характерні тенденції унаочнюються під час розгляду історіографії даного питання, яке пов'язане з українською фольклорною та напівфольклорною, «третьопластовою» традицією. Її було започатковано народними професіоналами в театралізованих синкретичних видовищах обрядового походження, серед яких стосовно дитячого українського музичного театру, який нас першочергово цікавить, слід назвати ляльковий вертеп. Його коріння, як зазначається в дослідженнях із історії українського театру, «сягає до прототеатральних форм сценічного мистецтва, до яких відносять ігри та обряди, літературне дійство та скоморохи» [91, с. 3]. У цих

формах поєднуються компоненти гри та ритуалу, які «...властиві не лише людині, а й цілому живому світові. Коли ритуал передбачає відтворення дій за наявними наочними взірцями, то в грі витворюються, з одного боку, системи умовностей, незалежні від конкретних взірців, а з другого – пошукові схеми, що дозволяють відкривати нові можливості для діяння» [91, с. 3].

Пріоритет гри як онтологічного феномена розповсюджується на всі форми використання музики в драматичному спектаклі для дітей, серед яких в історичному плані первинними були лялькові вистави. В Україні це був вертеп – синтетична форма музично-драматичного спектаклю для дітей та дорослих (ще не було як такої диференціації за віковими ознаками), який «повстав <...> з комбінації релігійної різдвяної драми, витисненої з церковної огорожі на міську площу, і зовсім світської гри» (І. Франко; цит. за : [105, с. 36] ). Досліджуючи період виникнення та розвитку вертепу в Україні, простежуємо, що цей театр пройшов довгий шлях еволюції - від вертепу як релігійного обряду до популярного народного видовища.

Вертеп XVIII століття поділявся на дві частини, перша з яких була канонічною і відображувала біблійний текст про народження Христа й винищення царем Іродом сорока тисяч немовлят, а друга, власне ігрова, становила зразки усної поетичної (додамо музично-поетичної) творчості українського народу [там само]. Ця остання частина, яку інакше називають інтермедійною, складалася з окремих, часто навіть непов'язаних між собою «соціально-побутових сцен і визначала національно-самобутній характер вертепної лялькової вистави, її живий, імпровізаційно-злободений характер, тим зв'язуючи релігійне дійство з тогочасною дійсністю» [105, с. 36]. Традиція цього зв'язку між «серйозним», початково канонічним, та «легким», імпровізаційно-світським, започатковано українським ляльковим вертепом, продовжувалася далі в українському музичному спектаклі XIX – початку XX століть. Саме тоді з'явилися перші дитячі опери, про які вже йшлося раніше й піде більш розгорнуто далі, які, по суті, були оперетами за стилістикою, оскільки

включали, поряд з музикою, розмовні діалоги та хореографічні номери. Від фольклорного вертепу бере початок і український шкільний театр, який зумовлювався «...самою конструкцією вертепної скриньки. Двоповерхова її будова різко розчленувала увесь текстовий матеріал на строго релігійну, повчальну й народно-побутову, комічну частини» [31, с. 36]. Український вертеп віділяється майстерністю діалогу. Діалогічна конструкція п'єс була не тільки для освічених людей; в її створенні активну роль займала народна творчість. Разом з цим, діалог цих п'єс має особливості, які властиві тільки ляльковим театрам. В п'єсах переважає діалог типу питання і відповіді [там само, с. 8]. Така ж «двоповерховість» у сценічних рішеннях спектаклю була характерною і для шкільної драми XVII – першої половини XVIII століття, про що йдеться в дисертації Л. Корній, присвяченій вивченню музичної складової в українській шкільній драмі. На основі реконструкції текстів шкільних драм авторкою зазначається, що майже в кожній з них «більшою чи меншою мірою звучала музика, були навіть повністю музичні сцени» [66, с. 8]. Це були духовні піснопіви, а також відомі на той час народні пісні, інструментальна музика для різних інструментів та складів (у текстах шкільних драм згадуються гуслі, сопілка, цівниця, цитри, труби, тимпани, кимвал, цимбали, скрипка). Використовувалися також хор, зрідка – ансамблі, дуети, сольний спів [там само, с. 9]. Вертеп не наслідував схоластичних теорій середньовічної драми, його автори, творчо використовуючи досягнення українського шкільного театру, відповідаючи на запити епохи та глядача, створили оригінальний текст п'єс. Також слід зазначити що сам вертеп на той час був гостроконфліктним твором з точки зору духовності [31, с. 11].

Як свідчать пояснювальні ремарки авторів шкільних драм, у них уточнювалось і місце звучання музики, зумовлене використанням двоповерхової містеріальної сцени – «...на підвищенні (другий поверх), де виставлялися сюжети, пов'язані з небесними силами, часто звучав спів ангелів<...>, але музика звучала й



на першому поверсі. Спеціальне місце на сцені мало пекло, і звідти долинав спів-плач першої людини, вигнаної з раю [55, с. 10]. Особливе, цементуюче в сюжетно-драматургічному відношенні в шкільній драмі мав спів хору (як у їхньому далекому прообразі – грецькій трагедії), який міг звучати в різних місцях спектаклю і супроводжуватись безсловесною сценічною дією» [там само].

Багатоманітність використання музики в шкільній драмі частково додалася побутуванням у ній декількох «розхожих» сюжетів, які вже самі по собі визначали вибір певних жанрів. Це були переважно різдвяні, великодні, міраклі (описання чудес, здійснених Богородицею), мораліте. Головною була функція хору, якому доручалися музичні номери, пов'язані з передбаченнями, віруваннями та іншими сакральними моментами дії. Л. Корній поділяє виступи хору в шкільних драмах на два види. Хори першого з них були «тісно пов'язані зі змістом драми; вони виконували функцію допоміжного персонажу, його виступи мали місце на початку, у середині й у кінці дії» і зводилися до семи функцій – засуджувальної, співучо-оплакувальної, віщувальної, панегіричної, розважальної, роз'яснювальної, морально-дидактичної; другий вид мав «опосередкований зв'язок зі змістом драм» і виконував морально-дидактичну функцію [66, с. 18].

Як музичні джерела шкільної драми Л. Корній називає, насамперед, духовні гімни та кант, про що свідчать наявні в текстах ремарки, а також самі вірші, призначені для співу. При цьому особливістю використання духовних текстів була їхня варіабельність у плані способу репрезентації: «Один і той самий церковний текст мав одноголосу й багатоголосу музичні інтерпретацію і міг за бажанням регента включатися в службу» [там само, с. 11]. Це зауваження щодо використання музики в шкільній драмі є суттєвим і по відношенню до подальшого функціонування українського спектаклю з музикою, зокрема й дитячого. Його основою були й залишалися пісенні жанри різного типу, серед яких могли зустрічатися й стилізації під гімни та канти, представлені одноголосно,

багатоголосно, акапельно чи з інструментальним супроводом. Дуже часто ці жанри використовувалися пародійно й змішувалися зі світською тематикою, що в цілому є характерним для українського музично-драматичного спектаклю, зокрема й дитячого, якщо зважати на ментальні особливості національного трактування цього різновиду театральної музики, яка тяжіє до сфери комічно-ігрового та ліричного начал.

Серед витоків, запозичених дитячим музичним спектаклем зі шкільної драми XVII – початку XVIII століть, особливе значення мали інтермедії між її діями, де, на відміну від «серйозної» духовної частини, побудованої за правилами тогочасних теоретичних поетик, панувала свобода у виборі жанрів та способів виконання музичного матеріалу. Проте деякі типологічні риси, які згодом у модифікованому вигляді відобразилися в українському дитячому музичному спектаклі, уже було намічено. По-перше, на відміну від «серйозної» частини драми в інтермедіях домінували не хорові, а сольні номери, в яких музика мала різні функції – від віщування до розважальної вставки; по-друге, в інтермедіях вимальовувалося нове явище – «сольний спів національного героя (пісня Козака)»; по-третє, спів в інтермедіях «іноді поєднувався з танцем та грою на народних інструментах (кобза)» [66, с. 20].

Якщо узагальнити витоки українського музичного спектаклю для дітей та юнацтва, виступають риси, які є спільними для шкільної драми та народного вертепу. Це стосується, насамперед, драматургічної функції хору як допоміжного персонажу шкільної драми, що було перейнято у вертепі XVIII століття. Зворотний вплив вертепу на шкільну драму відображено через принцип інтонаційної єдності, характерної для другої частини вертепу, де «спостерігається схожість з інтермедіями: переважання сольних номерів, танців»; до того ж значна частина текстів музичних номерів шкільної драми «співалася на один і той самий музичний матеріал, а музичні номери, які мали різний мелодичний зміст, перебували у

варіантно-варіаційному співвідношенні» [66, с. 20].

Наявність цього інтонаційно-об'єднуючого чинника свідчить про визрівання в музиці, використовуваної як у вертепі, так і в шкільній драмі, тенденції до її домінантної ролі в театральному спектаклі, що остаточно реалізувалося в класичній українській опері, де за збереження розмовних діалогів, визрівали тенденції до явища, яке характеризується поняттям «оперний симфонізм». Його прояви є характерними й для дитячих опер, де спостерігається екстраполяція деяких найважливіших принципів музичної драми на типову ідейно-образну та жанрово-стилістичну області дитячого музикування та сприйняття з акцентуванням емоційно-ігрового та комічного начал, представлених крізь камерну лірику.

Отже, якщо врахувати вище зазначене щодо становлення та розвитку музичного чинника в українських драматичних спектаклях, можна відслідкувати основні етапи його репрезентації, які стосуються як дорослої, так і дитячої гілок (див. рисунок 1 на стр. 62).

Перший з них є суто фольклорним і найменш дослідженим, оскільки криється в аналах історичної пам'яті культури українського народу, у різного роду ігрових дійствах та сценах, пов'язаних з обрядовістю (землеробський цикл та його свята, побутові обряди – весілля, народження дитини, різдвяні, масляничні, купальські свята тощо).

Другий етап можна визначити як «третьопластовий», що означає виникнення та розповсюдження синкретичних форм вистав, пов'язаних з мистецтвом народних професіоналів, у нашому випадку – скоморохів Київської Русі, бродячих співців – лірників, які теж утворювали гурти й виступали з імпровізованими спектаклями-сценками, супроводжуваними музикою та співами.

Наступний (третій) з умовних етапів можна визначити як «вертепний». Період його активного існування охоплює XVII – початок XVIII століття й характеризується певною систематизацією музичної складової, більш-менш чітко

розподіленою на духовну та світську сфери в межах двох «поверхів» вертепного спектаклю.

Четвертий етап (він формувався фактично паралельно з третім) пов'язують з таким явищем, як «шкільна драма». Тоді вже існували свої, фактично фахові поетики, які регламентували зміст та структуру вистав, напрями та жанри використовуваної в них музики – гімни, канти, акапельні ансамблі та хори переважно на духовну тематику; пісні та танці народного походження з виокремленням типових національних персонажів, зокрема образи співака Козака як носія народної музичної ментальності, та інструментальна музика, здебільшого акомпануюча (ліра, цимбали, скрипка пізніше бандура, кобза).

Наступним (п'ятим) етапом становлення музики в українському драматичному спектаклі, зокрема й дитячому, слід уважати «театр корифеїв» в особі його фундаторів, розквіт творчості яких припадає на останні десятиліття ХІХ – першу третину ХХ століття. Це М. Кропивницький (1840–1910), М. Садовський (1856–1933), І. Карпенко-Карий (1884–1907), М. Старицький (1839–1904), П. Саксаганський (Тобілевич) (1859–1940), М. Заньковецька (Адасовська) (1854–1922).

У Новітній час жанрова та стильова класифікації відносно музики в драматичному театрі, зокрема й дитячому, стає фактично неможливою. Адже, по-перше, спостерігається звернення театральних діячів та композиторів до різних історичних та стилістичних засад функціонування системи музично-театральних жанрів – спочатку від ренесансних, барокових, а до того ще й античних, до новітніх, модерних, експериментальних; по-друге, значно зростає роль режисерів-постановників, які вибудовують театральний спектакль на основі свого індивідуального стилю, у якому музиці відводиться певна роль у діапазоні від домінуючої до допоміжної, другопланової.

У розвитку українського театру другої половини ХІХ ст. О. Білас убачає дві

іпостасі – «національної драматичної та національної музичної, оперної сцени» [12, с. 61]. У персоніфікованому вигляді це унаочнювалось у двох мистецьких школах, географічно розташованих у Києві та Єлизаветграді (нині м. Кропивницький). Як зазначає авторка, йдеться про процес «відсепарування» українського театру М. Кропивницьким, а в галузі музики – М. Лисенком [там само].



Рис.1 Основні етапи становлення та розвитку музичного чинника в українських драматичних спектаклях

Музика в обох типах театрального втілення, які умовно можна визначити як «оперний» та «неоперний», слугувала цілям своєрідного реалістичного узагальнення, у якому мистецтво вживання в сценічний образ, задеклароване паралельно з К. Станіславським у школі акторської майстерності П. Саксаганського, набувала ще й «...патріотичного забарвлення, а відтак роль музичного компоненту, який не просто стає звуковим тлом, а виконує функцію ментально-емоційного коду національної вистави, істотно зростає» [12, с. 62–63].

У жанровому відношенні українські музичні вистави кінця XIX – початку XX століть, звідки йде відлік українського класичного музичного театру взагалі,

поділялися на декілька різновидів, які в модифікованому та навіть стилізованому вигляді зберігаються й понині (це стосується й дитячого музичного спектаклю, який формувався в руслі «дорослих» тенденцій і відображував їх у властивій йому емоційно-ігровій формі). Серед цих жанрів необхідно окремо виділити в драматичних виставах фольклорно-обрядові сцени, народну оперету, водевіль та інше, що сформувало характерний різновид «драма зі співами і танцями». Попри розмаїття тематики, як вважає О. Білас, а також різний художній рівень постановок, у кращих виставах «зберігалися спільні засади побудови – драматизація сюжету, <...> піднесений емоційний тон сценічної розповіді», а також «яскрава самобутність драматургії і стилю українських музично-драматичних творів», «фольклорна основа музичного матеріалу» [12, с. 63].

Найяскравіше ці національно-стильові тенденції представлено в жанрі побутової народної оперети, похідного від «Наталки Полтавки» І. Котляревського, подані через «підкреслено дієву роль музики», «наявність численних вокальних номерів, які не просто є вставними “зупинками дії”, а навпаки, органічно виконують функцію драматичних монологів та діалогів» [12, с. 63].

Одним з типових зразків цього жанру є оперета А. Збукеревої в постановці М. Кропивницького «Ой, Боже, що та любов зможе», музику до якої було написано харківським композитором польського походження К. Горським, який використав для цього українські народні пісні, в обробках для голосу й фортепіано (аналіз цих обробок знаходимо в дослідженнях Г. Маринчак) [135]. На типовість такого музично-драматургічного рішення звертає увагу й О. Білас, підкреслюючи, що «опора на оригінальну народну пісенність чи не одна з найхарактерніших рис національного класичного театру, що в ХІХ ст. вже не мав аналогів у світовому театральному мистецтві» [90, с. 63]. Водночас формувалася та ставала провідною й інша тенденція – створення оригінального авторського музичного матеріалу до вистав такого роду, що відображувалася як у театрі для дорослих, так і в театрі для

дітей.

Серед зразків такого роду слід згадати низку відомих творів української театральнo-музичної класики – «Пошилися в дурні» та «Вій» М. Кропивницького, «Сватання на Гончарівці» Г. Квітки-Основ'яненка з музикою К. Стеценка тощо. До цього переліку слід додати вже згадувану нами раніше дитячу музичну виставу М. Кропивницького «Івасик-Телесик», яка існує у двох версіях музичного оформлення, першу з яких запропонував сам режисер, створивши для цього обробки українських народних пісень, а другу, його замовлення, – К. Стеценко, який відійшов від обробок у бік стилізацій під фольклор, що значно ускладнило музичну мову в спектаклі, розрахованого на виконання самими дітьми. У сучасних постановках можна зустріти обидва варіанти музики до «Івасика-Телесика», які практикуються або дитячими колективами (варіант М. Кропивницького), або професійними дорослими акторами (варіант К. Стеценка).

Загалом, виявляючи генетичне коріння українського дитячого музичного спектаклю, слід указати на два його класичних витoki, пов'язаних з двома школами – М. Старицького – М. Лисенка та «школою корифеїв» (М. Садовський, М. Кропивницький та інші). Перша з цих шкіл тяжіла до тісного взаємозв'язку музики й театральної дії, що проявилось, зокрема, у творчому тандемі засновника української класичної музики М. Лисенка та М. Старицького як режисера, драматурга, лібретиста його опер та оперет. Музика була домінантною у вирішенні художніх надій спектаклю, що виявлялося навіть у підборі театральної трупи, яка створювалася на зразок оперної [12, с. 64]. Як зазначає В. Харитонova, «...саме М. Старицький започаткував традицію мати в українському театрі хор і оркестр як складові сценічної дії, де основна роль належить драматичним акторам, які одночасно володіють музично-вокальною культурою співу й мистецтвом танцю» [146]. Такі вимоги є традиційними й для акторів театру для дітей та юнацтва, що підкреслюють спадкоємний характер дитячих музичних вистав, які в жанровому

відношенні (спосіб виконання, композиційна семантика) будувалися за моделлю «дорослих спектаклів». Специфіка та автономність українського дитячого музичного спектаклю розкривалася на індивідуально-творчому рівні, у зв'язку з діяльністю режисера, композитора, лібретиста, які, по-перше, керувалися ментальними ознаками дитячого сприйняття, по-друге, власним ставленням до наявних традицій та новацій, або наслідуючи їх, або по-своєму модернізуючи аж до експериментальних рішень.

У цілому, за всієї схожості принципів використання музики, в українському драматичному спектаклі класичної доби спостерігається дві лінії, персоніфіковані М. Старицьким («опера» лінія) та М. Кропивницьким (лінія «драми зі співами та танцями»). У першому випадку переважала опера за витоками моножанровість з домінуванням музики над драмою, а в другому – змішаний тип вистави з домінуванням театральної складової. Екстраполюючи цей розподіл на дитячий музичний спектакль, маємо змогу теж класифікувати його на аналогічні види – дитячу оперу, яка може бути суцільно музичною або містити розмовні діалоги, та музично-драматичну постановку, у якій, незважаючи на велику семантико-утворюючу роль музики, домінують закони театральної дії.

У театрі М. Кропивницького, якщо його порівнювати з театром М. Старицького, Найбільшого значення мають музичні елементи, які ілюструють дію та містять у собі вагомє психологічне підґрунтя в розумінні образу, набуваючи символічного значення. Ключове слово «ілюструють», що підкреслює допоміжний, хоча й драматургічно важливий (портретуючий, символізуючий) елемент музичної складової, яка не виходить на рівень оперної гетерогенності, коли музика керує драмою, стає сама по собі музичною драмою чи музичним епосом.

Як приклад такого значення музичної складової у змішаній формі спектаклів, створених М. Кропивницьким, Л. Киричок [54, с. 31] наводить різноманітні зразки,



які іноді є майже оперними (в опереті «Вій» це різноголосий базарний гамір, вигуки торговок, розмови покупців, гул натовпу), а в інших випадках – чисто звукозображальними, для чого використовуються оркестрові тембри (ілюстрація, як у «поетичному кіно», українські краєвиди – «з вербами та вітряками, темними ночами з вогниками в маленьких віконцях, з далекою піснею на фоні літнього вечора...»); музично-зображально відтворюються також сценарні ремарки – «вітер потроху розбирається», «лід тріщить» та інше.

Отже, якщо взяти етап становлення та професіоналізації українського театру, який припадає на останні десятиліття ХІХ – перші два десятиліття ХХ століть, то можна відзначити, слідом за О. Білас [12, с. 67], по-перше, тенденцію до домінування музики, по-друге, детермінанти (фактори), які цьому сприяли, серед яких:

- 1) об'єктивно-історичні («необхідність зберегти історичну пам'ять, утвердження національної ідентичності»);
- 2) ментально закорінені («архетипи народно-обрядового дійства, що по своїй суті було синтетичним, музично-театральним артефактом»);
- 3) естетичні («переймання окремих здобутків та художніх напрямів європейського театру»).

Дитячий музично-драматичний театр, який формувався тоді ж під впливом цих факторів, відображував загальні тенденції в специфікованій, дещо редукованій, автономізованій формі з акцентуванням та виокремленням наступних моментів:

- 1) ігрових форм музично-театральної дії з відповідним відбором жанрів;
- 2) урахування особливостей дитячої ментальності в сприйнятті національних артефактів музично-театральної генези, серед яких переважали розважальні ти чисто ігрові;
- 3) велика роль категорії комічного в різноманітних її проявах, включаючи навіть гротескність та поетичні перебільшення; провідна роль казкової

оповідальності, представленої як у розмовних монологів та діалогах, так і в програмах музичних номерів (увертюр, інтермедій, інструментальних епізодах).

### **Висновки до Розділу 1**

Феномен «дитячий музичний спектакль» містить три семантичні складові, які утворюють єдине ціле, але в науковому дискурсі мають бути виокремлені для визначення сутності. Найзагальнішим є складник «спектакль», під яким розуміється твір сценічно-видовищного мистецтва, який є продуктом колективної творчості (режисер, актори, композитор, художник тощо) і репрезентує будь-який з різновидів театального жанру. У конкретному постановочному втіленні спектакль реалізується як «вистава» або «постава» [95].

Поліморфність спектаклю є не лише комунікативною, але й морфологічною категорією в сенсі взаємодії в ньому елементів різних видів мистецтва – театру, музики, хореографії, виконавського мистецтва, що взаємодіють у напрямках, з одного боку, виокремлення певного з них, а з другого – «запозичення» змістовно-художніх та технічних прийомів з царини інших (М. Каган).

Спектакль будь-якого різновиду входить до системи ігрових видів мистецтва, узагальнених онтологічним поняттям *homo ludens* (Й. Хейзінга). Етимологічному дискурсі поняття гри походить від давньогрецького пайдія (др. -грец. *παῖδια*) – дитяча гра, забавка, що передбачає й такі поняття, як агон (др. -грец. *ἀγών*) – змагання, схоладзейн (др. -грец. *σχολάζειν*) – дозвілля, діагоге (вільний час).

Глобальне уявлення про гру конкретизується в безлічі її проявів, серед яких нас цікавлять «акторська гра» та «музична гра». У музичному спектаклі, зокрема й дитячому, вони становлять єдине ціле, хоча й по-різному співвідносяться.

Щодо *другої* складової феномена, що розглядається, – «музичний», то вона з давніх-давен є атрибутивною для «гри-видовища» (*cantus publicus*, за І. де Грокейо). Її репрезентантами є пісні та інструментальні номери, прямо або опосередковано

пов'язані з видовищним рядом. Генеза сучасних форм музичного спектаклю вбачається в менестрельній драмі пізнього Середньовіччя, яка слугувала історичною предтечею наступних його форм – від зингшпіля, оперети до мюзиклу (М. Сапонов).

*Третя* складова – «дитячий» – унаочнює принцип комунікації музично-драматичної вистави, розрахованої або на дорослу, або на дитячу (юнацьку) аудиторію. Відображення «світу дитинства» (Д. Фельдштейн) у його баченні авторами вистави породжує певну жанрово-стилістичну систему (Є. Чорна), що є одночасно й типовою, й унікальною для кожної вистави. Ще однією ознакою є склад виконавців – самих дітей або дорослих акторів (О. Кузьміна).

Для аналізу особливостей синтезу мистецтв у музично-драматичній виставі, зокрема дитячій, у цій роботі використовується термін «агрегація», значення якого не є тотожним поширеному поняттю «синтез», оскільки останній є абсолютним взаємопроникненням мистецтв і повною мірою реалізується лише в опері. Виходячи з цього поняття, у дисертації вперше запропоновано розподіл дитячих музично-драматичних вистав на такі різновиди, як домінантно-театральний, домінантно-музичний, домінантно-хореографічний, змішаний, імерсивний. Запропоновано стислі характеристики кожного з них із посиланнями на конкретні зразки, представлені в працях музикознавців та театрознавців, котрі займалися цим питанням (М. Бурбана, А. Бахтіна та інших).

Зазначено, що історіографія дитячого музично-драматичного спектаклю в Україні є невід'ємною від національної специфіки в реалізації його жанрово-стильової системи, в якості її константних ознак саме й вирізняється тісний зв'язок з музикою як архетиповою формою для визначеності культурної самобутності (О. Марченко). Особливості становлення музично-драматичного театру в Україні: від фольклорної до семантичної; «третьопластової» або синкретичної; ранньоакадемічної вертепної (XVII– початок XVIII століть) шкільної драми (той же

період), театру корифеїв (останні десятиліття XIX – початок XX століть). У Новітній час (умовний шостий етап) у царині музичного театру панує принцип плюралізму, що затруднює будь-яке його конкретне визначення.

У дисертації запропоновано класифікацію етапів еволюції музичної складової в українському музично-драматичному спектаклі, зокрема й дитячому: пряме цитування народних пісень у ході розгортання сценічної дії (перший етап); стильове цитування (другий етап); поєднання двох попередніх (третій етап); використання спеціально написаної (або скомпільованої) для даної вистави музики (четвертий етап).

На підставі виявлення історико-стильових витоків, традицій та сучасних репрезентацій дитячого музичного спектаклю в Україні в дисертації узагальнені його основні ідейно-художні принципи константного значення: переважання казкових чи побутових сюжетів; обов'язкова наявність ідеї мораліте; відстоювання віри в перемогу добра над злом; відсутність драматургічної напруги, домінування різних відтінків комічного. Нарешті, історіографія питання містить указівки на історико-стильові зв'язки дитячого музично-драматичного спектаклю з різдвяною драмою (І. Франко), ляльковим вертепом (М. Грицай), шкільною драмою (Л. Корній), де шляхом секуляризації релігійного компонента вироблялися основні принципи та тематика українського дитячого музично-драматичного спектаклю з його казковими сюжетами, ідеєю *moralite*, вірою в перемогу добра над силами зла, відсутністю драматичної напруги через домінування різних відтінків комічного.

## РОЗДІЛ 2

### ІСТОРИЧНА ТРАДИЦІЯ УКРАЇНСЬКОГО ДИТЯЧОГО МУЗИЧНО-ДРАМАТИЧНОГО ТЕАТРУ (КІНЕЦЬ ХІХ – ПОЧАТОК ХХ СТОЛІТТЯ)

#### 2.1. М. Кропивницький та його театр для дітей

Одним з найважливіших витоків у сфері музичного оформлення театральної дії в Україні виступає ляльковий вертеп, коріння якого сягає до прототеатральних форм сценічного мистецтва, представленого народними професіоналами. Саме в них відтворювалися системи умовностей, незалежні від конкретних взірців, а також пошукові схеми, що відкривали шлях до стилістичного оновлення [66].

В українському ляльковому вертепі важливе місце посідала музика у вигляді духовних жанрів, відомих народних пісень, інструментальних номерів, різного складу, використовувалися також хор, дуети, сольний спів, що дозволяє вказати на наявність у ньому генетичних засад домінантно-музичного типу театрального спектаклю, зокрема й дитячого.

Другий генетичний виток українського музичного спектаклю – шкільна драма, заснована на використанні двоповерхової містеріальної сцени, на поверхах якої звучала різна музика: на верхньому – духовна («спів ангелів»), на нижньому – побутова, світська. Головною дійовою особою шкільної драми був хор, якому доручалися два види номерів: 1) безпосередньо пов'язані зі змістом драми, у якому вони виконували ряд функцій – засуджувальну, співочо-оплакувальну, віщувальну, панегеричну, розважальну, роз'яснювальну; 2) не пов'язані прямо із сценічною дією з акцентуванням морально-дидактичної функції [66, с. 105].

Засади вертепу та шкільної драми стали константами в подальшій еволюції українського спектаклю з музикою. Це, зокрема, заснованість на пісенних жанрах різного типу – від фольклорних зразків до гімнів та кантів, які виконувались варіабельно – одноголосно, хором з різним супроводом, часто з елементами

пародійності та виокремленням сфер комічно-ігрового та ліричного.

Особливе значення для дитячих музичних спектаклів мали інтермедії, представлені між діями шкільної драми, у яких, на відміну від духовної частини, панувала свобода у виборі жанрів та способів відбору й презентації музичного матеріалу. Саме в інтермедіях були започатковані такі типологічні риси українського дитячого спектаклю з музикою, як: домінування не хорових (як у «дорослому» варіанті), а сольних номерів; виокремлення образу головного героя як носія національної ментальності – співця-козака; поєднання співу з танцями та грою на музичних інструментах.

Якщо йдеться про домінантно-музичний тип спектаклю, який найповніше реалізований у жанрі дитячої опери, слід ще сказати про особливі функції хору, через який забезпечується інтонаційна єдність твору як носія основного музичного матеріалу, що міг відтворюватися сольо-інтермедійно, а також в інструментальних варіантах для супроводу танців. Саме хор відіграв в українському домінантно-музичному спектаклі функцію, аналогічну оркестру в західноєвропейській опері.

Через історіографічний екскурс ми виявили основні етапи репрезентації музики в українському драматичному спектаклі. Перший з них фольклорний (творча діяльність народу). Другий етап визначили як «третьопластовий» (народні професіонали). Третій етап характеризується як «вертепний» (деяка систематизація музичної складової). Четвертий етап, який утворювався паралельно з третім, віддзеркалив закономірності використання музики в «шкільній драмі». На цьому етапі формувалися типажі персонажів (Козак) українського музичного спектаклю. П'ятий етап втілюється вже в професійному театрі – «театрі корифеїв».

Період Новітнього часу проявляв дві стилістичні тенденції. Перша ретроспективна, яка відтворює античні закономірності адаптуючи їх під українські реалії. Друга тенденція перспективна, втілює експерименти, новації в музично-театральній справі. Центральною фігурою в плані стильотворення стає режисер,

який часто керує підбором власне музичного матеріалу, а іноді й сам є його автором.

На цьому тлі виокремлюються «дві іпостасі» театральних постановок – «національна драматична та національна музична». Їм відповідали тоді дві мистецькі школи – київська в особі М. Лисенка та П. Саксаганського (національно-музична іпостась) та елизаветградська, пов'язана з іменем М. Кропивницького (національно-драматична іпостась); головною метою українських митців було «відсепарування» українського театру від московського [14]. В обох школах, незважаючи на їхнє різне музично-драматичне акцентування, функція музики не була суто допоміжною й досягала рівня «своєрідного реалістичного узагальнення», виконуючи функцію «ментально-емоційного коду національної вистави» [14].

Тоді ж остаточно формуються й закріплюються на практиці дві групи музично-театральних (або театральньо-музичних) вистав, перша з яких була власне оперною або такою, що тяжіла до опери, а друга – музично-драматичною (останнє відображувалося навіть у назвах спектаклів, які мали часто підзаголовки «драма зі співами й танцями»).

Дитячий музичний театр періоду, про який йде мова, відображував основні тенденції «дорослого» з аналогічним останньому розподілом на дві іпостасі. Як зразок національно-драматичного різновиду можна навести оперету А. Збукеревої «Ой, Боже, що та любов зможе» у постановці М. Кропивницького, музику до якої було створено харківським композитором польського походження К. Горським на основі обробок оригінальних українських народних пісень. Не досягаючи оперного узагальнення, народні зразки включаються до контексту драматургічної дії, слугують портретуванню головних дійових осіб, також ситуацій, які розігруються під час розмовних діалогів. Аналогічно картина виникає й у вже згаданому вище дитячому музичному спектаклі М. Кропивницького «Івасик-Телесик», який існує у двох версіях музичного оформлення – «обробковій» (режисерська ідея) та оригінально-композиторській (музика, спеціально написана К. Стеценком).

Отже, феномен українського дитячого музичного театру є похідним від «дорослих» тенденцій у цій галузі. Наявними є, хоча й у дещо спрощеному (редукованому, адаптованому) вигляді, такі моменти:

- 1) об'єктивно-історичні;
- 2) ментально-закорінені;
- 3) естетичні.

В екстраполяції на дитячий музичний театр вони зберігаються, але з акцентуванням наступних моментів:

- 1) ігрових форм дії;
- 2) врахування особливостей дитячої ментальності в сприйнятті національних артефактів;
- 3) провідної ролі категорії комічного;
- 4) опори на казкову оповідальність, яка не виключає широкого використання моментів інструментального звукозображення.

Усі тенденції впливали й на роль музики в агрегатній системі музично-театрально (або театрально-музичного) дійства. У першому випадку (театр корифеїв в особі М. Кропивницького) домінувала театральна складова, а щільність музичного оформлення була похідною від неї й зводилися в основному до вставних номерів у вигляді народних пісень та танців. У другому випадку (театр М. Старицького – М. Лисенка) домінувала музика, у якій зосереджувалися ідейно-естетичні засади спектаклю, а саме музичний матеріал найчастіше був не запозиченим з фольклорних джерел, а безпосередньо авторським.

Узагальнення засобами музики – головна особливість трьох дитячих опер М. Лисенка на лібрето Дніпрової Чайки (літературний псевдонім відомої української письменниці Л. О. Василевської) – «Коза-Дерева», «Пан Коцький», «Зима і Весна». Опера «Коза-Дерева» (1888) має авторський підзаголовок «музична казка в лицах», що свідчить про задум автора надати персоніфіковані інтонаційні



характеристики персонажам казкового наративу, відомого дітям задалегідь. Музичні рішення, запропоноване М. Лисенком, вирізняється певною драматизацією, оскільки в ході розвитку постійно виникають напружені ситуації. Вони породжують численні діалоги, які надають камерній опері рис концертності в тому її статусі, у якому вона підвладна дитячому виконанню, на яке й розраховано твір. Як зазначає Н. Андрієвська, значна драматургічна роль у цій дитячій опері належить також хору, який резюмує або передвіщає сценічні події. У сольних номерах музичний матеріал опери побудовано на контрастах: Коза-Дереза як уособлення негативного характеризується цілим рядом пісень, ключовою з яких є її «вихідна арія», що складається з двох інтонаційних сегментів – імітації плачу в душі українських народних протяжних пісень про тяжку жіночу долю та бравурної танцювальної мелодії, яка демонструє реальний стан цього образу в музичній казці як негативного, гротескно-комічного, такого, що викликає неприязнь.

Оперу побудовано за всіма законами оперної драматургії, зокрема з використанням елементів рондальності, типової для «великих» опер, що ще раз свідчить про домінують-музичний нахил у даному дитячому музичному спектаклі. Є в опері Лисенка й такий атрибут академічного жанру, як лейттема, вона проходить у піснях Кози-Дерези декілька разів і будується на речетативно-декламаційних ігрових інтонаціях, близьких до дитячих побутово-ігрових.

Окремо слід сказати про інструментальну партію в опері «Коза-Дереза», яка не є в М. Лисенка простим супроводом вокальних номерів, а виконує важливу драматургічну функцію. Фортепіанний супровід (замість оркестрового) дозволяє більш концентровано показати зміни, які відбуваються в сюжеті, засобами гармонії та фактури відобразити емоційно-психологічні реакції (приклад – інструментальний епізод, який супроводжує втечу Лисички з власного дому, де представлена хроматична низхідна лінія малими терціями на фоні тонічного фігурованого органного пункту, що наразі переходить у «двотактну виразну фразу,

яка прекрасно передає причитання Лисички» [1, с. 16]. Обидва матеріали виникають у партії цього казкового персонажу, у діалогах з іншими; обидві інтонаційні характеристики лисички зберігаються протягом всієї опери й виникають як ремінісценції залежно від тієї чи іншої сценічної ситуації. Характерно, що М. Лисенко використовує комбінований принцип відбору пісенного матеріалу: основні персонажі – Коза-Дерева та Лисичка сестричка характеризуються авторськими темами, а інші дійові особи казки – обробками конкретних народних мелодій. Пісня Зайчика «Добрий вечір, Лисонько куди ти ідеш» – це калька відомої української пісні «Добрий вечір, дівчино»; вихід Ведмедя супроводжується мелодією колядки «Ходив-походив місяць по небу» (текст у партії персонажу – «Ходив я ходив по всіх пасіках»).

Інша дитяча опера М. Лисенка – «Пан Коцький», створена 1891 року, має порівняно іншу спрямованість ідейного змісту, ніж «Коза-Дерева», це сатирична опера (невипадково її публікація була заборонена цензурою, а перше видання клавіром було здійснено 1945 року), яка висміює ледарство, підлабузництво та паразитизм [1]).

Якщо продовжити порівняння з твором «Коза-Дерева», то «Пан Коцький» – це не камерна опера-мораліте, а велика опера, яка складається з 4-х актів, містить арії, ансамблі, хори, інструментальні номери. Опера розрахована на іншу вікову категорію дітей-виконавців – від 10 до 13 років, які вже мають необхідні навички музикування, а також мають певну виконавську практику в цьому жанрі.

Як і «Коза-Дерева», «Пан Коцький» у галузі музичної мови будується на перетворенні українських пісенних та танцювальних сцен, які трактуються в цьому випадку пародійно, алегорично, якщо скористатися висловом Н. Андрієвської [1, с. 68].

Не наводячи детального аналізу опери «Пан Коцький» (це вже зроблено Н. Андрієвською), зазначимо, що цим зразком М. Лисенко виконує два головних

художніх завдання – можливість використання в жанрі дитячого музичного спектаклю повної атрибутики великої опери, множинність ідейно-художніх спрямувань та стилістичних нахилів у системі дитячої театральної музики взагалі в межах різних відтінків, у межах категорії комічного – від гумору з елементами гротеску в «Козі-дерезі» до сатиричної алегорії в цьому зразку.

Як глибокий знавець української народної пісні (написанню дитячих опер передувала велика робота із зібрання та обробки народних пісень, яких у творчому спадку композитора більше ніж 400) М. Лисенко демонструє принцип цільового використання народно-пісенних зразків, які у своєму первинному змісті мають прямий зв'язок з оперними образами-алегоріями. Так пан Коцький та Лисиця характеризується застільними піснями «Ой хто п'є, тому наливайте», «Ой куме, куме, добра горілка» тощо; ряд пісень звучать в іронічному плані, наприклад, пісня «Лугом іду, коня веду» використана як лейтмотив Лисиці [1].

Третя дитяча опера М. Лисенка «Зима і весна» (1892) самим композитором названа «фантастичною оперою». Як зазначає Н. Андрієвська, посилаючись на слова сина М. Лисенка – Остапа, композитор у той час захоплювався геніальною оперою М. Римського-Корсакова «Снігуронька», під впливом якої йому «...спало на думку використати українські народні обрядові пісні, які були вже ним зібрані й оброблені для дитячого музичного спектаклю» [1, с. 40].

Як і М. Римський-Корсаков, М. Лисенко в образно-художньому змісті «Зими і Весни» керувався пантеїстичною ідеєю, що на рівні драматургічних рішень означало ототожнення дійових осіб з тими чи іншими силами та явищами природи. Дослідники зазначають, що «Зима і Весна» – найскладніша з дитячих опер М. Лисенка й розрахована на виконання дітьми старшого шкільного віку, а окремі партії, зокрема партію Мороза, можуть виконувати тільки професійні актори [1, с. 39]. Опера містить розгорнуту увертюру, близьку до сонатного *allegro*, а також два акти, що означає прагнення М. Лисенка наблизити дитячу оперу до великої опери,

що передається через низку народно-пісенних зразків, пов'язаних з порами року (колядки, щедрівки, веснянки й народні танці). Через ці зразки до «Зими і Весни», яку сам автор назвав фантастичною оперою, відтворюється побут народу, що реалістично відображено в характеристичних сценках: хлопець-веретено, дівка-прядка, хлопець-гребінь; це органічно поєднується казково-фантастичними образами баби-казки, діда-ворожбита, сича- віщуна тощо [там само, с. 41].

Окремо слід сказати про увертюру, у якій М. Лисенко демонструє свій талант композитора- драматурга. Як уже відзначалося, увертюра будується в сонатній формі, де головна партія засновується на народному танці «Метелиця». Перший розділ увертюри повністю пов'язаний з образами зими, що відображено у відповідних конструктивних засобах – тремоло, що будується на хроматично-низпадаючих акордах, які символізують зимове оціпеніння [1, с. 42]. Другу частину увертюри повністю присвячено образам Весни. Спочатку звучать відголоски хору колядників і щедрівників на мотиви української народної пісні «Вийшли в поле косарі», потім звучить епізод світлого споглядального характеру, який символізує наближення Весни (в оркестрі використано імітацію весняних передзвонів); далі виникають інтонації фінального хору опери «А вже, Весно», після чого слідує кульмінація, у якій відтворено «...ствердження Весни, перемога світла над тьмою, торжество радості» [1, с. 43]. Поряд за хорами й сольними-вокальними номерами в опері представлені ансамблі, серед яких виділяється дует Мороза й Зими, де М. Лисенко використав інтонації власного романсу «Садок вишневий коло хати». У другому акті на перший план висувається образ Весни. Спочатку цей персонаж охарактеризовано вихідною арією на мотив української народної пісні «На плужечку, на плужечку, по крутому бережечку», далі слідує звернення Весни до людей («Я везу всім вільну волю та кохання, та здоров'я»). Мелодія вокальної партії переміщується до високого регістру, що символізує остаточну перемогу Весни над зимою («Всіх ворогів ми побороли, ви усі тепер на волі»). Завершується другий акт

фінальним хором «А вже весна, а вже красна», який кореспондує з увертюрою і сприяє утворенню своєрідного обрамлення дитячої опери-казки М. Лисенка.

Декілька слів слід сказати про сценічну історію дитячих опер М. Лисенка. Перші постановки були аматорськими, причому «Коза-Дерева» виконувалася дітьми М. Лисенка та М. Старицького, а сценічне оформлення спектаклю, який відбувся на його квартирі в Києві, узяла на себе Лариса Косач (Леся Українка). Аналогічна доля спікала й другу оперу М. Лисенка – «Пан Коцький», яка була поставлена силами дітей, які на той час уже трохи підросли й набули досвід виконавської діяльності. Що стосується вистави «Зима і Весна», то ця найскладніша з дитячих опер М. Лисенка була поставлена силами старших дітей та студентів. Перша публічна постановка «Зими і Весни» була здійснена 1903 року в Києві в залі колишнього Комерційного зібрання аматорським гуртком під керуванням самого М. Лисенка в супроводі двох фортепіано [1, с. 71]. «Особливою популярністю після видання нотного тексту користувалася в Україні “Коза-Дерева”...», як зазначає Н. Андрієвська [1, с. 71], «...музична казка “Коза-Дерева” знову ожила у виконанні дітей у 1907–1908 роках на хуторі Затишному Куп’янського повіту, на Харківщині». Цю постановку здійснив М. Кропивцький, який спеціально відбирав сільських дітей та розучував з ними на слух мелодії та тексти п’єси. На великій професійній сцені, після радіопостановок, здійснених радіокомітетом України у 30 роки минулого століття, дитячі опери М. Лисенка з’явилися 1955 року. Тоді відбулися прем’єри двох дитячих опер Лисенка «Коза-Дерева» та «Пан Коцький» на сцені Харківського державного академічного театру імені М. В. Лисенка (нині Харківський національний академічний театр опери та балету). Оркестровку опер було зроблено В. Нахабіним, постановку здійснив режисер Ю. Іванов, диригував А. Калабухін. Наступного року «Пан Коцький» та «Зима і Весна» були поставлені на сцені Київського театру опери та балету імені Т. Г. Шевченка (нині Національна опера України). Професійні репрезентації дитячих опер Лисенка сприяли ще

більшій їхній популярності, а гнучкість структури та компактність сценографії дозволяли виконувати їх на різних сценічних майданчиках. У цілому ж, як зазначає Н. Андрієвська, «...і сьогодні чудові дитячі опери М. В. Лисенка «Коза-Дерева», «Пан Коцький», «Зима і Весна» не втратили своєї художньо-естетичної цінності й мають велике громадсько-виховне значення» [1, с. 75].

Дитячі музичні вистави М. Кропивницького суттєво відрізняються, на перший погляд, від опер М. Лисенка, хоча й містять з ними багато спільного. Перш за все це опора на національну українську музичну лексику, а також використання казкових сюжетів, заздалегідь відомих юним слухачам та виконавцям. Разом з тим, М. Кропивницький, як представник театру корифеїв, орієнтується на інший тип дитячого музичного спектаклю, який відрізняється домінуванням сценічної дії над музичним оформленням. Головною метою Кропивницького, про що він сам неодноразово казав, був серйозний намір створити театр для дітей, орієнтуючись не на розважальну, а на освітню виховну мету. Однією зі значних, але маловідомих сторін творчої діяльності М. Кропивницького було створення дитячої трупи, яка, на його думку, могла б стати основою українського дитячого театру. Як уже відзначалося, першим досвідом постановки дитячого музичного театру М. Кропивницького було звернення до опери «Коза-Дерева» М. Лисенка; драматург не лише відібрав виконавців її партій, вивчив з ними музику й тексти твору, але й сам був режисером, писав декорації, обладнував сценічні підмостки, кроїв костюми [72, с. 22].

Усвідомлюючи той факт, що репертуару для омріяного ним українського театру юного глядача майже не існує, М. Кропивницький 1907 року створює дві театральні п'єси за мотивами народних казок «Івасик-Телесик» та «По щучому велінню», які, на думку Я. Куриленко, є початком театру юного глядача» [77, с. 174]. До вистав було уведено вокальні номери, складені М. Кропивницьким на основі українських народних мелодій. У листі до антрепренера О. Сулова

М. Кропивницький [70, с. 530], зокрема, зазначав: «...Я собі зібрав трупу із селянських дітей і виставляю по селах: «Козу-Дерезу», «Івасик-Телесик» і «По щучому велінню» (останні обидві мої)». Усі учасники дитячої трупи танцювали, співали, грали на музичних інструментах.

Українська народна казка «Івасик-Телесик» за змістом є значно глибшою, ніж її безпосередня сюжетна канва, для передачі цієї глибини саме й слугує музика, яка була підібрана М. Кропивницьким з числа відомих йому та дитячій аудиторії українських народних пісень. Варіант казки, запропонований фундатором театру корифеїв, уміщувався в межах одного акту й відрізнявся переосмисленням образу Оленки, а також самого головного героя. Оленка виступає не спільницею матері Відьми, а вірною подругою Івасика. Та й сам Івасик розкривається як справжній захисник покривдженої злою Відьмою дівчинки. Така етико-дидактична спрямованість узагалі характерна для дитячих спектаклів М. Кропивницького, який визнавав цей жанр важливим засобом виховання та освіти молодшого покоління.

Що стосується лексичної побудови п'єси, то її вербальна та музична (пісенна) складові повністю відповідають ідеї М. Кропивницького про створення українського національного репертуару театру для дітей. При цьому музичні номери доповнюють, узагальнюють зміст театральних діалогів, для чого М. Кропивницький використовує спеціально підібрані до сценічних ситуацій народні пісні.

Це стосується й музичної казки «По щучому велінню», де режисер здійснив цільовий підбір заздалегідь відомого дітям народно-пісенного матеріалу, розподіленого між позитивним героєм (Хома) та негативним (Гаврило), що надає спектаклю рис імерсивності. Багатовимірність казкового сюжету «Івасика-Телесика» сприяла множинності версій його втілення. Після оригінального варіанта, запропонованого самим М. Кропивницьким, виникла дитяча опера К. Стеценка, яку класик української музики запропонував М. Кропивницькому для

сценічного втілення. Проте, як уже відзначалося, останній не погодився з такою версією, яку вважав занадто складною для виконання самими дітьми, а також громіздкою для показу на аматорських майданчиках; подальша ж історія «Івасика-Телесика» М. Кропивницького демонструє, по-перше, стабільний інтерес митців і публіки до цього сюжету, по-друге, відшукування в ньому нових смислових граней та жанрових прототипів.

Основний сценічний час вистави, за оригінальним задумом М. Кропивницького, вимагав постійної участі музики в ході розгортання дії. Характерною рисою музичного оформлення спектаклю «Івасик-Телесик» в оригінальній версії М. Кропивницького було органічне впровадження музики до самого мовного ряду п'єси. Народні пісні служать засобом характеристики персонажів, уведені до драматичної дії переважно прийомом самохарактеристики: виконуючи ту чи іншу пісню, дійові особи виявляли певні риси свого характеру, своєї вдачі. Введення до драматичної дії тих чи інших українських наспівів сприяло створенню необхідної сценічної атмосфери: гуляння, веселощів і жартів. Сольні номери, ансамблі, хори органічно вплітаються в драматургічну тканину п'єси. Теж саме можна сказати й про іншу казку – «По щучому велінню», де доволі простий підбір народно-пісенного матеріалу, відомого дітям-слухачам, дозволяє навіть провести приховану лінію імерсивного театру, у якому глядачі-слухачі самі віддають перевагу позитивному герою (Хома) над негативним (Гаврило).

Першу «метаморфозу» спектаклю «Івасик-Телесик» М. Кропивницького здійснили українські композитори А. Коломієць та В. Кирейко на основі незавершеної опери у трьох актах К. Стеценка. Згідно з переосмисленням сюжету, здійсненим самим М. Кропивницьким, вистава отримала назву «Пастка для відьми». Оперу остаточно завершив 1962 року А. Коломієць, а прем'єра вистави відбулася 1987 року на сцені Державного дитячого музичного театру (з 2005 р. Київський муніципальний академічний театр опери і балету для дітей та юнацтва).



Наприкінці 1990-х років за ініціативою музикознавця Г. Конькової було суттєво перероблено лібрето опери «Івасик-Телесик». Вона стала автором нового лібрето опери, яке насичено несподіваними сюжетними змінами та яскравим діалогами. Здійснюючи задум самого М. Кропивницького, лібретистка з епічної історії про страждання хлопчика Івасика в пастці жорстокої відьми перетворила спектакль на розповідь про веселого, життєрадісного хлопчину, який кмітливо обдурив хитру відьму, заманюючи її в пастку. Звідси й нова назва опери – «Пастка для відьми». На сьогодні існує як базова нотно-текстова версія «Івасика-Телесика», створена І. Щербаковим, у якій з матеріалу К. Стеценка лишилися деякі арії та всі хорові сцени, але було кардинально змінено гармонію, фактуру, загострено ритм, а до партитури введено додаткові ударні інструменти, що сприяло «осучасненню» музики, у якій присутні навіть риси мюзиклу.

«Пастка для відьми» – домінантно-музичний спектакль, створений на основі ідеї М. Кропивницького в її новітній трактовці І. Щербаковим та М. Мерзликіним. Зокрема як і в оригіналі М. Кропивницького, у сучасній версії твору майже відсутні хореографічні сцени, що означає збереження рис запрограмованого М. Кропивницьким дитячого театрального спектаклю з музикою. «Вічний» сюжет казки «Івасик-Телесик», який символізує оптимістичну ідею перемоги добра над злом, «з легкої руки» М. Кропивницького привертав до себе увагу низки композиторів, режисерів і постановників. Так ще в другій половині ХХ століття М. Сильванський написав симфонічну казку для читця з оркестром «Івасик-Телесик» (1965), М. Скорик став автором музики до лялькового анімаційного фільму «Івасик-Телесик» (1968), І. Віленський у співавторстві з А. Мухом створили балет «Івасик-Телесик» (1971). У ХХІ ст. з'являються такі твори, як музична казка «Івасик-Телесик» І. Гайденко (2017–2018), яка увійшла до репертуару Харківського академічного театру музичної комедії, опера для дітей «Івасик-Телесик» М. Волинського (2017), постановка якої відбулася в Одеській національній

музичній академії ім. А. В. Нежданової.

На основі естетики й поезики п'єси М. Кропивницького «Івасик-Телесик» 2002 року з'явилася її експериментальна реконструкція під назвою «Золотий човник». Автор ідеї спектаклю, поставленого на музику лідера українських рок-гуртів «Мертвий півень» та «Горгішелі» Олега «Джона» Сука, режисер О. Кравчук переконаний, що казки всіх країн, як і міфи усіх народів, певною мірою дуже схожі. І символи, якими вони оперують, також зустрічаються в міфах і казках всіх народів, незалежно від нації та території [167]. Інтерпретація «Івасика-Телесика» М. Кропивницького режисером художником Д. Зав'яловою була здійснена в стилістиці японського театру «Но» та «Кабукі», де в першому випадку головним у спектаклі є танець і спів (Дзеамі), а в другому – звучання п'єси в цілому (Тикамацу). Поєднання музики й пластики, здійснене львівськими митцями, виявило наступні видові риси спектаклю: відмінні від оригіналу М. Кропивницького багатовимірність і висотна варіантність звукової тканини; динамічність складної метроритмічної структури; наявність власних ладоінтонаційних систем, у яких проявилися спочатку властиві японській музиці квартовість і тетраходність; розвинений універсальний канон формування східної мелодики – «рекомбінації ритмоінтонаційних формул».

Отже, творчі здобутки М. Лисенка та М. Кропивницького в галузі музичного театру для дітей мали фундаментальне значення для становлення та подальшого розвитку цієї сфери суспільного музикування в Україні. Попри очевидну різницю в підходах до самої природи дитячого музичного спектаклю, обидва митці керувалися національно-просвітницькою ідеєю, залучаючи до музичного оформлення дитячих спектаклів народні пісні, танці елементи дитячих ігор, будуючи сценографію в дусі національних традицій музично-драматичних вистав для дорослих.

Дитячі опери Лисенка «Коза-Дереза», «Пан Коцький» та «Зима і Весна» демонструють комплексний підхід засновника української музичної класики до

сценічної музики для дітей і про дітей. Джерелом музичних характеристик дійових осіб усіх трьох опер слугують народнопісенні зразки, а також авторські теми, створені в їхньому дусі; у побудові опер відчувається вплив загальних принципів оперної драматургії, відображений у наявності лейтмотивів, розгорнутих рондальних побудов гетерогенного типу, який, проте, гнучко поєднується з розмовними діалогами та іншими власне театральними атрибутами. Численні звернення українських композиторів та режисерів до дитячих опер М. Лисенка доводять їхню життєспроможність та актуальність для сучасної творчості й виконавства, яке спеціалізується на комунікації з дитячою та юнацькою аудиторією.

Те ж саме можна сказати про музично-театральні постановки М. Кропивницького «Івасик-Телесик» та «По щучому велінню». Незважаючи на порівняно невисоку щільність музичної складової в цих виставах, вони нашолюбують інтерпретаторів в особі композиторів та режисерів-постановників на різноманітні стилістичні рішення, у яких зберігається основоположні ідеї спектаклів одного з фундаторів українського театру – національна самобутність, пріоритет добра над злом, повага до старших та товаришів, засудження усього, що шкодить доброті та справедливості в соціальних відносинах. Це знов-таки доводиться версіями ключової дитячої п'єси М. Кропивницького «Івасик-Телесик», які охоплюють всю синтетичну палітру музично-театральних жанрів і навіть виходять за їхні межі, музика до мультфільмів, радіо-постановки тощо.

У становленні історичної традиції дитячого музичного театру необхідно вказати ще на одну видатну постать – письменницю, перекладачку, редакторку та педагога О. П. Драгоманову-Косач, яка виступала під псевдонімом Олена Пчілка (1849–1930). Її організаційна та творча робота в галузі створення літературної бази для українського дитячого музичного театру включала підбір музичних номерів, що суттєво вплинуло на розвиток жанрової системи національного театру для дітей та юнацтва, яка завжди була й залишається пов'язаною з музикою.

## 2.2. Значення діяльності О. Пчілки у формуванні традиції вітчизняного дитячого театру з музикою

Майже половину всього творчого доробку Олени Пчілки становлять твори для дітей та юнацтва: вірші, переклади й переспіви, поеми, казки, оповідання, п'єси. Спадок Олени Пчілки в царині дитячого театру за своєю системністю, органічністю, художнім утіленням концепції національного виховання – явище унікальне в українській дитячій літературі. За життя письменниці з дванадцяти її п'єс для дітей було надруковано всього три. Але кожна п'єса була поставлена на шкільній сцені. Вистави зазвичай режисерувала сама авторка. До кінця життя письменниця невідступно шукала шляхи до надрукування репертуару свого дитячого театру.

Ще 1889 року Олена Пчілка написала свою першу музичну п'єсу для дітей – оперету «Кармелюк», щедро наповнивши її українськими народними піснями: «Можна сказати, що українська течія оточала нас могутньо; се була українська пісня, казка, усе те, що створила українська народна думка <...> А пісень чули ми за дитячі літа стільки, що й не злічити!» — згадувала письменниця [118, с. 46].

Минуло багато років, і О. Пчілка повернулася до створення дитячих п'єс. «Мелодії до співів» (так називала вона) заповнили ці твори. Авторка вплітала мелодії в тексти п'єс як органічну складову самого буття дитини, вони звучать у танці, грі чи якійсь уявній дії дітей, тим самим «підживлюючи» і спрямовуючи загальний настрій сценічного дійства. На гребені цього театраль-но-музичного процесу народилася, через сорок років після першої, її друга дитяча оперета «Дві чарівниці». У ній звучало багато пісень, серед яких, як уважають деякі дослідники, зокрема зять письменниці – відомий етнолог україніст К. Квітка [52], були й авторські. Безсумнівно, обізнаність письменниці у музичному фольклорі українського народу складала суттєве підґрунтя в процесі створення дитячих п'єс. Як зазначає К. Квітка, у їхніх текстах знаходимо назви, рядки й відомих пісень, і

малознаних, трапляються й авторські [там само, с. 122–123]. Зрозуміло, що для постановок, окрім літературного тексту, необхідні були й нотні записи співів. Олена Пчілка невтомно дбала про це. З кожною постановкою п'єси на сцені, а вистави готувалися здебільшого з авторських рукописів, поповнювалася і поновлювалася, на заміну «зношеним» варіантам, колекція рукописних нотних записів (про це свідчить мінімальний рукотворний «тираж», залишки якого збереглися в архіві письменниці). Під час роботи з нотними архівними матеріалами в дослідників, зокрема в Л. Мірошниченко [99], А. Зайцева [38], О. Мікули [97], склалася думка, що й сама О. Пчілка створила й записала цілу низку мелодій. У словесному тексті кількох пісень розпізнаємо її почерк; не викликає сумніву, що й ноти над ними записані тією самою рукою. У дослідженнях Клемента Квітки є відомості й про те, що Ольга Петрівна Косач стала автором кількох пісень. У фольклорній практиці нерідко на одну мелодію співаються кілька варіантів текстів, Олена Пчілка народні тексти співала також і на власні мелодії.

Прикладом є ключова мелодія в драмі «Лісова пісня» Лесі Українки, що звучить з уст Мавки зі словами «Як солодко грає, як глибоко крає...» – то є авторська мелодія Олени Пчілки, створена на слова народної веснянки «Розлилися води на чотири броди». Широко відома також її пісня «Без тебе, Олесю», що увійшла до збірки М. Лисенка як власне народна. Хоча К. Квітка, який добре знав О. П. Косач, констатував, що вона «не мала навіть елементарної музичної освіти, не грала на жодному музичному інструменті» [52, с. 122] у її в архіві є нотні записи, яким, проте, бракує належного володіння музичним «правописом» і «синтаксисом». Проблема найчастіше полягала у фіксації тривалості звуків мелодії й упорядкуванні їх у такти, тому в публікації таких зразків тактові розміри не проставлені. Зафіксувати часом мінливий метро-ритм співу Олени Пчілки, очевидно, було непросто навіть такому досвідченому фольклористу, як К. Квітка (у деяких його записах теж відсутній тактові розміри) [там само, с. 123]. Тому неможливо нині відтворити достеменно те

звучання, яке ставало складовою творчого задуму в дитячих п'єсах письменниці. Цілком очевидно, що якась частина пісень (їхня мелодія і текст) була створена самою авторкою. Аргументом є веснянка «Ми лугами йдем, берегами йдем», опублікована в журналі «Молода Україна» (1912, № 4, с. 25–26), видавцем і редактором якою вона була. За задумом О. Пчілки, ця пісня мала звучати в п'єсі «Весняний ранок Тарасовий», вона увійшла до її першодруку під назвою «Дві п'єски для дитячого театру: 1. Весняний ранок Тарасовий. 2. Казка Зеленого Гаю» (Полтава, 1919) [115, с. 24]. Наприкінці першої з них міститься один із криптонімів Олени Пчілки – «О. П.», що, вказує на те, що це авторський твір, адже, публікуючи фольклорні зразки, письменниця свій підпис не ставила навіть тоді, коли вносила помітні зміни до сюжету [98, с. 174].

Перша з нових дитячих п'єс Олени Пчілки під назвою «Марусина ялинка (Казка в одній дії)» була написана в співдружності з Валерією Вилфинською: твір було надруковано в «Молодій Україні» 1908 року. Нагадаємо, що цілеспрямовано, з думкою про український дитячий театр як органічне явище національної художньої культури авторка почала писати свої «орудки», «дійства», «оперету» (назви самої О. Пчілки) починаючи з 1914 року.

Цьому сприяли й життєві обставини. Переїхавши у 1913 році з Києва в Гадяч до батьківської оселі на стале проживання й одразу включившись у діяльність товариства «Просвіта», Олена Пчілка стала ініціатором та організатором постійної роботи з місцевими дітьми. Письменниця тоді так окреслювала напрями своєї роботи зі створення майбутнього українського дитячого театру:

- 1) інсценізації «придатного» літературного твору;
- 2) музична дитяча п'єса;
- 3) оригінальний драматичний твір із найширшим використанням віршів, байок, народних пісень, обрядових танців зі співами, дитячих ігор з примовляннями тощо [118, с. 46].

Очевидці свідчать, що письменниця писала п'єси для дітей «швидко, жваво, легко». Безперечно, допомагав багаторічний досвід постанови «живих картинок», домашніх музичних вистав, дитячих шевченківських ранків [99, с. 5]. Її рукописи підказують дослідникам, що серію видань під загальною назвою «Український дитячий театр» письменниця задумала тоді, коли більшість її дитячих п'єс було вже створено. Однак жодна книжечка задуманої серії так і не вийшла друком. За життя авторки, як уже відзначалося, було надруковано лише три ранні п'єси (1919). У недатованих «Коротких відомостях про життя й працю Олени Пчілки», написаних самою письменницею від третьої особи, зауважується: «Останнім часом, уважаючи на велике убожество нашої драматичної літератури для дітей, О[лена] Пчілка написала дванадцять п'єс для українського дитячого театру. Деякі з тих п'єс надруковано, і вони йдуть на сцені з великим успіхом» [116, с. 263]. Саме цей авторський список, найімовірніше, остаточний: «Без'язикий», «Кобзареві діти», «Різдв[яна] Байка», «Весн[яний] ранок [Тарасовий]», «Казка Зел[еного] Гаю», «Киселик», Мир-Миром!», «Скарб», «Щасл[ивий] день [Тараса Кравченка]», «Дві чарівниці», «Визв[оленний] спів» [інші назви за списками: «Визволення пісня», «З-під неволі»], «Спробунок» [116, с. 264].

«Шанувати своє рідне...», «...добре знати свою народну мову, пісню...» – вислови зі статті Олени Пчілки «Праця виховальна» формулюють домінанту її творчості, педагогіки, громадської й наукової діяльності й найвищою мірою – її дитячої драматургії [117, с. 5]. Олена Пчілка вважала життя і творчість Тараса Шевченка одним з найвпливовіших джерел виховання свідомих українців. Тому в її дитячому театрі тема Кобзаря лейтмотивна – від згадок про поета («Щасливий день Тараса Кравченка») та інсценівок із його дитинства з використанням творів Тараса Шевченка («Весняний ранок Тарасовий») – до спроб поєднання у дійстві реальних подій його життя та епізодів із його творів («Кобзареві діти») [там само].

Andantino

А вже вес-на, а вже крас-на, із стріх во-да кап - ле,  
мо - ло - до - му ко - за - чень - ку манд-рі - воч-ка пах - не.

Нотний приклад 1. «А вже весна». П'єса «Весняний ранок Тарасовий»

О. Пчілка.

Олена Пчілка ввела до п'єси «Весняний ранок Тарасовий» сім музичних номерів: «Веснянка», пісня «А вже весна» (див. нотний приклад 1), веснянка-гра «Володар» (виконується дітьми у формі гри-переклику), закличка «Воротар» (див. нотний приклад 2), пісня «Володар, володарочку», «Веснянка» (Ми лугами йдем...) (див. нотний приклад 3), пісня «Ой із-за гори та буйний вітер віє».

Дуже помалу

Во - ро - тарь, во - ро - тарь від-чи - ніть во-ро - та.

Нотний приклад 2. Закличка «Воротар». П'єса «Весняний ранок Тарасовий»

О. Пчілка.

Ми лу - га - ми йдем, бе - ре - га - ми йдем,  
шум - лять лу - ги ду - же, шум-лять лу - ги ду - же  
та шум - лять лу - ги ду - же!

Нотний приклад 3. «Веснянка» (Ми лугами йдем...). П'єса «Весняний ранок Тарасовий» О. Пчілка.

Матеріалом для п'єси «Кобзареві діти» послужили твори з «Кобзаря» Т. Шевченка. Цю п'єсу можна означити як «центон» (від. лат. *cento* – клаптевий одяг,



твір цілком складений з відомих уривків з інших творів різних авторів). П'єсу Кобзареві діти складено як підбірку віршів Т. Шевченка з поем «Наймичка», «Катерина», «Перебенді», «Мені тринадцятий минало», «У неділю на соломі», де йдеться про дитячу долю. Драматургія твору побудовано на порівнянні образів дітей, які зростають у родинному колі, та тих, котрі позбавлені батьківської турботи й ласки. До п'єси авторкою введено чотири народні пісні «Кобзареві діти»: «Ой ходила дівчинонька бережком», «Про Морозенка» (див. нотний приклад 4), «Розлилися води на чотири броди», «Таки ж бо я щиглика уловив». Олена Пчілка була переконана, що українська мова, пісня та рідна природа – необхідне й незамінне для дитини середовище.

Lento

Ой Мо-ро-зе, Мо-ро-зен-ку, та ти сла-вий ко-  
за-че, за-то-бо-ю, сла-вен Мо-ро-зен-ку,  
вся У-кра-ї-на пла-че.

Нотний приклад 4. «Про Морозенка». П'єса «Кобзареві діти»

О. Пчілка.

Народна творчість, народна міфологія панують у низці дитячих п'єс Олени Пчілки. В одній з них – «Сон-Мрія, або Казка Зеленого Гаю» ми зустрічаємо цілий сонм персонажів української народної міфології: Мавку Лісову, Зозульку-дівчинку, Соловейка-хлопчика, Ворону-дівчинку, Горобчика-хлопчика, дітей-Перепелят, розгортається дійство з Русалкою Лісовою, з Лісовиком, Русалочкою Польовою.

Показово, що в цій п'єсі Олена Пчілка поєднує дітей полтавських і волинських. Адже у роки Першої світової війни на Полтавщині поневірялося чимало сімей біженців з Волині. Доля подарувала письменниці нагоду жити й на

Східній, і на Західній Україні. Її світогляд, етичні й естетичні погляди, сформовані серед полтавського люду, а в зрілі роки зазнали значного впливу самотньої культури Волині. Дитячі п'єси Олени Пчілки, як і народні казки, як і народні пісні – про добро і зло. Письменниця вчить: добро – віддячувати, наслідувати, а зло – засуджувати, знищувати. Серед індивідуалізованих образів п'єси «Сон-Мрії...» домінують, як і в інших п'єсах письменниці, світлі, привітні, людяні герої. Не залишається непоміченим жоден добрий вчинок, вияв сердечності й турботи. До цієї п'єси «Сон-Мрія, або Казка Зеленого Гаю» авторка ввела такі пісні: «Ой за гаєм, гаєм» (див. нотний приклад 5), «Колискова», «Вийшли в поле косарі».

Досить швидко

Ой за га - ем, га - ем, га - ем зе - ле - нь - ким,  
там о - ра - ла дів - чи - нонь - ка во - ли - ком чор - нь - ким.

Нотний приклад 5. «Ой за гаєм, гаєм». П'єса «Сон-Мрія, або Казка Зеленого Гаю»  
О. Пчілка.

Зовсім в іншому ключі опрацьовано тему дітей-біженців у п'єсі «Без'язикий». Письменниця порушує питання психології дитини, її поведінки в шкільному колективі, й водночас етичні проблеми педагогічної праці. Сюжет п'єси доволі простий та злободенний для того часу. Хлопчик-біженець з Волині Дмитро Бондарчук на Полтавщині вперше прийшов до школи, утративши кілька років навчання впродовж бідування на чужині, де померла його мати. На уроках серед незнайомих дітей-школярів він не може здобутися на слово, діти ж, глузуючи з Дмитра, прозивають його «без'язиким». Хлопчину рятує сердечна, людяна вчителька. Її душевне тепло, підбадьорливі слова, віра в нього, зробили свою добру справу: Дмитро заговорив перед класом, добре прочитав поезію напам'ять.

Marciale

Ой на го - рі та жен - ці жнуть, ой на  
 6 го - рі та жен - ці жнуть, а по - під го - ро - ю  
 11 я - ром - до - ли - но - ю ко - за - ки йдуть. Гей,  
 16 до - ли - но - ю, гей, ши - ро - ко - ю ко - за - ки йдуть.

Нотний приклад 6. «Ой на горі та женці жнуть». П'єса «Дві чарівниці»

О. Пчілка.

Рух драматургії п'єси «Без'язикий» свідчить про те, що авторка намагалася максимально наповнити дійство добром, приязню, милосердям, взаєморозумінням, чуйністю. У п'єсу як лейтмотив увійшла пісня «Ой на горі та женці жнуть» (див. нотний приклад 6), що символізує єдність українського народу, який, маючи особливості регіональних культур, становить цілісну національну спільноту, що має загальні риси інтонаційної ментальності.

Оперета «Дві чарівниці», завершена 27 лютого 1919 року на хуторі Зелений Гай, – це вершинний твір дитячої драматургії Олени Пчілки. Містить цілий компендіум з народних мелодій, поезій, приповісток, приказок, ігор, обрядів, святкувань. Органічно вплітаючи до цього матеріалу свої поезії та спеціально підібрані мелодії, О. Пчілка створює зразок української дитячої п'єс домінантно-театрального напрямку, що в подальшому стає зразком для багатьох режисерів, які працюють у цій галузі.

3 На-шій пе - ре-піль - ці та го - лов - ка бо-лить,  
 6 та го-лов - ка болить, Тут бу-ла, тут бу-ла пе-ре-пі - лоч - ка,  
 тут бу - ла, тут бу - ла ви - но - зі - роч - ка.

Нотний приклад 7. «Нашій перепілці та головка болить». П'єса «Дві чарівниці»

О. Пчілка.

У п'єсі «Дві чарівниці» О. Пчілки задіяні як сольні номери («Спів Землі», «Спів Діда Мороза», «Спів Морозенка», «Спів Микити»), так і хор («Хор хлопців і дівчат»), розмовні й вокальні сцени: «Я Зіма, Зіма», «Дівчино, рибчино», «Таки ж бо я щиглика уловив», «Ух, полинемо з гори!», «Ми промені сонця ясенькі», «Лала, бобо» (див. нотний приклад 8), «Заїньку, та за головоньку», «Нашій перепілці та головка болить» (див. нотний приклад 7), «А в нашої перепілоньки», «Іде весна красна» (виконує хор), «Ось чарівниченька мила (виконує хор), «Я вас вітаю любі діти» (виконує Весна), «Поставлю я хижку, гей там на моріжку», хор вітальний «Щира дяка» (див. нотний приклад 9).

3 Ла - ла, ба - бо, ла - ла, ді - ду, ла - ла, ко - ва - лен - ку,  
 за - грай ме - ні у ду - доч - ку сти - ха - по - ма - лень - ку!

Нотний приклад 8. «Лала, бобо». П'єса «Дві чарівниці»

О. Пчілка.

Олена Пчілка пропонує й іншу назву твору – «Зима й Весна», що відсилає нас до назви однойменної дитячої опери М. Лисенка. Таким чином, у заголовок винесено імена головних персонажів, які протистоять один одному. «Дві чарівниці»

можна трактувати як драму-феєрію. Твори такої жанрової приналежності (драми-феєрії, драми-казки, драми-оперети) почали з'являтися в українському театрі на зламі ХІХ – ХХ століть. Їхня характерна риса – переплетіння реального й казкового, зумовлене введенням у структуру сюжету антропоморфних персонажів, які репрезентують пантеїстичну ідею: Зима, Весна, Дід Мороз, Морозенко, Промені тощо.

Щи-ра дя-ка, вес-но крас-на, за тво-ї да - рун-ки всі,  
 5 ми ра-ді - ем, ми ди-ву-ем ча - рів-ній тво - їй кра-сі.  
 9 При-не-сла нам во-лю, щас-ли-ві-шу до-лю. при - не-сла нам во - лю,  
 12 ща - сли - ві - шу до - лю, во - лю, во - лю, во - лю!

Нотний приклад 9. Хор «Щира дяка». П'єса «Дві чарівниці»

О. Пчілка.

У п'єсі наявний також комедійний аспект, представлений у формі веселої словесної гри. Такі особливості, як наявність у п'єсі розмовних та вокальних діалогів, уплетених до відтворення народних ігор та танців, комедійність сюжетної лінії, надає «Двом чарівницям» рис сучасного мюзиклу для дітей.

Святково-міфологічна тематика знаходить продовження і в одноактній п'єсі «Різдвяна байка». В її основу покладено казковий сюжет у дусі мораліте – про обов'язкову винагороду добродійності. У п'єсі О. Пчілки, як і в народному першоджерелі, простежується процес формування музично-драматичних творів для дітей на етнографічному матеріалі. Як писала сама авторка у автобіографічному нарисі, «зложила й колядки дібрала Олена Пчілка» [116, с. 112].



Allegro

Ко-ли б ме - ні, Гос - по-ди, свя-тонь-ка дїж - да - ти.

5 Приспівка

Сю-ди - ту - ди, он ку-ди, свя-тонь-ка дїж - да - ти.

Нотний приклад 10. «Коли б мені, Господи, святонька діждати».

П'єса «Різдвяна байка» О. Пчілка.

Жанр «різдвяної байки» письменниці позначила як «драматичне дійство», що підкреслювало театральну основу її драматургії. При цьому музиці в постановці п'єси теж було відведено чільне місце. Етична ідея розкривається в п'єсі через музичні узагальнення шляхом уведення української народної пісню «Коли б мені, Господи, святонька діждати» (див. нотний приклад 10) (свого роду лейтмотив п'єси), колядок «Нова рада стала», «Ой красна, рясна в лузі калина», інших народних пісень – «А в бору, в бору рожа процвітала», «А в ліску, в ліску на жовтім піску», «Молод Олександр», пісні-танцю «Козачок» (див. нотний приклад 11), колядної приспівки «В пана Семена у домі його».

Allegro (весело)

Тан-цю - ва - ли ми - ші по ба - би - ній хи - жі.

5

Ста-ло ба - бі за та-нець - зві-ли ми-ші бу - ха-нець.

Нотний приклад 11. Пісня-танець «Козачок». П'єса «Різдвяна байка»

О. Пчілка.

У 1920 році в місті Могилів-Подільський О. П. Косач, яка тоді обіймала посаду вчительки української мови та літератури при школі імені І. Франка, організувала дитячу драматичну студію та здійснила постановку майже всіх п'єс колекції «Український дитячий театр» О. Пчілки, серед них були й щойно написані, з яких них до нас дійшли: «Мир-Миром!», «Скарб».

Сюжет п'єси-мініатюри «Мир-Миром!» побудовано на тонких спостереженнях за поведінкою дітей-дошкільнят: дівчатка одягають своїх донечок-ляльок, розмовляють із ними, повчають, співаючи українську народну пісню «Дала мені мамка корову»; у той же час хлопчики, чіпляють до палиці жука та лякають ним дівчат. Виникає комедійна сварка, яка закінчується примиренням сторін (звідси й назва п'єски), символом чого стає пісня-мирилка «Мир-Миром!» (див. нотний приклад 12). Закінчується п'єса сценкою закликання дощу – діти співають пісню-закличку «Іди, іди, дощику» («І дощик справді став накрапати» вигукує одна з дівчат) [99, с. 115].

Allegro

Мир ми-ром, пи-ро-ги з си-ром, ва-ре-нич-ки в мас-лі,  
ми дру-жеч-ки крас - ні - по-ці-луй - мо - ся.

Нотний приклад 12. Пісня-мирилка «Мир-Миром!».

П'єса «Мир-Миром!» О. Пчілка.

П'єса-мініатюра «Скарб» (авторське позначення – «дієство на одну відслону»), написана у квітні 1921 року, присвячена юному поколінню, готовому, за задумом авторки, узяти на свої плечі відповідальність за рідних людей і за Батьківщину: «[...] діти – се наш дорогий скарб, се наша надія, се – молода Україна» (з доповіді на тему «Праця виховальна» О. Косач, виголошеної на засіданні Гадяцького осередку товариства «Просвіта» [117, с. 3]. У казковій формі цю думку письменниця повторила у своїй п'єсі, скориставшись народним міфологічним сюжетом про квітку папороті. Хлопчик Михайло прагне знайти в ніч на Івана Купала чарівну квітку папороті, щоб, поборовши жадливі страхиття, вигукнути для здійснення найзаповітнішого: «[...]щоб наші матуся одужали, щоб наша Україна була вільна й щаслива!» [99, с. 118]. У п'єсі діти співають дві пісні, які вміщено в збірці «Народні мелодії з голосу Лесі Українки» (Квітка, 1917). Першу, почуту в

ранньому дитинстві, – «Не стій, вербо, над водою...» (див. нотний приклад 13) – поетеса зарахувала до весільних; місцем, де її співали, назвала Миропілля Звягільського повіту (Полісся). Другу ж пісню – «Посію я рожу, поставлю сторожу...» – Леся Українка зарахувала до рубрики «На Купало».

Andante

Не стій, вер - бо, над во - до - ю ра - но, ра - но!

4 Не стій, вер - бо, над во - до - ю та ра - не - сень - ко!

Detailed description: The image shows a musical score for a song. It consists of two staves of music in a 3/4 time signature with a key signature of one flat (B-flat). The tempo is marked 'Andante'. The first staff contains the melody for the first line of lyrics: 'Не стій, вер - бо, над во - до - ю ра - но, ра - но!'. The second staff contains the melody for the second line: '4 Не стій, вер - бо, над во - до - ю та ра - не - сень - ко!'. The number '4' is written at the beginning of the second staff, indicating a measure rest.

Нотний приклад 13. «Не стій, вербо, над водою!». П'єса «Мир-Миром!» О. Пчілка.

Серед рукописів, які збереглися з дитячих п'єс Олени Пчілки, є так звані «орудки» (так письменниця називала музично-драматичні сценки революційного змісту). У п'єсі «З-під неволі» зафіксовано українське дитинство того буремного часу. Авторка вбачає українську малечу в часі й просторі свободи, використовуючи для цього навіть спів гімну УРСР. Сюжет п'єси «З-під неволі» базується на реальних подіях, що відбулися навесні 1917 року в Києві. Собор, де відбувалася в березні панахида по Тарасові Шевченкові, великі демонстрації людей з цього приводу, відображуються у свідомості головного героя п'єси – хлопчика Юрка. Він палко переймається небаченими досі грандіозними подіями, захоплено співаючи українську пісню про Максима Залізняка (див. нотний приклад 14) (за словами авторки, «...се хороша пісня: вона приходиться до того, як козаки собі волю здобували!» [99, с. 120].

Leggiero

*pp* Мак-сим ко - зак За - ліз - няк, ко - зак За - по - рож - зя,

5 як ви - і - хав на Укра - і - ну як пов - на - я ро - жа.

Detailed description: The image shows a musical score for a song. It consists of two staves of music in a 2/4 time signature with a key signature of one flat (B-flat). The tempo is marked 'Leggiero'. The first staff contains the melody for the first line of lyrics: 'Мак-сим ко - зак За - ліз - няк, ко - зак За - по - рож - зя,'. The second staff contains the melody for the second line: '5 як ви - і - хав на Укра - і - ну як пов - на - я ро - жа.' The number '5' is written at the beginning of the second staff, indicating a measure rest. The dynamic marking 'pp' is present at the start of the first staff.

Нотний приклад 14. «Максим козак Залізняк, козак Запорозжя».

П'єса «З-під неволі» О. Пчілка.



Отже, Олена Пчілка сприяла своєю творчою спадщиною і практичною діяльністю створенню основ для становлення дитячого музичного театру в Україні, розвиваючи новий літературний жанр дитячої п'єси з музикою. Її здобутки в цьому жанрі подають зразки патріотичного та культурного виховання. Вони насичені музикою, співами, народними та побутовими мелодіями, колядками, поезіями, іграми, танцями, обрядами, святкуваннями. Низку своїх п'єс письменниця позначала як «драматичні дієства», що свідчить про її орієнтацію на первинне значення цього феномена («дієство» – давні культові обряди, свята, урочистості, які супроводжувалися простими формами танцю, співу, музики [95, с. 14]. Дія більшості дитячих п'єс Олени Пчілки відбувається на свята. Цим, як видається, і пояснюється жанрова назва «дієство», адже інші твори, наприклад п'єсу «Кобзареві діти», письменниця позначила як «драматичний твір».

Як уже відзначалося, можна припустити, що дитячі п'єси О. Пчілки слугували одним з джерел синтетичної музично-театральної вистави нового зразку – мюзикл, який активно заявив про себе в українському мистецькому просторі другої половини ХХ та, особливо, початку ХХІ століть.

Виникає необхідність підсумувати принципи побудови дитячого музичного спектаклю, виявити алгоритми його втілення на різних рівнях узагальнення. Адже музично-театральна постановка передбачає цілий комплекс засобів, за якими вона функціонує й може бути оціненою. Зрозуміло, що пальма першості належить режисеру-постановнику, який приймає індивідуальні рішення щодо всіх чинників спектаклю – музичних та театральних. Але при цьому він керується вже апробованими формами, вибудовуючи на їх основі певний алгоритм музично-театральної дії.

Про це піде мова в наступному підрозділі дисертації.

### 2.3. Роль музики в українському дитячому театрі: алгоритм аналізу

Перш за все, головним критерієм класифікації дитячих музичних спектаклів виступає їхня жанрово-стильова приналежність до певного типу агрегації складових з виділенням серед них домінантної – музичної, театральної, балетної тощо. Найзагальнішим критерієм класифікації дитячих музичних спектаклів є їх функціональний розподіл на три групи: 1) діти-виконавці; 2) діти-слухачі; 3) змішані форми.

Наступним не менш важливим критерієм побудови та оцінки дитячого музичного спектаклю виступає тип використовуваного в ньому музичного матеріалу. За цим критерієм дитячі музично-театральні постановки поділяють на такі різновиди:

1) такі, де використано вже «готовий» музичний матеріал (фольклор, класика, «третьій пласт») у спеціальній режисерській добірці (найчастіше в цій роботі бере активну участь і завідувач літературної частини театру, якщо мова йде про фахове втілення ідейно-образної тематики);

2) заснований на спеціально замовленій музиці, призначеній саме для даного спектаклю, яку створює композитор, керуючись побажаннями режисера-постановника (жанри цієї музики можуть охоплювати пісні, хореографічні номери, хори, увертюри, антракти до дій тощо);

3) змішаний тип, де композиторська музика може поєднуватися з цитатами з класики та фольклору, найчастіше у вигляді римейків, створених самим композитором.

Суттєвим є також спосіб презентації музичних номерів, які постають у формі:

1) аудіозапису (іноді відеозапису з виведенням на екран, наприклад, картин, явищ природи);

2) виконання музичного матеріалу наживо акторами-співаками та хором (найчастіше останній замінюється невеликим ансамблем, що відповідає самій сутності камерності як ключового атрибуту дитячого музичного спектаклю);

3) змішаній формі, коли за потреби комбінуються перші дві.

З точки зору співвідношення стабільності та мобільності в дитячій музичній виставі слід враховувати і наявність (чи відсутність) лібрето, нотної партитури, що обмежують рівень варіабельності постановки (хоча в сучасному «режисерському» театрі такі обмеження часто долаються).

Важливою є й тематика дитячого музичного спектаклю, яка насамкінець визначає характер використання засобів його музичного оформлення; наразі виділяють такі основні різновиди: 1) науково-пригодницький; 2) героїко-патріотичний; 3) емоційно-ігровий; 4) етико-дидактичний; 5) змішані різновиди семантики, які в цілому характерні для дитячих музичних спектаклів будь-якого з перелічених основних типів.

Відповідно до задуму режисера-постановника, музика в дитячому спектаклі може виконувати дві основні функції: 1) сюжетно-драматургічну (гнучко слідуючи за розвитком сценічної дії); 2) умовно-ілюстративну (узагальнену), націлену на відображення явищ та процесів позасценічного рівня.

Важливим чинником в алгоритмі аналізу дитячого театрального спектаклю є визначення співвідношення вокального та інструментального начал. Перше з них має зазвичай більшу «питому вагу» й репрезентується піснями, романсами, частівками, зонгами тощо. Друге (інструментальні жанри), що є більш складним для дитячого сприйняття, представлене в дитячому музичному спектаклі переважно через танцювальну музику (вальс, гопак, метелиця, босанова, румба тощо). Якщо у структурі дитячого музичного спектаклю передбачено нахил до «дорослої» опери, то його інструментальна складова може включати оркестрові номери – увертюри,

антракти, програмні інструментальні епізоди, де здебільшого використовують той же самий пісенний матеріал, що й в основному тексті твору.

Слід ураховувати й такий фактор, як співвідношення в тому чи іншому дитячому музичному спектаклі сольних, ансамблевих та хорових номерів, що суттєво впливають на визначення жанрових особливостей загальної режисерської (чи спільної режисерсько-композиторської) концепції. Як показує практика, насамперед можуть виникати й утілюватися жанрові начала різного гатунку, що йдуть від: а) опери; б) кантати; в) ораторії; г) мюзиклу; д) їхніх «гібридів».

У сучасній системі шоу-бізнесу, куди через об'єктивні обставини потрапляє і дитячий музичний спектакль, особливу роль відводять сценографії («убранню» сцени) та зоровому антуражу дії (костюми персонажів, світлове оформлення, лазерні та 3D проєкції, різноманіття у виборі декорацій – від стабільних до розсувних, часто змінюваних та навіть віртуальних), за різних умов роль цих чинників у дитячому музичному спектаклі може варіюватися й виступати в якості:

1) провідної (це характерно для осучаснених постановок дитячої музично-театральної класики, а також дитячих мюзиклів, які зараз посідають провідне місце в репертуарі відповідних колективів та установ – від фахових до аматорських);

2) умовної (виступає як підсилення ефектів від емоційних вражень, створюваних акторською грою та музикою);

3) доповнюючої, (її націлено на введення спеціального відеоряду, який має унаочнити історичні, регіональні та національні обставини місця дії п'єси);

4) комбінованої (така, що поєднує ознаки перших трьох).

У практичному плані успіх дитячого музичного спектаклю залежить від такого його алгоритмічного показника, як принципи роботи з виконавцями, що насамкінець визначаються особливостями тієї чи іншої акторської школи, у якій завжди є лідер та колектив, яким він керує. У найзагальнішому варіанті тип акторської школи визначається як відома двома тенденціями-напрямами:

- 1) нахилом до театру переживання (К. Станіславський);
- 2) відтворенням принципів театру уявлення (В. Мейхольд).

Якщо мати на увазі не лише театр, але й виконавське мистецтво взагалі, то необхідно торкнутися питання виконавської школи, на яку так чи інакше орієнтується кожний інтерпретатор театрального, музичного чи синтетичного (музично-театрального) твору, а також конкретний виконавець-актор або виконавець-музикант.

Визначаючи особливості виконавської школи в мистецтві, Ж. Дедусенко пропонує таку дефініцію цього поняття: виконавська школа є «реальною чи віртуально існуючою спільністю суб'єктів, які об'єднані системою нормативів, що організують їх діяльність у певних історичних умовах, а також міжособистісним спілкуванням в усній і письмовій, вербальній та невербальній формах» [34, с. 5]. На підставі постулатів школи у виконавському мистецтві – акторському або музичному – формується певна модель, під якою «маємо розуміти комплекс ... завдань, цілісну програму дій ... яка націлена на досягнення певного результату й поширювана на всі етапи роботи над його досягненням (адаптаційний, репетиційний, демонстраційний) [там само, с. 6].

Екстраполюючи ці положення на модель дитячого музичного спектаклю, який є результатом агрегації не лише різних видів мистецтва, але й творчих інтенцій виконавського колективу в особі режисера, композитора, акторів-співаків та інших його учасників, зазначимо, що насамперед вони залежать від акторського складу, який може бути сформованим з дітей молодшого віку, а також з дітей, які мають певну підготовку, професійних акторів. Від урахування цієї складової залежить рівень складності музично-театральних рішень, що пропонуються в цьому конкретному спектаклі. Наразі можливі варіанти, наприклад представлені різним музично-стилістичним оформленням спектаклю «Івасик-Телесик», де версію

К. Стеценка розраховано на виконання фаховими акторами-співаками, а варіант М. Кропивницького – на дитяче виконання.

Одним з найпоказовіших критеріїв сприйняття та оцінки дитячого музичного спектаклю виступає аспект національної стилістики. Пропонуючи комплексний підхід до цього феномена (з урахуванням співвідношення «свого» та «чужого») Є. Назайкінський звертає особливу увагу на «своє» аутентичне. Автор зазначає, зокрема, що «...використання фольклорного матеріалу та мови побутової музики вже створює базу для різноманітних стилістичних рішень (гармонізації народних мелодій, імітації ладових та гармонічних особливостей народної музики в сполученні з прийомами та принципами професійної композиторської техніки тощо)...» [102, с. 213].

Спеціальною теоретичною роботою, присвяченою проблемі української музичної мови та мовлення, є докторська дисертація О. Козаренка, у якій дане питання розглядається у двох наукових дискурсах – як семіотична система та як феномен історії музики. У першому випадку йдеться про категорію «музичне значення», з приводу чого автором підкреслюється, що «...чим більша кількість рівнів музичного значення актуалізуються у свідомості реципієнта, тим глибшим є ефект розуміння музичного переказу» [61, с. 11]. Інструментом пізнання мовних закономірностей музики виступає поняття «музичний знак», яке визначається О. Козаренком як «...будь-який сегмент звучання або тексту (окремого твору, доробку автора чи загально-артистичного дискурсу), який вирізняється з-поміж інших та перебуває з ними у взаємних реляціях (синтагматичних, парадигматичних), що породжують його семантику» [там само].

Розглядаючи історичний аспект національної музичної стилістики, Є. Назайкінський зазначає, що за всієї багатоманітності її форм, «...якщо розглядати її з точки зору ступеня віддаленості, ясно відділяються три сфери: далеке, близьке, своє («вони – ви – ми»). Аналогічне розмежування проявляється й у формах

історичної стилістики, де віддаленість у часі дозволяє казати про архаїчне (навіть міфологічне), про власне історичне (легендарне, епохальне) та, нарешті, про близьке, що входить в орбіту особистих спогадів композитора» [102, с. 214].

Пояснюючи процес історичного становлення та сучасного буття української музичної мови/мовлення, О. Козаренко спеціально підкреслює роль національного, фольклору, введеного до рангу «прамови історичного народу (М. Гайдеггер), у якому сформувалося стильове ядро національного мистецтва» [61, с. 14]. Далі автор відзначає, що «...в умовах артифіційного мистецтва на цій основі виникає національна музична мова – етнохарактерна семіотична система, що володіє певною автономністю щодо зовнішніх історичних парадигм» [там само].

Засновником мовного канону в українській музиці по праву вважають М. Лисенка, який здійснив створення «...першої загальнонаціональної музичної семіотичної системи...»; автор констатує при цьому, що «...його діяльність була суголосною устремлінням романтиків до творення «повної літератури», модерної мови» [60, с. 14].

Музично-мовна модель (парадигма), започаткована М. Лисенком, з плином часу модифікувалася, набувала рис еkleктичності за рахунок запозичення інших національних витоків. У ХХ ст. цей процес набув прискореного характеру й проявився в плюралізмі на рівні стилю як універсальної системи інтонування, яка так чи інакше розповсюджується на всю сукупність музичних жанрів, зокрема й на музично-театральні (або театральні-музичні).

Як уже відзначалося, український музичний театр, зокрема й дитячий, формувався на базових основах народної ментальності, зазнаючи історико-стильових впливів як самого фольклору («першого» пласта), так і його репрезентацій у «третьому», побутово-розважальному пласті, а в артифікованих формах – у руслі розвитку «другого» академічного пласта (класифікація В. Конен [63, с. 114]).

Українська театральна музика (маються на увазі як «дорослі зразки», так і дитячі) розвивалася під знаком відтворення означених впливів, що демонструють насамперед опери М. Лисенка, а також зразки музично-театральних творів, як про стилістично показові йдеться в дисертації Л. Білозуб [16]. Підкреслюючи значення для таких вистав національного фольклорного матеріалу, представленого у вишуканій композиторській «оправі», авторка поряд з М. Лисенком згадує такі імена, як випускник Віденського університету А. Вахнянін (опера «Купало», музика до драми Т. Шевченка «Назар Стодоля»), Ф. Заревич (опера «Бондарівна»), П. Ніщинський (музично-театральна композиція «Вечорниці»); національну музичну лінію в українській театральній музиці яскраво виявлено й у творчості митців ХХ ст. – М. Колеси, М. Коляди, М. Леонтовича, Б. Лятошинського, Л. Ревуцького, Я. Степового, К. Стеценка. Народно-пісенні витоки по-особливому відтворилися в «новій фольклорній хвилі», пов'язаній з неофольклоризмом як одним з ключових напрямів у розвитку світової музичної культури Новітнього часу (авторка називає наступні імена М. Скорика, Л. Дичко, Є. Станкович та інші).

У галузі дитячого музичного театру національні витоки музичної мови є особливо прикметними на всіх рівнях естетики й поезики цього синтетичного різновиду творчості. Вони слугують утіленню різних цілей, насамперед виховної, ідейно-патріотичної, а також формують музичне мислення юних музикантів та слухачів у напрямі до досягання музичної ментальності свого народу, яка є як своєрідним, неповторним, так і сукупним (інтеграційним) явищем. Як підкреслює з цього приводу Л. Білозуб, національна музична культура визначається як «...особлива, іманентна певному етносові система способів фіксації родових видів людської діяльності (виробничої, мовної, соціонормативної). Вона є життєво важливим механізмом існування загальнолюдської культури, конкретною формою вияву її сутності як універсальної соціально адаптуючої системи, що забезпечує продуктивне пристосування людського суспільства до розмаїтих умов



навколишнього середовища» [16, с. 62].

Особливої актуальності проблеми національного набувають у стильові періоди перехідного значення, де вони слугують найстабільнішим «ядром» тієї чи іншої творчої системи. Адже національні відмінності зберігатимуться завжди, про що зазначав один з лідерів українського національно-визвольного руху С. Петлюра, на думку якого посилається М. Ржевська у монографії, присвяченій музиці Наддніпрянської України першої третини ХХ ст. [119].

Як видається, національно-ментальні засади дитячого музичного спектаклю є важливим адаптаційним та консолідуючим фактором, який визначає не лише мовно-мовленнєву сторону в розгортанні сценічних подій, але й виконує важливу інтегруючу функцію щодо формування в дітей-виконавців і дітей-слухачів базових основ національної свідомості, що добре усвідомлювали корифеї українського музично-драматичного театру в особі М. Лисенка, М. Кропивницького, О. Пчілки, М. Садовського, П. Саксаганського, М. Заньковецької.

Ще один алгоритмічний показник стосується самої форми дитячого музичного спектаклю. У найзагальнішому вигляді вона репрезентується двома типами побудови (як і в «дорослій» виставі):

1) заснованій на номерній структурі, яка включає музичні номери та розмовні діалоги;

2) відтворенні деяких принципів наскрізного симфонічного розвитку у вигляді тематичних арок та укрупнених гетерогенних сцен, у яких провідну роль відіграє музичне узагальнення.

Дитячі музичні спектаклі в цьому плані демонструють тенденцію до номерної структури, але залежно від режисерського та композиторського задуму (особливо в такому багатоскладовому жанрі, як мюзикл) можна зустріти й елементи наскрізної дії. Цей критерій найбільш підходить до жанру дитячої опери, а в інших різновидах він є зовнішнім, прямо не пов'язаним з драматургією та формою цілого (наприклад,

якщо йдеться про розподіл на акти та картини, а також про часові обсяги, на які слід орієнтуватися авторам дитячих музичних вистав).

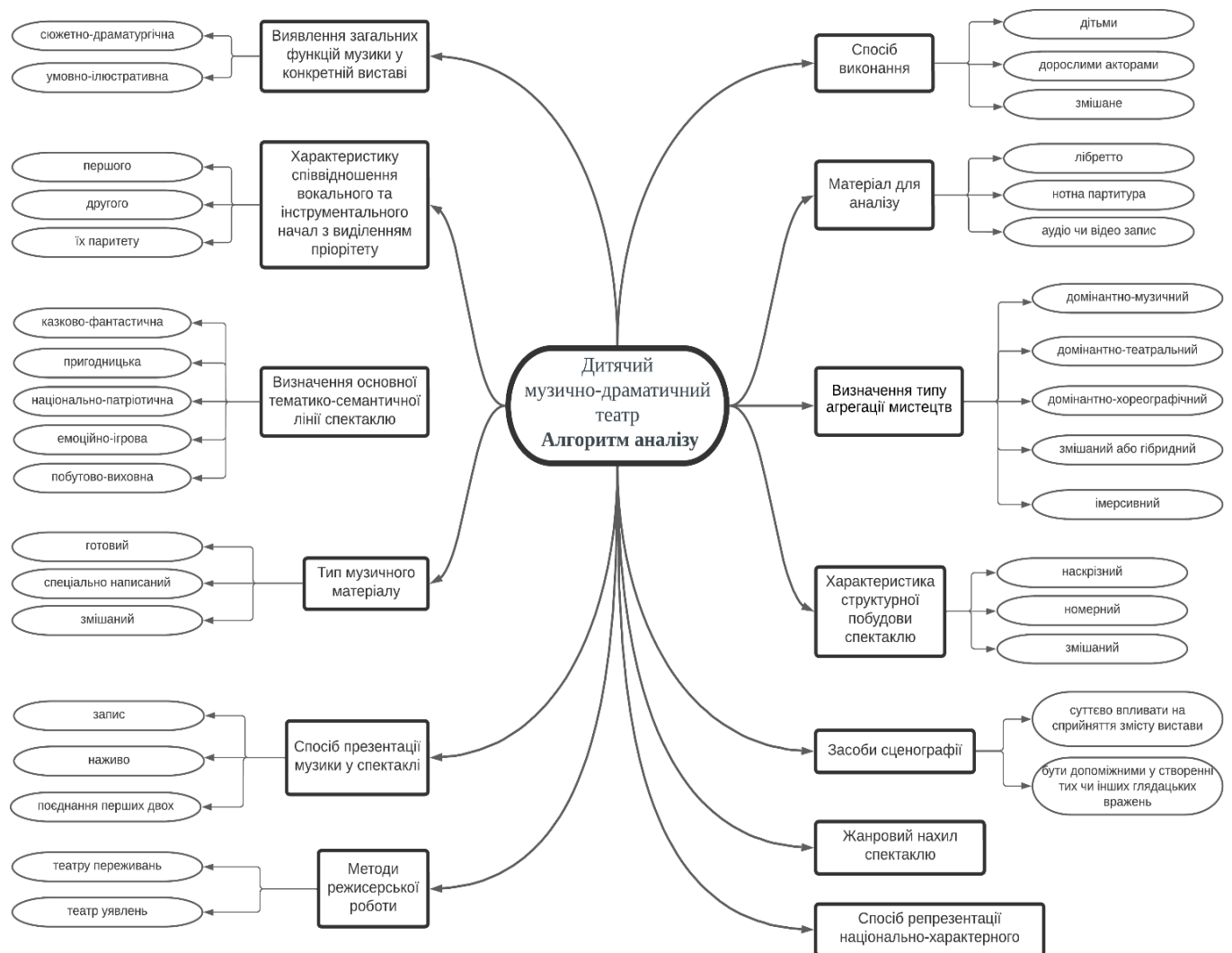


Рис. 2. Критерії створення та оцінки українського дитячого музичного спектаклю

Завершуючи підрозділ дисертації, пропонуємо узагальнюючу схему критеріїв створення та оцінки українського дитячого музичного спектаклю, які визначають алгоритм аналізу його зразків. У схемі (Рис. 2) враховано та систематизовано як принципи загальнокультурного рівня (зокрема, національні витoki музичної мови вистав), так і технологічні характеристики, що стосуються режисерської та композиторської роботи над залученням музичного матеріалу до дитячих спектаклів з різним співвідношенням музичної та театральної складових.

## Висновки до розділу 2

Процеси становлення української дитячої музичної вистави, з одного боку, є складовою загальних тенденцій розвитку музичного театру в Україні другої половини XIX – початку XX століть, з другого боку мають свою жанрову специфіку. У творчості класиків українського театру означеного періоду виділяють два магістральних напрями: 1) «театр корифеїв»; 2) «театр М. Старицького». Як їхню загальну рису виділяють використання основної національної форми театральномузичної вистави – драматичного спектаклю зі співами й танцями, що давала можливість зберегти ментальні архетипи, обрядові коди, пов'язані з творчістю українського народу, визначити національну ідентичність та відмінність від інонаціональних різновидів.

Зазначено, що головною відмінністю між ними (творчими напрями) є доволі різне співвідношення музичної та театральної складових. У першому випадку (театр корифеїв) домінував тип національно-драматичного спектаклю, а в другому (театр М. Старицького) – національно-музичного (О. Білас). Пріоритет театральної складової реалізовувався через використання народно-пісенного матеріалу, (у найпростішій обробці М. Кропивницький робив це зазвичай сам). Музична спрямованість другого типу вистави потребувала залучення професійних композиторів (для М. Старицького таким автором був М. Лисенко з тріадою його дитячих опер «Коза-Дерева», «Пан Коцький», «Зима і Весна»). Авторкою їхніх лібрето була відома письменниця Л. О. Василевська (псевдонім Дніпрова Чайка), яка належала до школи М. Старицького.

Відзначено, що музично-драматургічні рішення трьох дитячих опер М. Лисенка, незважаючи на різножанровий підтекст, є доволі ідентичними. Музика в них перебирає на себе функцію головного рушія театральної дії в плані: а) портретизації дійових осіб; б) побудови цілісної композиції. Опера «Коза-Дерева», за визначенням самого М. Лисенка, є «музичною казкою в лицях» і містить

влучні та яскраві музичні характеристики дійових осіб, представлені в наскрізній динаміці, яка надає музичному наративу драматичної напруги. Поряд із сольними номерами-портретами композитор використовує хор, функції якого розподіляються на резюмуючі або передвіщуючі. Центральний персонаж – Коза-Дереза – наділена вихідною арією, яка складається з двох компонентів: перший засновано на гротескному відтворенні інтонації народних плачів та пісень про тяжку жіночу долю, другий – на танцювальній мелодії підкреслено бравурного характеру (істинне лице персонажа).

Опера «Пан Коцький» демонструє інший ракурс бачення М. Лисенком жанру дитячої музичної вистави. Ця сатирична опера в чотирьох діях містить у мініатюрі всю атрибутику «дорослої» опери – арії, речитативи, інструментальні номери, хори, танці. Орієнтуючись, як і в казці-мораліте «Коза-Дереза», на українську народну музичну лексику, М. Лисенко трактує її в гротескно-сатиричному ключі, використовуючи алегорії (Н. Андрієвська). Як досконалий знавець української народно-пісенної творчості (створив більш ніж 400 зразків обробок народних пісень), М. Лисенко точно підбирає ту стилістику, яка найбільш підходить до музичних характеристик персонажів. Образи пана Коцького та Лисиці характеризуються застільними піснями, а інші жанри, наприклад козацька «Лугом іду» (лейтмотив Лисиці), переосмислюються в плані комічного.

Опера «Зима і Весна» написана під значним впливом «Снігуроньки» М. Римського-Корсакова, але заснована на матеріалі українських обрядових пісень. Сам композитор уважав свою оперу «фантастичною» (зі спогадів його сина – О. Лисенка), що відображено через пантеїстичну ідею ототожнення персонажів зі стихійними силами природи та предметами побуту. Твір складається з двох актів і містить усі ознаки «дорослої» опери, зокрема увертюру, яка «арочно» змикається із заключною сценою перемоги Весни над Зимою.

Відзначено, що всі три дитячі опери М. Лисенка орієнтовано на дитяче

виконання, але з деякими віковими нюансами: «Коза-Дерева» виконується дітьми молодшого шкільного віку; «Пан Коцький» потребує більш підготовлених виконавців з числа старших школярів; «Зима і Весна» взагалі передбачає змішаний тип виконавського складу (діти середнього та старшого віку, а партію Діда Мороза доручено професійному актору).

Дитячі спектаклі з музикою М. Кропивницького демонструють інший напрям у «класиці» жанру. У своїй концепції режисер керувався ідеєю створення дитячого театру, у якому основною була б виховна, а не розважальна функція. Це відображено у двох його дитячих виставах – музичних казках «Івасик-Телесик» та «По щучому велінню». Зазначено, що керуючись своєю етико-виховною концепцією, М. Кропивницький значно модифікує сюжетику своїх дитячих вистав. Це відображено навіть у переосмисленні сюжетів народних казок. Зокрема в постановці казки «Івасик-Телесик» (цей спектакль існує також з музикою К. Стеценка, яку М. Кропивницький замовив сам, але не використав, вважаючи її занадто складною для дитячого виконання) головною стає перемога сил добра (Івасик та Оленка) над силами зла (Відьма). Теж саме можна сказати й про іншу казку – «По щучому велінню», де доволі простий підбір народно-пісенного матеріалу, відомого дітям-слухачам, дозволяє навіть провести приховану лінію імерсивного театру, у якому глядачі-слухачі самі віддають перевагу позитивному герою (Хома) над негативним (Гаврило).

Розглядаючи історіографію української дитячої музичної вистави останньої третини XIX – початку XX століть, необхідно згадати діяльність О. П. Драгоманової-Косач (літературний псевдонім – Олена Пчілка). Не будучи музикантом, вона здійснювала велику організаційно творчу роботу зі створення в Україні дитячого музичного театру. Окрім того, вона залишила нам у спадок велику кількість творів для дітей – вірші, переклади й переспіви, поеми, казки, оповідання, п'єси.

Серед дитячих п'єс О. Пчілки виділяються опера «Кармелюк», до якої вона сама підбрала музичний матеріал – «мелодії до співів», як вона сама його позначала. Вершиною пошуків О. Пчілки в царині української дитячої музичної вистави стала її опера «Дві чарівниці», до якої, окрім цитатного матеріалу зі спадщини українського народного мелосу, вона створила й власні мелодії. Підкреслено, що свої дитячі музичні – «орудки», «дійства», «оперети» (її власні назви) – О. Пчілка присвятила завданню «Шанувати своє рідне...», «...добре знати свою народну мову, пісню...» (її власні слова). Зразком для письменниці слугувала поезія Т. Шевченка, що знайшло відображення в таких її п'єсах, як «Щасливий день Тараса Кравченка», «Весняний ранок Тарасовий», «Кобзареві діти».

Характерною особливістю мови та мовлення (вербальної та музичної) у дитячих п'єсах О. Пчілки є поєднання елементів полтавського та волинського фольклору (на Полтавщині під час Першої світової війни знаходили притулок біженці з Волині). Вершиною творчості для дітей в О. Пчілки є оперета «Дві чарівниці», яка становить компендіум з народних мелодій, поезій, приповісток, приказок, ігор, обрядів, святкувань. Зазначено, що п'єса «Дві чарівниці» (її інша назва, яку дала сама письменниця, – «Зима і Весна») репрезентує жанр драми-фєєрії і містить риси майбутнього фолк-мюзиклу. Проте за жанровістю дитяча театральномузична спадщина О. Пчілки не є однорідною. У ній представлено три різновиди спектаклів:

- 1) «орудки» – музично-драматичні сценки патріотично-виховного змісту;
- 2) «дійства» – п'єси, дія яких відбувається на свята;
- 3) «оперети» – п'єси, дитячі театральні спектаклі з доволі щільним музичним наповненням, близькі до сучасних мюзиклів, тим більш що в них майже завжди присутні відтінки категорії комічного (класифікація самої О. Пчілки).

Доведено, що в цілому український дитячий музичний спектакль розрізняється за низкою критеріїв. Нами запропонований алгоритм їхнього аналізу, який включає:

- 1) визначення типу агрегації мистецтв у конкретному спектаклі;
- 2) віднесення останнього до одного з трьох способів виконання:
  - а) самими дітьми; б) дорослими акторами; в) змішаний;
- 3) використання певного типу музичного матеріалу:
  - а) «готового», підбраного з популярної класики фольклору, «третього» пласту; б) спеціально написаного, композиторського; в) змішаного, де можуть поєднуватися попередні різновиди;
- 4) характеристику способу презентації музики в спектаклі:
  - а) запис; б) наживо; в) комбінування перших двох;
- 5) розгляд: а) лібрето; б) нотної партитури (за наявністю); в) того й іншого; г) лише аудіо- або відеозапису (у разі відсутності друкованого матеріалу);
- 6) визначення основної тематико-семантичної лінії спектаклю:
  - а) казково-фантастичної; б) пригодницької; в) національно-патріотичної; г) емоційно-ігрової; д) побутово-виховної;
- 7) виявлення загальних функцій музики в конкретній виставі:
  - а) сюжетно-драматургічної; б) умовно-ілюстративної;
- 8) характеристику співвідношення вокального та інструментального начал з виділенням паритету пріоритету:
  - а) першого; б) другого; в) їхнього паритету;
- 9) виявлення характеру ролі основних (специфічних) та допоміжних (неспецифічних) засобів виразності в аспекті їхнього впливу на жанровий нахил спектаклю (опера, оперета, мюзикл);
- 10) окреслення ролі засобів сценографії, які можуть:
  - а) суттєво впливати на сприйняття змісту вистави; б) бути допоміжними в

створенні тих чи інших глядацьких вражень;

- 11) урахування методів режисерської роботи з виконавцями в дусі:
  - а) театру переживань; б) театру уявлень;
- 12) визначення способу репрезентації національно-характерного в музичній семантиці спектаклю;
- 13) характеристику структурної побудови спектаклю: репрезентації двох типів музично-театральної драматургії:
  - а) наскрізного; б) номерного; в) змішаного.

З точки зору окреслених вище теоретичних позицій слід підходити й до аналізу конкретних дитячих музичних вистав, чому присвячено наступний розділ дисертації.



## РОЗДІЛ 3

### АКТУАЛЬНІ РЕЖИСЕРСЬКО-КОМПОЗИТОРСЬКІ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ ДИТЯЧОГО МУЗИЧНО-ДРАМАТИЧНОГО СПЕКТАКЛЮ В УКРАЇНІ 1980-2020 РОКІВ

#### 3.1. Загальні тенденції репрезентацій дитячого музично-драматичного спектаклю: критерії класифікації

Дитячий музичний театр в Україні, починаючи з 30-х років минулого століття, розвивався, по-перше, на основі асиміляції вітчизняних та зарубіжних традицій, по-друге, у принциповій множинності підходів до музичного компоненту як складової вистави. Якщо взяти основні тематичні напрями, та дослідники виділяють дві лінії: 1) героїко-патріотичну; 2) казково-пригодницьку [22, с. 5]; щодо характеристики ролі музичного компоненту пропонується поняття ступінь щільності музичного коефіцієнту (скорочено – МК), яке дозволяє не лише кількісно, але й якісно охарактеризувати рівень «омузичення» вистави [там само].

Автор цього поняття – М. Бурбан – спеціально підкреслює, що критерій кількості не може й не повинен лежати в основі вибору того чи іншого ступеня щільності МК – цей вибір «визначається індивідуальним розумінням постановниками функцій музики саме в даній виставі»; це відображується, зокрема, через способи музичного оформлення спектаклю, серед яких:

- 1) механічний запис (звуковий антураж);
- 2) фонограма, на яку накладається «музична дія акторів»;
- 3) поєднання перших двох з «живим» виконавським планом;
- 4) «живий» музичний план;
- 5) комбінаторика вказаних способів (класифікація М. Бурбан з нашими уточненнями та доповненнями) [22, с. 5].

Дослідники (як театрознавці, так і музикознавці Н. Ізуграфова [44],

О. Білас [13], Ю. Козюренко [62], М. Бурбан [22]) виділяють три методики режисерського підходу до музичного матеріалу спектаклю:

- 1) цілеспрямований добір;
- 2) використання «готової» музики, яка раніше вже звучала в цій п'єсі;
- 3) нове музичне оформлення зазвичай замовляється композитором саме для даного спектаклю.

Загалом же ця музика в дитячому спектаклі «тракується поліфункціонально»: режисери-постановники, вирішуючи творчі завдання, можуть звертатися до будь-яких музичних жанрів та стилів, серед яких провідне місце посідає пісня – головна зв'язуюча ланка між акторами та публікою (слухачами). Постановники використовують усе різноманіття музичних жанрів та форм, максимально підпорядковують їх законам театральної дії та власним художнім уподобанням. При цьому найактуальнішим «розпізнавальним знаком» стає пісня, котра виступає як зв'язуюча ланка між акторами та глядачами (слухачами).

Дитячий музичний спектакль в Україні 1980-х – початку 2020-х років характеризується охопленням основних жанрів музично-театральної практики, серед яких провідне місце належить дитячій опері, причому в тому її варіанті, який призначено для дітей-виконавців (пряме продовження традицій, закладених у дитячих операх М. Лисенка). При цьому як фактор другого плану в них діє тенденція до змішаних форм – жанрового мікшування – як у функціональному, так і семантико-композиційному плані.

В історико-стильовому контексті українська дитяча опера нового зразка активно заявила про себе в 60–70 рр. минулого століття. Актуалізації цього процесу сприяло заснування Українського дитячого музичного театру (1982), а також зростання суспільного інтересу до дитячого театального руху. Серед творів подібного зразка дослідниками виокремлюється три дитячі опери як найвдаліші – «Марійка-розгубійка» Б. Алексеєнко, «Якщо є друзі» М. Завалішиної, «Королева

Зубна Щітка» В. Шаповаленка [22, с. 8], – у яких знайшли відображення нові тематичні лінії, пов'язані з побутом, що трактується через казку. У цілому ж розвиток української дитячої опери відображував тоді два напрями:

- 1) музичні спектаклі з розмовними діалогами та номерною структурою;
- 2) спектаклі, створені за моделлю «дорослих» опер наскрізної або змішаної структури.

Ближче до кінця ХХ ст. актуалізувалася тенденція до синтезу жанрів. Як і в «дорослій» опері, у дитячих зразках цього жанру знаходять прояв риси ораторіальності, балетності, естрадного шоу, зонг-опери, рок-опери, рок-мюзиклу. Слід зазначити, що процес становлення дитячого музичного театру в Україні ХХ ст. був якісно й кількісно нерівнозначним. Зразки дитячих музичних вистав тривалий час були поодинокими. Це «Вовк і семеро козлят» Г. Комапанійця (1939), «Терем-теремок» І. Польського (1949), «Казка про загублений час» Ю. Рожавської (1951).

Лише згодом прийшло розуміння, що робота над музичними виставами для дітей є школою для постановників в галузі оволодіння прийомами «справжнього синтетичного театру» [22, с. 9], адже вона сприяє розвитку постановочної вигадки, імпровізаційної манери гри акторів.

Це стосується й дитячого балету, постановочні рішення якого багато в чому схожі на оперні, але відрізняються своєю специфікою. Як і в інших різновидах дитячого музичного спектаклю, головним функціональним критерієм класифікації є виконавський склад – балети для дітей-виконавців, балети для професійних виконавців. У першому випадку переважають доволі прості сюжетно-сміслові лінії та відповідні до них засоби виконавського втілення – пластики та хореографії («Пригоди Веснянки» Ж. Колодуб, балети А. Мухи «Мрія» та «Івасик» та інші). В ідейно-образному плані автори дитячих музичних спектаклів прагнули збагатити казково-пригодницький сюжет «реаліями повсякденного життя» [22, с. 12], як це спостерігаємо в балеті І. Ковача «Північна казка» (1975), де композитор «розкриває

дітям багатогранний, барвистий, казковий світ завдяки різноманітному музичному мисленню, оперуючи оркестром як палітрою кольорових яскравих барв» [32, с. 2].

Синтезуючим різновидом дитячого музичного спектаклю в Україні 1980-х років – початку XXI століття стає мюзикл, традиції якого трактуються українськими режисерами та композиторами в поєднанні з національними витоками музично-драматичного театру М. Лисенка, М. Кропивницького, Л. Курбаса. За тематикою українські дитячі мюзикли доволі різноманітні й засновуються на сюжетах казково-пригодницького змісту з творів як зарубіжних, так і вітчизняних авторів. При цьому, «...виходячи зі специфіки музично-виражальних, зображально-сценічних засобів, у театрах різної жанрово-стильової спрямованості кожен з них по-різному підходить до інтерпретації мюзиклу» [22, с. 13]. Відбір, здійснюваний режисерами-постановниками українських театрів, визначається тематикою композиторських творів, серед яких: «Ну-мо, Гулівер!» та «Пригоди Бортеші» В. Птушкіна, «Це прекрасне Бридке каченя» І. Ковача, «Пригоди на Міссісіпі» Ж. та Л. Колодубів та інші.

Режисерсько-постановочні рішення дитячих музичних спектаклів різного роду (опера, балет, мюзикл) виникають на основі світобачення трьох ключових осіб, які є, по суті, колективними авторами вистави:

- 1) режисера-постановника;
- 2) автора літературного твору або лібрето;
- 3) композитора.

У взаємодії цих персоналій вимальовується кінцевий результат – вид дитячого музичного спектаклю, у якому містяться як типізовані, так і індивідуалізовані риси жанру, втілені, до того ж, зусиллями акторського колективу та інших учасників театральної постановки.

Як відзначають дослідники-театрознавці, зокрема, Ю. Козюренко [62, с. 67], у роботі з музичного оформлення вистави виділяють такі етапи:

- 1) режисерський задум;
- 2) створення оригінальної музики або підбір готових музичних номерів;
- 3) репетиційна робота з уведення музики до вистави;
- 4) керівництво музикою безпосередньо на спектаклі [62, с. 67].

Автор зазначає, що задум режисера складається в результаті ретельної та глибокої роботи над п'єсою – «...кожен режисер по-своєму бачить одну й ту ж п'єсу, по-своєму трактує її надзавдання» [там само, с. 67].

У контексті теми дослідження суттєвим є той факт, що режисер, розвиваючи авторський матеріал, може «...посилювати ті чи інші сюжетні лінії, виділяти акценти. І суттєву роль у цьому відіграє музика» [62, с. 67].

Характерно, що, виділяючи роль режисера в музичному оформленні спектаклю, Ю. Козюренко розділяє цю музику на два типи – «умовну», що йде від режисера, та «сюжетну», яку передбачено в самій театральній п'єсі [там само, с. 67]. З цього приводу відзначається, що у світовій та вітчизняній драматургії існують два типи п'єс: 1) такі, що не існують без музики (водевілі, музичні комедії, казки); 2) самодостатні твори, «силу й глибину яких можуть розкрити лише майстерність та обдарування акторів» [62]. Такі зразки в царині дитячого музичного театру зустрічаються доволі рідко, оскільки музичне оформлення в них базуються на жанрових прототипах іншого роду – казці, пригодницькій новелі, водевілі, мюзиклі.

План музичного оформлення спектаклю, зокрема й дитячого, складається в режисера-постановника не відразу, а формується в процесі роботи, навіть репетиційної, причому з обов'язковими зустрічами з композитором та професійними музикантами, які своїми порадами доповнюють загальну музичну культуру постановника, котрий повинен володіти музичним слухом та пам'яттю, відчуттям ритму, умінням слухати та розуміти музику, яке необхідно передати глядачам.

Як зазначає Ю. Козюренко, «...ввести до спектаклю музику означає знайти

струнку музичну драматургію усієї постановки» [62, с. 69]. Така драматургія виникає далеко не завжди – адже режисер-постановник може використовувати музичний матеріал лише епізодично, керуючись зовнішніми ознаками сценічної дії. Але й у цих випадках досвідчений режисер (наприклад, М. Кропивницький у своїх дитячих виставах) «...ніколи не буде використовувати музику тільки за зовнішнім приводом, формально» [там само, с. 69].

Окремим питанням у музичному оформленні спектаклю, зокрема й дитячого, як найбільш показовим у плані коефіцієнту музичної щільності є вибір режисером-постановником композитора, якому можна довірити написання музики до конкретної постановки. Це один з найважливіших моментів успішного втілення режисерського задуму, про що писав у своїй книзі «Моє життя в мистецтві» ще К. Станіславський [218], наводячи як приклад театральну музику І. Саца. Костянтин Станіславський убачав у театральній музиці І. Саца такі позитивні якості: 1) досконале знання всіх тонкощів загального задуму; 2) розуміння й відчуття того місця, де й для чого потрібна музика – у поміч режисеру (заради виявлення основної ідеї п'єси) або актору, «котрому не вистачає відомих елементів для передачі окремих місць ролі» (цит за: [62, с. 72]).

Окрім залучення музики «свого» театального композитора, режисер-постановник може підбирати музичний матеріал, створений з іншого приводу композитором іншої епохи, іншої країни. У цьому випадку виникають свої специфічні проблеми, які, з одного боку, розширюють поле вибору режисером музичного матеріалу (від фольклору до «класики» та сучасних масових жанрів), а з другого – виокремлюють фігуру режисера-постановника, тим більше, що «...театри не завжди мають кошти для залучення професійного композитора до роботи над оригінальною музикою до спектаклю» [62, с. 84].

Як зазначають спеціалісти, зокрема Ю. Козюренко, ще К. Станіславський звертав увагу на той факт, що «...вдалий підбір куди краще буває, ніж спеціально

створена музика» [62, с. 84]. При цьому автор монографії про музичне оформлення спектаклю відзначає різницю двох термінів – «підбір» і «компіляція». У першому випадку мається на увазі «...саме вибір тих чи інших творів одного чи декількох авторів для музичного оформлення вистави», а в другому – «робота над відібраною музикою з органічного включення її до спектаклю» [там само, с. 85]. Високохудожня композиція, як зазначає далі автор, потребує роботи над відібраним музичним матеріалом з метою доведення його до відповідності «...ритму, смислу та характеру постановки»; при цьому можливим є поєднання в одному чи декількох звукових фрагментах музики різних композиторів, якщо вона відповідає смисловій ідеї даного місця сценічної дії, що для режисера є досить складним завданням, «...навіть якщо музичні номери схожі між собою» [62, с. 86].

У музичному оформленні спектаклю, зокрема й дитячого, є важливий організаційний момент, у більшості випадків композиція відібраного музичного матеріалу в сучасних умовах здійснюється керівником музичної частини театру чи спеціально запрошеним консультантом з числа професійних музикантів, хоча остаточне рішення завжди приймає режисер-постановник.

Щодо загальної ролі музики в театральному спектаклі доречним буде навести, слідом за Ю. Козюренко, висловлювання А. Луначарського: «Слово й дія стають високо значимими, коли музика бере їх на свої крила» [62, с. 87].

Зрозуміло, що музичне оформлення дитячого музичного спектаклю, з одного боку, будується за нормативами «дорослого», а з другого – має свою специфіку, зумовлену змістом п'єс та особливостями аудиторії. У якомусь сенсі дитячий музичний спектакль є редукованим варіантом «дорослого», де прояснені зв'язки між персонажами дії та групами персонажів, а головне — виявлена та акцентована головна етична ідея спектаклю, яка завжди виглядає як перемога добра над злом та іншими негараздами. Це доводиться вже згаданими вище творами класиків українського дитячого музичного спектаклю, а також зразками, що з'явилися

особливо в новітній час, у період активізації дитячого музичного руху (70–80 роки минулого століття).

У музичних спектаклях цих років (а також наступних двох–трьох десятиліть) спостерігається відтворення двох основних методів як підбраної, так і оригінальної музики. Перший з них характеризується як «ілюстративно-зображальний», який є найпростішим, а тому найчастіше використовуваним [62, с. 89]. Інакше цей метод можна назвати картино-ситуативним, при якому музика відразу розкриває перед слухачами узагальнене уявлення про триєдність місця, часу та дії. У цьому сенсі ми не можемо погодитися з Ю. Козюренком, який вважає ілюстративну музику «...бездієвою, яка лише повторює те, що ясно та зрозуміло й без неї» [62].

У дитячому музичному спектаклі функція ілюстративної музики охоплює весь аудіо-візуальний ряд, ту атмосферу споглядання та наративу, яка породжується двома тематичними напрямками дитячого театру – казковим та пригодницьким, тому «безсюжетні» на перший погляд вставки пісень чи танців інструментальних фрагментів у ньому є закономірною часткою постановочного плану, особливо коли вони підбрані фаховими музикантами за узгодженням з режисером. Доказом цього слугують різноманітні вставні номери в дитячих спектаклях наскрізної структури, зокрема в усіх трьох дитячих операх М. Лисенка, а також народні пісні, підбрані М. Кропивницьким до його «Івасика-Телесика».

Другим методом відбору музики до спектаклю є «тематичний», під яким розуміється виявлення її засобами «сутності як спектаклю, так і окремих сцен» [62, с. 90]. Цей метод передбачає узагальнення теми та ідеї спектаклю за допомогою музичної складової, а також єдиний стиль у музичному оформленні всієї вистави [там само]. Щодо дитячого музичного спектаклю, то тематичний метод у ньому завжди присутній, але в стилістичному плані музичне узагальнення найпоказовішим є для жанру дитячої опери. Як зазначає Ю. Козюренко, план музичного оформлення спектаклю обмежується якимось одним з методів



(ілюстративним чи тематичним), а поєднує їх згідно з конкретною п'єсою чи лібрето – «...в одній сцені музика може бути введеною як ілюстративно-зображальний елемент, у другій вона розкриває ідейний зміст сцени або характер героя, його настрій» [62, с. 91].

Режисерський план дитячої музичної вистави може базуватися на різному співвідношенні змістовних складових і виявляти такі тенденції [22, с. 7]:

1) орієнтація на інструментальну основу (зустрічається доволі рідко, оскільки «за відсутності вокально-пісенного елемента вона вносить до постановки лише певне психологічне розвантаження»);

2) пріоритет вокально-пісенного матеріалу, за якого «пісня стає основою характеристик героїв, їхніх взаємовідносин»;

3) використання музики як провідної художньої ідеї спектаклю казки, у якому вона «повністю визначає жанрову стилістику вистави».

Остання з цих тенденцій особливо характерна для кавер-версій відомих дитячих музичних казок. Її загальний напрям – шлях до дитячого мюзиклу, у якому театральна складова ніби розчиняється в музичній дії, а сам спектакль набуває рис синкретичної жанрової стилістики з домінуванням музики, яка несе на собі режисерський задум та його акторське втілення.

Різноманіття жанрово-стилістичних форм дитячого музичного спектаклю не виключає, а навпаки, передбачає його загальну характеристику, яку пропонує М. Бурбан: «...починаючи з дитячих музичних казок через героїко-пригодницькі, фантастичні сюжети аж до складних оперно-симфонічних форм, форм рок-музики, естрадної опери – усе повинно приваблювати своєю емоційністю, яскравістю, видовищністю, філософсько-аналітичним узагальненням» [22, с. 15].

У цілому головні тенденції розвитку українського дитячого музичного театру новітнього часу можна сформулювати, слідом за М. Бурбаном [22, с. 15], у вигляді тез:

- 1) необхідність володіння режисером постановником та композитором знаннями дитячої психології у сприйнятті творів мистецтва;
- 2) загальна актуалізація музичного компонента спектаклю (у напрямі до мюзиклу);
- 3) домінування ліричного начала, зокрема пісенного (додамо, ще й емоційно-ігрового);
- 4) наявність «музично-естетичних» модуляцій естрадної музики в режисерській інтерпретації (характерних особливостей рок-музики як найбільш затребуваної сучасної молодіжною аудиторією);
- 5) детальна розробка «мінімальної кількості музичних тем», що дозволяє досягти засобами музичного узагальнення цілісності художньої концепції вистави;
- 6) необхідність цікавого сюжету, пов'язаного з казковою чи казково-пригодницькою тематикою;
- 7) певна «розмитість» жанрових меж спектаклю, який не вкладається цілком до окремого жанрового прототипу, а містить риси декількох жанрів (казка, оперета, водевіль, мюзикл, опера з розмовними діалогами тощо);
- 8) бажаність звучання «живого» оркестру, що надає виставі природності та комунікативної якості причетності глядачів-слухачів до розгортання сценічної дії (спів та гра на музичних інструментах «наживо» – провідна тенденція сучасних дитячих театральних постановок).

Зазначені тенденції окреслюють ті загальні риси, які притаманні багатьом зразкам українського дитячого музичного спектаклю і є для них спільними. Проте є можливі й суттєві корективи, пов'язані з характером режисерського задуму, його композиторським утіленням, а також самим вибором тем та сюжетів постановок.

Особливо показовим в аспекті виявлення тенденцій становлення сучасного українського дитячого музичного спектаклю нам видається перший напрям, який у

свою чергу передбачає наступні варіанти втілення, що виокремлюються засобами компаративного аналізу, це:

- 1) реконструкції українських класичних зразків з максимальним наближенням до оригіналів;
- 2) залучення нових сюжетів, зумовлених актуальними тенденціями сучасного світу дитинства;
- 3) використання новітніх форм комунікацій у спектаклях для дітей та юнацтва імерсивного типу.

### **3.2. Постановочні рішення класичних вистав (на прикладі версій «Івасика-Телесика» М. Кропивницького)**

Як вже відзначалося, одним з фундаторів українського дитячого театру з музикою є М. Кропивницький саме він створив на початку 1900-х років у своєму маєтку в селі Затишок дитячу аматорську театральну трупу з числа селянських дітей, а також власних дітей – Ольги та Володимира.

Функціонування дитячого театру М. Кропивницького почалося з постановки опери «Коза-Дереза» М. Лисенка, яка на той час користувалася попитом в Україні (інші дві дитячі опери композитора – «Пан Коцький» та «Зима і Весна» – були менш відомими й до того ж, більш складними для дитячого виконання). Згодом до вистави «Коза-Дереза», постановка якої викликала великий ажіотаж у селах та хуторах, розташованих поблизу Куп'янська Харківської губернії, з'явилися дві власні вистави з музикою М. Кропивницького – «Івасик-Телесик» та «По щучому велінню».

Віршована музична п'єса «Івасик-Телесик» М. Кропивницького є справжнім шедевром, який відображував етико-виховні та художні тенденції українського театру, заснованого на ґрунті національної мови та народної музичної лексики. Як зазначає А. Новіков, «...фольклорний сюжет, за яким драматург створив віршовану

п'єсу «Івасик-Телесик», був дуже популярним в Україні. Так, ще в першій половині XIX століття, а саме 1834 року, до нього звертався Осип Бодянський, котрий написав поезію «Казка про малесенького Йвася, змію, дочку її Олесю та задніх гусенят». Згодом, 1837 року, за цим же сюжетом був написаний російською мовою прозовий твір Григорія Квітки-Основ'яненка «Ведьма» [107, с. 210].

Тема, яка охоплюється фабулою казки про Івасика-Телесика, у пізнавально-виховному контексті відноситься до розряду вічних. У ній йдеться про безсумнівність перемоги сил добра над злом, яке може втілюватися будь-якими конкретними персонажами. Тому життя казки продовжувалося й у XX ст. та є актуальним і для сьогодення. Окрім М. Кропивницького, фабулу «Івасика-Телесика» використали «...у своїй поезії Павло Тичина та деякі інші автори» [там само].

Але саме від М. Кропивницького починається шлях метаморфоз сюжету народної казки. Як уже відзначалося, драматург у своїй версії суттєво змінив фольклорний сюжет: «Як відомо в розповсюдженному варіанті казка закінчується тим, що Івасик садить у піч відьмину дочку Оленку, а сам тікає. У п'єсі “батька українського театру” Оленка добра дівчинка, котра попереджає Івасика про недобрі наміри своєї матері. І вони разом тікають від злої відьми» [107, с. 211].

Юні глядачі та слухачі з ентузіазмом сприймали цей поворот сюжету відомої казки, тим більш, що в тексті п'єси М. Кропивницький підкреслив типові риси українського національного характеру, утіленням якого стає образ селянського хлопця Івасика – працювитого й доброго, завжди готового допомогти іншим людям (у тексті п'єси від його імені звучать такі слова – «...змолоду треба трудиться, так воно кажуть годиться»).

Цілою низкою характерних національно-ментальних рис у варіанті казки, запропонованому М. Кропивницьким, наділено й Оленку. Це «...людяність, чуйність, здатністю до самопожертви...» [105, с. 195]. Усе це відображується не

лише у вербальному тексті, але й у пісенних номерах, у якості яких М. Кропивницький використав матеріал відомих йому українських народних зразків. На жаль, достеменно невідомо, які саме музичні зразки залучав до своєї вистави М. Кропивницький. Про це можна судити лише з тексту К. Стеценка, який здійснив на прохання драматурга музичну редакцію п'єси, що виявилася надто складною для аматорського дитячого виконання. Твір Стеценка є фактично дитячою оперою, де розмовні діалоги було замінено речитативами, а монологи персонажів перетворилися на арії.



Нотний приклад 15. Пісня-танок Оленки. Опера-казка «Івасик-Телесик»  
К.Стеценко.

Усе ж деякі оригінальні номери з постановки М. Кропивницького збереглися. Це, зокрема, перероблений мотив відомої пісні «Пливе човен, води повен...», який використав М. Лисенко в опері «Наталка Полтавка» (пісенний діалог Івасика з Ганною з першої дії); пісня-танок Оленки «Ой, гоп, чики-чики, червонії черевики...» (з II дії) див. нотний приклад 15; міський варіант відомої пісні-романсу «Дивлюсь я на небо» з текстом «Ой таточку мій ріднесенький, жалібнице моя ненько», «Коли б же я крилечка мав, то тяжко не горював...» (партія Івасик з III дії) див. нотний приклад 16; хорова пісня-пародія на народний мотив «Понад морем, Дунаєм вітер явір хитає» (хор нечисті з II дії); пісня Ганни «Чи я кому яке лихо в світі починила» (протяжна пісня про тяжку жіночу долю, використана в її арії з III дії).

В інших випадках (арії, пісні, мелодизовані речитативи дійових осіб) спостерігається стилізація під народну інтонаційність, в основному пісенно-романсову. В драматургії чільне місце займають сольні музичні характеристики, які повністю розкривають всю гамму переживань персонажів, наповнюючи сюжет

глибокими психологічними образами.

ІВАСИК *mf*

1. Ой та - точ - ку мій рід не - сень - кий, жа - ліб -  
2. Кри - леч - ка - ми б стре - пе - нув та й до

Нотний приклад 16. Пісня Івасика. Опера-казка «Івасик-Телесик» К.Стеценко.

Слід звернути увагу й на вербальну складову музичного матеріалу п'єси М. Кропивницького – К. Стеценка. Вона є завжди індивідуалізованою і відрізняється яскравим відтворенням образів дійових осіб казки. Так, у Ганни та Охріма – батьків Івася «...мова ласкава, привітна, пересипана пестливими словами» (приклади: мати каже сину: «Івась, синок, золотий човнок ... моє серденько»); батько, майструючи човника для сина-рибалки, приспівує «Єдиничка сина маю, задля нього тільки дбаю...») див. нотний приклад 3. Лейтмотиви виступають об'єднуючим засобом в побудові музичного твору, найбільше це проявляється через образ Відьми – основного негативного персонажу. Мова Відьми, відтворена через інтонації мелодекламаційного характеру, відрізняється грубістю, лайливістю (приклад: «А доля злякалась та геть і забігла – під дірявий міст, чортяці під хвіст...» ). Образ Відьми є одним з яскравих та насичених у виставі.

Як свідчать наявні епістолярні джерела (свідчення сина драматурга Володимира, а також однієї з учасниць перших постановок п'єси Ф. Самойленко), драматург сам зробив оркестровку музичного супроводу п'єси, використавши для цього типовий склад українських народних ансамблів («Троїсті музики»). Як уже відзначалося, версія К. Стеценка його не задовольнила, оскільки композитор зробив з п'єси з музикою дитячу оперу, розраховану до того ж на професійне виконання.

Спектакль складається з трьох дій і має наскрізну структуру (тобто без розподілу на окремі сольні, ансамблеві чи хорові номери ), вербальні діалоги дійових осіб замінено речитативами, виписаними звуковисотно, що складає неабиякі труднощі для дитячого виконання. Саме тому в постановках аматорських

чи навчальних колективів запропоновані К. Стеценком замінені на розмовні діалоги та монологи, прикладом чого може бути знайдений нами запис постановки в оперній студії Одеської національної музичної академії ім. А. В. Нежданової.

15

Охр. Є дин\_ чи\_ ка си\_ на ма\_ ю. за\_ для ньо\_ го

Охр. тіль\_ ки й дба\_ ю.

Нотний приклад 17. Пісня Івасика. Опера-казка «Івасик-Телесик» К.Стеценко.

Саме оригінал М. Кропивницького та його оперна версія, яку здійснено К. Стеценком та доповнено А. Коломійцем (останній є автором музики фінальної сцени, яка завершується сватанням Івася та Оленки), став базовим багатьох, якщо застосувати сучасний термін, ремейків, причому різних музичних жанрах. Так ще у 1965 році. М. Сильванський написав симфонічну казку для читця з оркестром «Івасик-Телесик», М. Скорик став автором музики до лялькового анімаційного фільму «Івасик-Телесик» (1968), І. Віленський у співавторстві з А. Мухом створили балет «Івасик-Телесик» (1971). Було здійснено постановку повної версії опери К. Стеценка, після чого життя цього сюжету продовжувалося на сценах театрів різних міст України.

Окремо слід сказати про нову версію вистави на сцені Державного музичного театру для дітей та юнацтва, у якому вона з успіхом ставилася понад десять років. Ініціатором нової версії була музикознавець Галина Конькова. Вона створила нове лібрето за літературним першоджерелом М. Кропивницького. З епічної історії про страждання хлопчика Івасика в пастці жорстокої відьми спектакль перетворився на розповідь про веселого, життєрадісного хлопчину, який кмітливо обдурює хитру відьму, заманюючи її в пастку. До цієї постановки (1997) композитор І. Щербаков суттєво оновив музичний текст К. Стеценка – А. Коломійця, зробив його нотно-

текстову редакцію. Від матеріалу К. Стеценка лишилися деякі арії та всі хорові сцени. Редактором було суттєво змінено гармонію та фактуру, а також ритміку окремих епізодів у напрямі, близькому до естрадизованого джазу та поп-музики. Зокрема введено цілу групу ударних інструментів, що в цілому наблизило спектакль до жанру мюзиклу, який активно освоювався тоді в Україні.

У виставі акцент зроблено на хорових сценах, яскравих пісенних інтонаціях у сольних аріях та ансамблях. Музичний спектакль наділено вишуканою композиторською лексикою, що притаманно взагалі стилю І. Щербакова. Як зазначається у статті Д. Романець, «Герої наділені яскравими, рельєфними музичними характеристиками, частина з яких виконують функції лейттем, що проходять як у вокальних партіях, так і в інструментальному супроводі. Невеликі масштаби, рухливість дії, пародія та комізм, яскрава, жива фольклорна мелодика, розмовні речитативи частково наближають оперу до жанру опери-буф» [122, с. 327]. Особливістю твору є чітка структура в якій вистава розподілена на п'ять сцен, включаючи речитативи.

Також композитор змінив порядок розгортання дійства, удосконалив сюжетну драматургію в якій простежується розділення дії та протидії, вимальовується «ядро» конфлікту, чітке розділення на експозицію, зав'язку, кульмінацію, розв'язку. Стрімка зміна епізодів та наповненість дії додає виставі динаміки.

Вистава І. Щербакова унаслідок кастомізування має менший обсяг, що відповідає сучасним тенденціям та зумовлено специфікою психології сприйняття дітьми, а у варіанті К. Стеценка дія розвивається поступово, нагнітаючи епічність спектаклю.

В аналогічному стилістичному ключі сюжет казки про Івасика-Телесика вирішено в постановці Харківського академічного театру музичної комедії, музику до якого створив композитор І. Гайденко. Відповідно до жанру оперети авторами спектаклю було відновлено розмовні діалоги, а наскрізну дію версії



М. Кропивницького – К. Стеценка замінено на більш доступну для масового глядача номерну структуру.

Кожна казка завжди містить певну сакральну ідею, яка робить з неї фольклорний твір високого етико-естетичного значення; така ідея завжди знаходить певне матеріальне втілення й базується на алегоріях та символах, не є винятком й українська народна казка про Івасика-Телесика, де як символ узагальнено-змістовного рівня виступає образ золотого човника. Саме в ньому зосереджено народні уявлення про працьовитість, сміливість, чесність та порядність, тяжіння до прекрасного у всіх сферах життя. Цей символ, імовірно, і привертав та продовжує привертати увагу митців різних спеціалізацій – літераторів, драматургів, режисерів, композиторів, чим і пояснюється незгасаюча популярність сюжеттики казки.

Одним з найсучасніших підтверджень цьому слугує експериментальна постановка «Івасика-Телесика» на сцені Першого академічного українського театру для дітей та юнацтва (Львів, 2002), здійснена режисером О. Кравчуком та головним художником Д. Зав'яловою. Музику до спектаклю написав О. Сук – басист відомої Української рок-групи «Мертвий півень», що відразу ж позначається на стилістиці спектаклю, у якій відчутними є риси рок-опери. Автори спектаклю у своїй версії казки про Івасика-Телесика орієнтувалися на своєрідний мікс японських театрів «Но» та «Кабукі». У першому випадку хід вистави визначається танцями та співом (*Дзеамі*), а у другому основна увага приділяється звучанню п'єси (*Тикамацу*). Сполучення музики та пластики цілком відповідають специфіці багатьох варіантів національних театрів, у тому числі й українського (приклад – вертепна драма). До того ж, на думку О. Кравчука, яку він висловлював у своїх інтерв'ю, казки всіх країн, як і міфи усіх народів, певною мірою дуже схожі. Це стосується, насамперед, ключових символів, які є багатозначними й не зводяться до конкретної предметності. У нашому випадку таким є «Золотий човник», який символізує «...благенький човник життя» на якому ми пливемо через життєві перепони [167].

Атмосферу спектаклю задавала музика О. Сука, який у 45-хвилинній партитурі відобразив усі перепитії сценічної дії, увів, зокрема, нові номери до фінальної сцени – дві колискові, які прозвучали у виконанні Н. Половинки (запис) та Л. Шкап'як (наживо). Специфічна темброво-емоційна палітра вистави складається з мелодизованої мови акторів і хору, звучання інструментального ансамблю й «унікальних "атакуючих вигуків" барабанщика», який виконує численні функції: від акцентування емоційного тону сценічної ситуації до опорної точки в метроритмічному розвитку [там само].

Партія флейти (поряд з барабанами це обов'язковий атрибут японського театру) трактується автором музики як «мелодично-активний елемент музичної партитури», тоді як вокальна лінія «...багато в чому втілює інтонації сценічної мови [167]. Синтез музики й пластики – головна відмінна риса спектаклю «Золотий човник», причому саме музика виконує в ньому кларитивну функцію, роз'яснюючи внутрішній глибинний зміст тієї чи іншої сценічної ситуації. Важливою є також видовищно-символічна роль музикантів і хору, коли їхні фігури, жести та костюми стають важливою складовою сценічної дії.

Щодо цього львівський театральний експерт О. Шутова робить ряд важливих спостережень, зазначаючи що «...найвиразніше, мабуть, прочитувалися символи в костюмах персонажів» [167]. Так, костюми батьків та самого Івасика символізували чистоту цих персонажів і були найбільш наближеними до українських витоків, хоча й стилізованих: «Ці костюми не були суто українськими, це, знову ж таки, швидше символи українського вбрання. Орнаментацію костюмів художник Дарія Зав'ялова виконала вручну: це були вишивані рибки, перенесені з орнаментів писанок та хрестики» [там само]. Проаналізувавши ескіз костюму персонажу Івасика-Телесика, який ми можемо побачити на рисунку 1, робимо висновок, що стилізація образу Івасика-Телесика відображувала українське коріння.



Рис 3. Ескіз костюма Івасика. Вистава «Золотий човник». Постановка  
О. Кравчука. Львів, 2002 рік.

Відповідну символіку відтворено й у костюмах негативних персонажів – Відьми та Відьмака, які, на думку режисера О. Кравчука, «не негативні» в побутовому плані, а символізують дві стихії – не власне ворожі, «...а просто ті, з якими завжди борються люди: вогонь – Відьма та земля – Відьмак» [167]. Слід зауважити, що стихії несли в собі амбівалентні значення. Тобто вогонь втілював в собі символ перемоги життя і світла над темрявою і мороком, також маючи функцію очищення від наговору та гріху, але іншою стороною цієї стихії є і її руйнівний, небезпечний бік тотального знищення. Стихія землі в свою чергу, відображує стабільність та спокій. Символізм землі несе в собі, як початок життя, так і кінець всього живого на ній.

Створюючи костюми для цих персонажів, художниця зробила акцент на силуетах, типових для персонажів театру Кабукі: «Відьмак був землистий, коричнюватий, у нього була синьо-чорна перука та срібна півмаска, яка віддалено нагадувала ритуальний японський театр. Відьма, у свою чергу, була в білому

костюмі з червоними додатками – червоне коло на спині, червоний шалик у руці, яким вона чаклувала, у червоній перуці і золотій масці» [167]. Нижче на рисунку 4 представлені ескізи костюмів Відьми та Відьмака.



Рис 4. Ескіз костюмів Відьми та Відьмака. Вистава «Золотий човник».

Постановка О. Кравчука. Львів, 2002 рік.

Відповідно до семантичних витоків, з одного боку – українських, а з другого – японських, формувався й темпоритм сценічного руху персонажів: позитивні герої рухалися в природному темпі, а негативні – у сповільненому, «ніби важко ступаючи по землі», існуючи, таким чином, «у символічному ключі» [там само]. Сценографія спектаклю доповнювалася ще цілим рядом абстрактно-символічних моментів. Наприклад, облич «ворожих» персонажів не було видно, що символізувало їхню нереальність.

Символіку вбрання персонажів добре ілюстрував костюм Оленки – казкової істоти, перехідною між світом «темряви» і «світла». Ілюстрацію костюму ми можемо побачити на рисунку 5. Її костюм мав зеленуватий відтінок і був виконаний

на межі між кімоно та українським жіночим вбранням – «...вона мала запаску з очеретяною вишивкою, тобто символом її був очерет – трава, що росте з води, первісна та чиста рослина» [167].



Рис. 5. Ескіз костюма Івасика. Вистава «Золотий човник». Постановка О. Кравчука. Львів, 2002 рік.

Костюми, запропоновані художницею, були виконані в одній стилістиці зі сценографією. Остання складалася з трьох ширм і одного станка. Перша ширма була виконана як очеретяна, друга була дерев'яною, а третя (найбільша) була прикрашена золотими рибками, як і костюм Івасика. Що стосується станка, то він виконував свою роль лише наприкінці спектаклю: коли Івасик та Оленка рятувалися від злої Відьми, зверху опускалося біле трикутне полотнище на фоні зображення сонця, що сходить. Позаду розміщувалося золоте панно, яке нагадувало гонг (традиційний інструмент японських вистав). Стенографічні зв'язки прослідковуються й у стилістиці костюма Гусачка, білий одяг якого, типовий для українського бойка, мав символізувати образ ангела-хранителя для позитивних персонажів.

Завершуючи свій огляд, О. Шутова зазначає, що «...загальна гама вистави – у ніжних пастельних тонах з додатком світла й золота», велику роль відігравало й світло – «...усі білі, світлі, прозорі полотнища відсвітлювалися різними кольорами – води, вогню» [там само].

У структурі та семантиці музики до спектаклю «Золотий човник» слід виокремити такі видові ознаки: 1) багатовимірність та висотну варіативність звукових елементів; 2) доволі складну метроритмічну побудову, котра відображує водночас і японську складову, й українські фольклорні витoki; 3) широке використання оригінальних ладоінтонаційних зворотів, зокрема властивої японській музиці квартовості та варіантної тетрахововості; 4) використання традиційного для східної музики ладового канону, який представлено у варіабельному вигляді, характерному для імпровізаційно-медетативного типу музичного мислення.

Незважаючи на оригінальні знахідки та видовищність, спектакль О. Кравчука «Золотий човник» залишився на рівні експерименту; у ньому, на думку експертів, не вистачало «структурної впорядкованості, цілісності і єдності», «вилучені були моменти побутовості, відкритих емоцій та драматизму», а що найважливіше – «зникав момент інтерактивності, що вважається звичним в театрі для дітей» [167].

Наразі перед початком спектаклю завліт театру вимушена була звертатися до юних глядачів з проханням не чекати того, що «актори з ними не будуть гратися, і якщо вони хочуть зрозуміти виставу, то повинні тихо сидіти та слідкувати за тим, що відбувається на сцені» [там само].

До того ж на час створення спектаклю «Золотий човник» (2002) в Україні ще не визріли умови для формування нового типу юного глядача, котрий володів би необхідною підготовкою для сприйняття такого роду вистав. Попри це, даний зразок інтерпретації казки про Івасика-Телесика продемонстрував, певною мірою випередивши час, можливості наших дитячих театрів до оновлення, «пошуку

нетрадиційних форм спілкування зі своїм глядачем» [167].

На сцені Львівського першого академічного українського театру для дітей та юнацтва, заснованого 1920 року в Харкові як «Театр казки» (офіційне відкриття 21 березня 1921 року), було започатковано новий вид театрального мистецтва, який не мав аналогів у світовій практиці – театр для наймолодших глядачів. З 1923 року театр перейменовується на Перший державний театр для дітей, а з 1933 року – на Харківський театр юного глядача ім. М. Горького (у 1990 р. за рішенням колективу театр отримав свою теперішню назву) і 1944 року театр переводять до Львова в приміщення колишнього єврейського театру.

У Першому академічному українському театрі для дітей та юнацтва здійснено нову експериментальну постановку п'єси М. Кропивницького «Івасик-Телесик» під назвою «Пливе човен» (2021). Режисерка І. Ципіна обрала популярний сьогодні інтерактивний напрям та камерність вистави, розраховану на 20 глядачів. Це вистава відчуттів, де глядачі займають свої місця із зав'язаними очима, а навколо них діють актори, які апелюють до кожного особисто – десь шепочуть на вухо, щось дають у руки. Виставу інакше називають великоднюю містерією, де образ Івасика-Телесика мислиться як код нації, а експериментальна форма реалізації, супроводжувана автентичними піснями, допомагає не просто зрозуміти, а й відчути це, що відображує актуальний напрям трактування класичного «театру переживання», на відміну від «театру уявлення», представленого у спектаклі «Золотий човник».

### **3.3. Український дитячий мюзикл на прикладі спектаклю «Роні, дочка розбійника» ХТДЮ з музикою І. Гайденко**

Мюзикл – явище синтетичної музично-театральної культури, яке конституюється як багатогранністю, так і суперечливістю у визначенні своїх параметрів, що відрізняють його від інших академічних та «третьопластових»

музично-театральних зразків. Тракткування цього поняття в сучасному науковому дискурсі представлено у двох значеннях – широкому (під мюзиклом розуміють усі без винятку музично-театральні жанри – оперети, музичні комедії, рок-опери, зонг-опери, поп-опери) [10, с. 3] та більш вузькому (жанрова назва «мюзикл» як назва конкретного твору з особливими прикметами цього музично-театрального різновиду). Як видається, правомірними є обидві ці точки зору, особливо якщо врахувати зростаючу роль мюзиклу як провідної моделі «ігротеатру» (Н. Сац). У соціокультурному плані мюзикл як явище англо-американської театральної культури Новітнього часу виник як своєрідний конгломерат цілої низки жанрів, що вельми затрудняє чітке визначення його специфіки.

Як зазначають дослідники, зокрема Т. Полянський, «...мюзиклу можна все, і за тривалу історію свого існування король Уест-Енду та Бродвею довів це, мабуть, надто переконливо» [113, с. 123]. Поліжанровість, властива зразкам мюзиклу, може базуватися на таких складових, як англо-американська баладна опера, англійська та віденська оперета, французька екстраваганца, водевіль, бурлеск, ревію, менестрельний театр (останній був одним з витоків джазу, який мав вирішальний вплив на музичну лексику мюзиклу) [там само].

Особливою специфікою мюзиклу, його головною рисою є легкожанровість, заснована на принципі «гри взаправду», а також атрибути видовищності, яскравості, живописності, що в сукупності створюють «особливий знаковий простір, де все, що відбувається на сцені, сприймається з максимальною глядацькою щирістю» [10, с. 5]. Провідну роль у створенні цієї атмосфери відіграє музика, яка має в дитячому мюзиклі виховне, освітнє та навіть оздоровче значення; дитячі мюзикли (це підтверджено практикою дитячого музичного театру в галузі сюжетних фавул) завжди мають *happy end*, оскільки свідомість дитини відторгає сумні розв'язки та нерозв'язні конфлікти, заперечує «універсальну трагічність», надмірну серйозність дорослого театру [10, с. 15].



Стосовно відтворення найрізноманітніших музичних та літературних джерел мюзикл можна назвати «всеядним», що становить важливий компонент його музичної сторони. До жанру мюзиклу відносять не лише зразки легкої музики, але й концептуальні за філософським змістом музично-театральні композиції, ознакою яких є доволі чітко окреслене коло музичних інтонацій, пов'язаних з музикою «третього пласту» у її різноманітних стилістичних нахилах. Тематика мюзиклу як поліжанрового (часто й полістильового) феномена може охоплювати твори світової літературної класики. А також біблійні сюжети (хрестоматійний приклад – «Jesus Christ - superstar» Л. Веббера). Не останню роль у популярності численних мюзиклів відіграв той факт, що «...створювалися вони за першоджерелами визначних творів У. Шекспіра, Ч. Дікенса, В. Гюго, Б. Шоу та багатьох інших» [113, с. 123].

Український дитячий мюзикл сучасного зразка формувався під впливом багатьох витоків та предтеч, серед яких особливо важливими є американські (бродвейські мюзикли 1920 – 1930-х років) та національні (водевіль, вертеп, шкільна драма, оперета). Про це йдеться у праці Е. Кампуса [198], яка розглядається у дисертації С. Манько [84] про український мюзикл кінця ХХ – початку ХХІ століть.

Отже, «високе» (елітарне) та «низьке» (масове) в мюзиклі знаходяться в гнучкому семантичному співвідношенні, що дозволяє визначити цей музично-театральний різновид як естетично амбівалентний. Така ж якість спостерігається й у поетиці мюзиклу, яка, тяжіючи в основному до домінування музики, тобто до оперного стилю, допускає різноманітні комбінації у створенні тексту, який може бути «збірним», а також включати розмовні елементи.

Семантична палітра мюзиклу характеризується і її розгалуженістю як на «дорослі», так і на «дитячі різновиди» музичного спектаклю. Як показує сучасна практика дитячого та юнацького театру, осередками якого є театри юного глядача, спектаклі, що пропонуються цій аудиторії, здебільшого вирішуються у стилі

мюзиклу. Це забезпечує, по-перше, яскравість емоційного сприйняття змісту вистави, по-друге, дає підстави для необхідних узагальнень етико-виховного порядку, по-третє, демонструє опору на ресурси популярної музики, збагаченої впливами джазу та року як актуальних систем інтонування в музичній практиці Новітнього часу.

Як зразок сучасного дитячого мюзиклу в дисертації обрано спектакль на музику харківського композитора І. Гайденка в постановці місцевого ХТДЮ «Роні, дочка розбійника» (режисер Ю. Погребищенко, автор вербального тексту А. Житницький). Стиль цього композитора вирізняється універсалізмом, пошуками органічного сплаву академічних традицій та новітніх технік письма. У його творчому портфоліо можна знайти твори для бандури та цимбал, написані під знаком неофольклоризму, різножанрові інструментальні та хорові п'єси. Значну частину написаного І. Гайденком складає музика до театральних спектаклів (близько 100 зразків, створених для драматичного, музичного, лялькового театрів). Тому його повноправно можна назвати театральним композитором, який добре знає специфіку театральної вистави й володіє навичками її музичного оформлення, орієнтуючись при цьому на жанр мюзиклу, у якому можна вільно себе почувати стосовно обраних інтонаційних джерел та літературної тематики.

У спектаклі, про який ідеться, за основу взято однойменну казку-*fantasy* Астрід Ліндгрєн, опубліковану 1981 року. Сюжетом цей твір дещо нагадує «вічну тему Шекспірівської драми» «Ромео і Джульєтта», але із суттєвими поправками, зумовленими історико-стильовими та жанровими чинниками. По-перше, специфіка казки А. Ліндгрєн вкладається до нормативів пригодницько-фантастичного сюжету й не містить відтінку трагедійності, яка в принципі «протипоказана» дитячій аудиторії. По-друге, ключові персонажі та групи персонажів новітньої казки про дівчину та юнака, які, всупереч ворожим кланам своїх батьків, прагнуть злагоди, дружби, а головне – відмовитися від розбою, у чому вони й клянуться наприкінці

оповіді. По-третє, згідно з нормативами казкової розповіді, твір А. Ліндгрєн насичено фантастичними персонажами, які мешкають у лісі й стають на перешкоді головним героям – Роні та Бірку – у досягненні їхньої мети.

Поєднання «вічної теми» шекспірівського масштабу з атрибутикою казки-мораліте і жанром *fantasy* створює в комплексі особливий художній світ твору А. Ліндгрєн, який цілком адекватно передбачає музичне втілення в такому жанрі, як мюзикл, здатному унаочнити означені вище складові. Як видається, таке «омузичення» казки цілком вдається І. Гайденку, який на основі її фабули створює яскраву палітру музичних образів – як вокальних, так і інструментальних. Спектакль «Роні, дочка розбійника» складається з двох актів приблизно по 45 хвилин у кожному. З точки зору співвідношення музики та розмовних діалогів найпоказовішим є перший акт, у якому зосереджено основні події, які завершуються встановленням дружби дітей двох ворожих кланів – Маттіса (батько Роні) та Борки (батько Бірка). Цьому передує низка різножанрових музичних характеристик, які репрезентують перебіг подій (інструментальна музика), та образи дійових осіб (вокальні номери). Наразі встановлюється декілька жанрово-стилістичних секцій у музиці першої дії вистави, які виступають надалі як стабільні, константні. Перша група номерів пов'язана з темою ворожнечі кланів і реалізується в активному танцювально-маршовому русі. У його основі лежить рок-стилістика, що підтверджується остинатністю, повторюваністю коротких мотивів, а також загальним саундом (синтезатори з виокремленням мелодичних зворотів, близьких до стилістики фолк-року). Друга група інструментальних номерів першої дії пов'язана з образом головної героїні. Вони розподіляються на вокальну (колискова на честь народження дочки Маттіса), виконану в стилістиці фольклорних зразків та інструментальну частини (синтезований лейттембр флейти, інструментальна пісенність у дусі народних пісень-танців, стилізованих під скандинавські).

Починається спектакль розгорнутою інструментальною експозицією, яка

ілюструє боротьбу клану Маттіса, батька Роні, з «друдами» – монстрами, які мешкають у лісі й затягують заблудлих людей під землю. Ця сцена вирішена І. Гайденком як батальна, у дусі класичних оперних зразків, але в рок-стилістиці, де пластика руху й боротьби передається умовними засобами – напруженим остinato з підключенням до нього мелодичних реплік, які свідчать про тимчасову перемогу людей над духами темряви. Кульмінаційним моментом у цій сцені стає крик немовляти – після удару блискавки у ватажка Маттіса народжується донька, якій дають ім'я Роні. Колискова, яку виконує мати Роні (рос.: «В темноте уснули птиці, склевав звездную крупу, тихо вышла мать волчица на охотничью тропу...»), побудовано у варіантно-куплетній формі. Вокальна партія супроводжується звучанням синтезованих гітар, а в наспіві відчувається присутність особливого драйву, притаманного рок-стилістиці, яка в цьому випадку є близькою до напряму мелодико-рок. Наступний інструментальний фрагмент продовжує лінію колискової. У ньому вимальовується звуковий портрет Роні, представлений через синтезований тембр флейти на тлі гітарного акомпанементу. Флейтові фрази багаторазово повторюються, підіймаючись угору й досягаючи «тихої» кульмінації, яка завершує розділ вистави, який можна вважати зав'язкою дії.

Окремо слід сказати про характер словесних діалогів. Як їхня стилістика видається близькою до коміксів з притаманними останнім схематичністю і навіть естетикою примітиву на цьому тлі виграє музика, яка не лише ілюструє дію, але й несе емоційно-ліричний заряд, який є чи не найголовнішим у жанрі мюзиклу, розрахованому на сприйняття масовим слухачем. Функція узагальнення, репрезентована музикою І. Гайденка, зберігається й надалі, до кінця першого акту. З умовним інтервалом у часі далі слідує жартівлива пісня Маттіса (рос.: «Малютка Рони родилась, ее отец совсем не князь...»), у якій нескладно помітити зв'язок з початковою «батальною» сценою мюзиклу. Така функція збереження матеріалу з присвоєнням йому певних образно-інтонаційних характеристик є притаманною

ознакою оперної драматургії, яка в найзагальнішому аспекті є вихідною для жанру мюзиклу. Куплети Маттіса переходять у загальну пісню-пляску – пластичний компонент, необхідний для охоплення стилістики мюзиклу як синтетичного феномена.

У розвитку дії спектаклю настає черга прямого показу головної героїні мюзиклу – Роні, яку її батько, порадившись з дружиною Ларисою, вирішує відпустити гуляти по казковому лісі, застерігаючи її при цьому від монстрів – злобних «друд», підземних «тюхів», а також розбійників ворожого клану Борки. Сцена прогулянки Роні супроводжується вже знайомою глядачеві музичною характеристикою цієї героїні, у якій головує тембр синтезованої флейти, котрий відтепер буде завжди супроводжувати її появу на сцені.

Сцена прогулянки Роні будується на основі декількох тематичних зерен-мотивів, які проводяться в різних тембрових забарвленнях, ілюструючи дійовий ряд даного фрагмента спектаклю. Спочатку виникає мотив, який можна охарактеризувати як обережні кроки – його виток убачається в імітації пташиного щебету як природного звукового фону, що переміщується по всій палітрі тембрів синтезатора, ілюструючи в цілому атмосферу казкового лісу й реакцію на неї героїні. Друга музична характеристика має більш конкретизований характер і змальовує образ самої Роні – пустотливої й ще дуже недосвідченої особи, яка не підозрює про небезпеки, які на неї чекають. Мелодія, яку назовемо «темою Роні», містить типові звороти дитячих пісень (ритмічна остинатність, структура «запитання-відповідь», трихорд у кварті, паралельно-змінний лад) і тричі повторюється (друге проведення звучить октавою вище першого й третього). Рельєфний мелодичний матеріал звучить на тлі вібруючого сонорного фону, який завдяки тембрам синтезатора створює таємничу атмосферу казкового лісу й надає в цілому «сцені прогулянки» напруженого характеру.

Кульмінацією музичного розвитку в цій сцені стає поява очікуваних монстрів,

які характеризуються спочатку сонорними ефектами (поступальний рух «загрозливого» мотиву в низькому регістрі на тлі шумів синтезатора, а потім ремінісценцією матеріалу «батальної сцени», з якої починалася перша дія мюзиклу). Одночасно відбувається знайомство головних героїв – Роні й Бірка, у якому переважає вербальний діалог з фрагментарними «вкрапленнями» музичного матеріалу (скерцозна характеристика змагання героїв у стрибках). У ході розвитку сюжету, коли з'ясовується, що ворожий клан ватажка Борки переселився з лісу до північної вежі замку, який належав клану ватажка Маттіса, виникають нові музичні характеристики, зокрема стилізація під жанр «маргінального» шансону (термін В. Солдатова [131]) у пісні Маттіса (рос.: «Не говорите прохожему “здрате”, а лучше ему покажите кулак...»), така стилізація, яка відсилає слухача до всім відомої «Мурки» (відтворюється навіть її початковий зворот), відкриває ще одну інтонаційну складову мюзиклу як полістилістичного жанру, у якому можливе поєднання різних компонентів музичної мови, що диктуються розвитком сюжету.

Наступним його етапом є відновлення теми «прогулянки» Роні, якій контрастує гротескна за характером коліскова «тюхів» – монстрів, які намагаються приспати Роні й забрати її із собою. Цей музичний матеріал будується на мелодекламації, що доповнює стилістику цього мюзиклу новими відтінками мовленнєвої інтонації; коліскова «тюхів» переривається спочатку проханнями Роні, яка заблукала, про допомогу (рос. текст «Ау, какой туман...»), а потім появою визволителя – Бірка (син ватажка Борки). Бесіда головних героїв супроводжується синтезованими лейттемами флейти й акомпануючих струнних, що демонструє ще один варіант застосування музичного матеріалу, який мислиться як фон до розмовного діалогу, підсумком якого стає проголошення союзу Бірка й Роні як брата і сестри (головна відмінність від Шекспірівського першоджерела, де герої виступають як любовна пара), що відповідає специфіці дитячого мюзиклу з його ухилом до етико-виховної проблематики.

Друга дія спектаклю (її тривалість близько 40 хв.) розпочинається картиною розбійного нападу банди Маттіса на Бірка з метою захопити його в заручники. Музично це представлено ритмізованою остинатністю, адаптованою під стилістику молодіжного *disco*. Наразі музика супроводжує суперечку двох отаманів, у результаті якої відбувається обмін – Бірк повертається до своєї сім'ї, а Роні, яка виступила проти батька, покидає замок і втікає з Бірком до казкового лісу в печеру. Цей перебіг подій відтінюється жартівливою музичною сценкою-інтермедією двох караульних клану Маттіса, які виконують куплети в стилі вже відомого нам «маргинального шансону» (рос. текст: «Под забором на заборе мы в охране мы в дозоре...»). Нарочито жалібні інтонації контрастують з комічною ситуацією, що відсилає ще до одного витoku цього мюзиклу – комічної опери та оперети, що виникло на її основі.

Функції музичного матеріалу, використовуваного далі, зводяться спочатку до ілюстрації дієвого ряду (тема прогулянки Роні), а потім до розгорнутої музичної характеристики головних персонажів, представленої в їхньому дуеті (рос. текст: «Метет метель, трещит мороз, а на душе весна»). Музичний матеріал дуету, у якому вперше в цьому мюзиклі домінує пісенно-вокальна лірична інтонація в дусі сольних та дуетних номерів з рок-опери, не є однорідним. Пісенно-романсова стилістика типового зразка (спочатку герої виступають почергово в діалозі, а потім зливаються у двоголосному приспіві) доволі несподівано порушується вторгненням джазової імпровізації синтезованого саксофону, яка поліфонічно накладається на пісенні звороти в інших голосах музичної тканини.

Подальший розвиток сюжету, який просувається шляхом розмовних діалогів, створює нову ситуацію, сутність якої полягає в примиренні Роні з Маттісом, який дозволяє Бірку вільно спілкуватися з подругою в будь-який час. Виявляється також, що на розбійників було здійснено напад солдатів, що стає загальною турботою обох кланів. Музичною характеристикою ментальності розбійничої професії стає

відносно новий матеріал, який будемо називати «піснею розбійників» (рос. текст: «Профессия разбойничья трудна, профессия разбойничья опасна»). Пісня в стилі фанк-року виконується в супроводі танцю ансамблем співаючих акторів. Характерними рисами цього номеру є синкопований ритм та розмовно-речетативна основа, близька до стилістики вже згаданого раніше шансону. Таке стилістичне поєднання взагалі є типовою рисою мюзиклу, на яку орієнтувався І. Гайденко, вибудовуючи відносно самостійний музично-подієвий ряд загальної композиції свого твору, де головним «розпізнавальним знаком», найдоступнішим для дитячої аудиторії, виступають жанри переважно «третьопластового» походження. Адже поліжанровість, за Т. Полянським [113], є визначальною рисою мюзиклу як феномена музичного театру, що розповсюджуються й на його дитячий різновид.

Нарешті настає розв'язка сюжету казки Астрід Ліндгрєн, яка, відповідно до законів дитячого музичного театру, повинна виглядати як *happy end*, що наразі й відбувається. Мюзикл І. Гайденка завершується розгорнутою інструментальною репрізою-постлюдією, яка супроводжує сцену святкування з нагоди примирення та об'єднання обох ворожих кланів. Як уже відзначалося, головні герої казки – Роні й Бірк – виходять з розбійничої шайки й відмовляються від злочинського ремесла, до чого закликають і інших. В якості музичного матеріалу було використано майже без змін (архітектонічна «арка»), близьку ірландським танцювальним ритмам, яка втрачає відтінок «батальності» і стає образом очищення, свободи та загального примирення.

Мюзикл «Роні, дочка розбійника» досить довго входив до репертуару ХТДЮ. З певними перервами це тривало майже два десятиліття – від часу його створення в 1995–1996 роках до 2003–2004 років. Ця обставина свідчить про життєздатність спектаклю, що зумовлено насамперед музикою І. Гайденка, яка вміло керує сприйняттям сюжету й навіть долає хиби російських розмовних діалогів, які сприймаються в контексті цілого як допоміжні елементи. Серед постановок



останніх років слід назвати версію цього спектаклю, представлену 2020 року трупю приватного дитячого театру «Сорванцы» (рос.). Режисер Олена Вартанян пішла шляхом скорочення вистави до однієї дії, що дозволило сконцентрувати увагу аудиторії (постановка відбулася на сцені Харківського будинку актора). Акторами виступали підлітки, що ще більше наблизило фабулу казки до актуальних потреб сучасної молоді та юнацтва, надало його звучанню більшої демократичності. У спектаклі використано основні музичні номери з вистави ХТДЮ, зокрема «Пісню розбійників» з другого акту, яка стала своєрідним хітом для молодіжної аудиторії. Крім того, автори вистави додали до її музичного оформлення інші музичні фрагменти, створивши наразі щось на зразок компіляції мюзиклу І. Гайденка й театральної п'єси з музикою за мотивами казки А. Ліндгрена. У дисертації детальний аналіз даної версії спектаклю не входив до її завдань, оскільки змінив би ракурс дослідження в бік проблематики сучасного режисерського театру з приватною антрепризою.

#### **3.4. Імерсивні проєкти на прикладі вистав «Winterra. Легенда казкового краю» компанії Star Light Entertainment та спектаклю «Пан Лампа» Київського академічного драматичного театру на Подолі**

Однією з провідних тенденцій у сучасному світовому театрі є імерсивність (від англ. *Immersive* – занурення, у переносному значенні створення ефекту присутності). Перш ніж охарактеризувати прояви цієї тенденції в дитячому музичному театрі, слід запропонувати стислий огляд теорії та історії цього феномена. Як зазначається в наявних нині дослідженнях, переважно критико-журналістської спрямованості (М. Лелик, Ю. Бірзул, Я. Кравченко), якщо імерсивний театр в Америці та Європі «...має безліч піджанрів, видів і напрямів, то в Україні він – лише починає зароджуватися» [78]. Як причину цього «відставання» Ю. Бірзул зазначає, що театр в Україні, з одного боку, «...досі

сприймається як якесь рудиментне явище з давно непровітряним приміщенням, з іншого – багато «театралів продовжують вимірювати якість вистави пишним оздобленням сцени і традиційним прочитанням драматургічного матеріалу. І поки дехто, перебуваючи в кам'яному столітті свого уявлення про театр, очікує виходу чергової версії айфона, театр не просто наполегливо пропонує опцію «оновлення» – він реально перероджується» [17].

Сутність імерсивного театру у його найрадикальніших проявах добре визначила одна з його засновниць в Україні – режисер «Дикого театру» Я. Кравченко – у статті «Ми використовуємо “зомбоящик” для “роззомбування людей”». У соціологічному сенсі імерсивний театр входить до системи під назвою *simulacres* (фр.), що означає, за Жаном Бодріаром, «...ідею втрати реальності, яку замінила гіперреальність», одиницями гіперреальності є симулякри – знаки або несамототожні феномени, що відсилають до чогось іншого, а тому симулятивні [18]. До системи симуляції входять: 1) копії; 2) функціональні аналоги; 3) власне симулякри. До останніх Ж. Бодріар відносить низку соціальних-явищ, зокрема гроші, суспільну думку, моду, які функціонують на зразок символічного обміну. У мистецтві Ж. Бодріар убачав критичну та терапевтичну функцію з повернення реальності, що й відбувається, зокрема, в імерсивному театрі.

Сама по собі ідея «занурення глядачів» до канви театру, «...явище “театру занурення” виникло значно раніше» [59]. Автор має на увазі «театр на площах і майданах, меєрхольдівські експерименти з простором, висловлювання Антонена Арто про необхідність усіма доступними засобами занурювати публіку в атмосферу вистави та виносити дію в зал; ідея Бертольда Брехта щодо безпосереднього спілкування актора з глядачем, руйнації «четвертої стіни»; концепція Леся Курбаса про “театр акцентованого впливу”...» [там само ].

У результаті дії ідеї «занурення» формується особливий тип глядача – «імерсант» (термін М. Ковальчук [59]), який протягом театральної дії ніби приміряє

на себе певні ролі. Різні ролі, що визначає його безпосередню участь у виставі, – партисипація. За способом «занурення» глядача в імерсивному театрі діють такі різновиди:

1) занурення глядача до штучно змодельованої реальності, що передбачає його переміщення в просторі протягом сценічної дії;

2) створення аудіообразу або аудіотуру, що означає трансляцію заздалегідь підготовленого тексту до вух імерсанта (передбачається також зміна місця дії);

3) використання принципу – «вистави-променаду» або «вистави-мандрівки», для чого обираються заздалегідь продумані маршрути міста або спеціально сконструйовані локації;

4) застосування принципу «VR-театру» – технічних засобів створення віртуальної реальності (навушники, шолом, окуляри, трекери та інше) [там само].

Щодо використання ідеї імерсивності в дитячому музично-драматичному спектаклі, то насамперед слід зазначити певну обмеженість останнього щодо використання технічних засобів. Найпоширенішим різновидом виступає «вистава-променаду», хоча за потреби можуть використовуватися й елементи інших різновидів (залежно від локації та формату вистави, кількісного складу акторів та імерсантів).

Виникнення різноманітних форм імерсивного театру в Україні припадає на початок XXI століття. Можемо назвати експерименти А. Жолдака «Ідіот» (2000), де глядачі переміщувалися з одного приміщення до іншого – з театральної зали до церкви, з церкви до зруйнованої будівлі; виставу харківського періоду творчості цього майстра «Один день Івана Денисовича» (2003), у якій дія починалася безпосередньо із заходженням глядачів до театру з відтворенням місця дії літературного першоджерела (глядачів вели підвалами під гавкіт собак). Слід згадати також експерименти в галузі імерсивного театру, які ще 1994 року здійснював режисер Чернігівського молодіжного театру Г. Касьянов, який керувався ідеєю «театру вдома» (актори приходили до глядача додому, де розігрували разом з

ним певний сюжет вистави). Традиція такої імерсивності нам добре відома – приходи в гості до дітей Діда Мороза та Снігуроньки, що в сучасних умовах різноманітно реалізується в діяльності аніматорів.

Отже, актуалізація імерсивного напрямку в сучасному театральному мистецтві (світовому та українському) по-особливому пов'язана зі світом дитинства, зокрема ігровою діяльністю як основою дитячого мислення, а також казкою, пригодами, мандрівками та іншими сюжетними фабулами дитячої літератури та музики. У сучасному науковому дискурсі (філософському, культурологічному, естетичному, мистецтвознавчому) проблема імерсивності набуває комплексного розгляду, що відображується й на режисерських та композиторських (оскільки йдеться про музично-драматичний театр) рішеннях спектаклів для дітей та юнацтва; узагалі в імерсивному світовідчутті та свідомості увиразнюються наступні форми вираження, які позначаються вже вкоріненими на Заході термінами – «real reality» (справжній, реальний світ), «augmented reality» (світ доповненої реальності), «mixed/hybrid reality» (світ змішаної/гібридної реальності), «virtual reality» (віртуальна реальність), «extended reality» (розширена реальність) та інші [71].

Гіперреальність, про яку йдеться у Ж. Бодріяра, в дитячому сприйнятті мислиться як справжня реальність, що будується за законами гри, які не можна порушувати за будь-яких обставин. Можна стверджувати, що дитячий музично-драматичний театр завжди в потенціалі містив елемент імерсивності, а відтак *передбачав гру акторів з глядачами*. Вихід за межі принципу інтерактивної гри не є константною рисою дитячого театру й потребує спеціальних умов та пояснень, як це відбувалося в наведених раніше зразках сучасних постановок класичних українських музичних казок, зокрема «Івасика-Телесика» М. Кропивницького у виставі Львівського молодіжного театру «Золотий човник», де зі сцени звучало вступне слово до аудиторії, де пояснювалася ідея спектаклю, у якому актори з дітьми не будуть гратися.

Переходячи до аналізу зразків, необхідно спочатку охарактеризувати концепти діяльності колективів, які їх репрезентують. Перший з них – компанія Stage Show Company (створена у 2015 р.), яка займається виготовленням якісного українського розважального контенту у сфері *offline*-подій, серед яких театралізовані шоу, інтерактивні розважальні зони та інші формати, що поєднують спецефекти, інтерактивність та особливу атмосферу (з інтерв'ю авторці дисертації прес-секретаря CEO компанії Н. Гончар). Наймасштабнішими проєктами Stage Show Company стали перший фестиваль «Зимова Країна на ВДНГ», 3D-шоу «Вартові Мрій», мультижанрове шоу «Дім таємничих пригод», шоу 5D «Winterra. Легенда казкового краю», а також шоу-казка «Резиденція Діда Мороза», інноваційний проєкт «Лапландія 360», шоу-подорож «Кібер Санта. Інший вимір».

Одним з ключових ресурсів компанії є наявність власної концертної локації – Концерт-Холі ВДНГ, у якому реалізуються шоу, а також проводяться виставки, презентації, конференції, спортивні змагання та чемпіонати, кастинги, зйомки телепроєктів та інші заходи. З весни 2020 року Stage Show Company стала частиною FILM.UA Group – найбільшої в Східній Європі групі компаній в галузі кіно й телепродакшена [123].

Шоу-продукція компанії її авторами позиціонується як мультижанрова. До неї входять хореографія, вокал, акробатичні та циркові номери, спортивна гімнастика, турніки, еквілібр та скіпінг. Алгоритм створення спектаклю-шоу включає: вибір жанру, написання сценарію, розробку технічного плану, розбивку на сцени, власне постановочну частину з розгалуженням на хореографічні, акробатичні, циркові та інші номери (із згаданого вище інтерв'ю).

Відповідно до цього йде підбір (або замовлення) музичного матеріалу, що теж має свою специфіку. Він збирається поетапно, а не замовляється загалом одному конкретному композитору. Ключові прем'єрні вокальні номери замовляються провідним авторам естрадних хітів, які найчастіше й є виконавцями (О. Потапенко

(Потап), С. Джамаладинова (Джамала), С. Вакарчук та інші). Інший музичний матеріал, використовуваний здебільшого як супровід пластичних номерів, добирається з наявних інтернет-баз, а також за потреби викупується в авторів.

Найновішим проектом компанії стало мультипросторове новорічне шоу-подорож «Кібер Санта. Інший вимір» (2022). У ньому глядачі знаходяться не в залі, а весь час подорожують, переходячи до кожної з трьох сцен і беручи тим самим безпосередню участь у музично-сценічному дійстві. Головним музичним номером спектаклю є трек «Санта зник під Новий рік», написаний Потапом (О. Потапенко) та виконаний гуртом MOZGI, соліст «Дядя Ваня» (В. Федоров). Цей хіт стилізовано під музику бродвейських мюзиклів 1920–1930 років і модифіковано за новими тенденціями сучасного *sound*.

Це дозволяє використати в супроводі цього вокального зразку танцювальні та акробатичні номери найвищої складності. Спектакль за задумом його режисерів – К. Томільченка та О. Братковського – є сценічним аналогом комп'ютерної гри-подорожі, в яку грає хлопчик Марк, котрий на прохання Санти вивільняє його з кіберпростору на радість людям. Головною «фішкою» спектаклю став показ номера під назвою «Antigravity.show», який уперше було продемонстровано на американському шоу талантів, а на українській сцені показано вперше. В Україні створили шоу відомі спеціалісти з візуальних ефектів та сценічної магії компанії Profi Innovation, Front Pictures, Red Rabbit Entertainment.

Спектакль «Winterra. Легенда казкового краю» є зразком імерсивної дитячої вистави. Сюжет казки створено авторами спектаклю (режисери-постановники: О. Братковський та К. Томільченко). Він ґрунтується на легенді про казкове місто, у якому раніше, поряд з людьми, жили маги та чарівники, але потім останні зникли, залишивши про себе спогади у вигляді легенд та казок. Про це юним глядачам відразу ж повідомляється з екрана, що є обов'язковою атрибуцією цього різновиду комунікації, своєрідне встановлення «правил гри» в інтерактивному спілкуванні

акторів та глядачів.

Що стосується музики, то основна та найбільш значуща її частина належить Ю. В. Нечистяку (Юрко Юрченко) – відомому українському співаку, композитору, лідеру гурту «Юркеш», який спеціалізується на стилістиці *punk-rock`у*. Характерною рисою пісень Ю. Юрченка є наявність у них елементів комічного, що в цілому є відображенням молодіжної *punk*-культури. Наявність цього актуального для сучасної молоді компоненту забезпечує ключову роль пісень Ю. Юрченка, які стають у спектаклі «Winterra. Легенда казкового краю» семантично провідними й виступають в ролі не лише образних характеристик героїв та ситуацій, але й як «рушійна сила» сценічної дії.

У цілому цей спектакль можна охарактеризувати як домінантно-музичний варіант імерсивного різновиду. Усе, що відбувається протягом дії, фіксується й пояснюється засобами музичної мови (вокальної, вокально-інструментальної, супроводжуючої танці та акробатичні номери), а вербальні діалоги та монологи слугують лише «направляючими» для імерсивних просторових локацій.

Узагалі імерсивність цього спектаклю реалізується по-особливому: глядачі знаходяться на своїх місцях, а всі події відбуваються навколо них – не лише на сцені, яку довелося розширювати задля досягнення додаткових просторових ефектів, але й у залі та навіть на стелі, яка має вигляд зоряного неба, по якому переміщується Казкар – один з основних персонажів дії, який її коментує, переважно у вокальних номерах. Перша ж його пісня має характер рок-балади, де пояснюється зміст легенди про місто Вінтера та його володаря Мороза.

Як це часто буває в казках та легендах, його оповідь за змістом нагадує казку про Снігову королеву, яку замінено Морозом (йдеться не про Санта-Клауса чи Діда Мороза, а про чаклуна, який уособлює холод, сніг, зиму). Молодих героїв (у Г. Х. Андерсена – це Кай та Герда) представлено двома братами, з яких старший виконує місію визволення молодшого з полону казкового володаря холоду.

Спектакль «Winterra. Легенда казкового краю» складається з однієї дії, яка триває близько 40 хвилин. Після заставки (балада Казкаря) та великого хореографічного номера з елементами акробатики на кшталт французького цирку Дю Солей, який слугував взірцем для одного з режисерів – К. Томільченка, котрий свого часу працював як режисер-хореограф, настає черга музичної (музично-пластичної) репрезентації головних персонажів – обох братів. Вона характеризується звучанням струнно-смічкового ансамблю, де в солюючої скрипки виникає знаковий симулякр теми-мелодії «Оди до радості» з фіналу Дев'ятої симфонії Л. ван Бетховена.

Інструментальна характеристика позитивних героїв зіставляється з образом негативного персонажу – Мороз виконує пісню, вирішену в жанрі колискової (текст: «...спати, люди, пора спати, а я буду чаклувати»). Вона стає його своєрідною візитівкою і з цього моменту супроводжує всі появи цього персонажу на сцені, переміщуючись з вокальної до інструментальної партій. Цей образ вирішено дуже своєрідно – засобами мобільної статички: в актора, який його грає, відсутня міміка, а переміщення його по сцені здійснюється лише механічно – на крижині.

З двох братів (їхні ролі в спектаклі 2021 року виконали 11-річний Є. Конончук та 12-річний О. Балабанов) вокальну характеристику має тільки старший, який виконує пісню «Ау, ау, де ти мій братику... », що вирішено в характері естрадного хіта. Ця пісня супроводжує сцену пошуків молодшого брата в казковому лісі, населеному дивними істотами, які виконують хореографічні та акробатичні номери.

Контрастом до пісенної характеристики старшого з братів звучить друга пісня Мороза (текст: «...тепер я твоя сім'я, ти скоро зрозумієш...»). У ній збережено мелодичну основу попередньої колискової, ритмічно модифіковану в дусі гуцульських коломийок.

Інші персонажі, зокрема й батьки хлопців, у спектаклі не мають окремих музичних характеристик. Вони з'являються лише у фінальній сцені, де «батько»



виконує акробатичні номери, а «мати» – номери зі скакалкою.

Безсловесні персонажі в спектаклі «Winterra» охарактеризовані засобами пластики та інструментальної музики, спеціально підбраної до супроводу танцювальних та акробатичних номерів. Загальний характер цього музичного матеріалу наближається до стилістики *disco*, що легко сприймається сучасною дитячою аудиторією. Слід також вказати й на семантичну якість інструментальних тембрів, кожен з яких закріплюється за певними образами чи ситуаціями. Теплий тембр скрипки відповідає образам братів, низькі струнні – портрету Мороза, флейта – атмосфері пасторальної ідилії щасливого життя, яке встановлюється в місті Вінтера після здолання влади Мороза.

До засобів імерсивного впливу на глядачів (нагадаймо, що йдеться про їхнє занурення до канви спектаклю) слід віднести комп'ютерну графіку (візуальна ілюстрація шляху старшого брата в казковому лісі) та спецефекти, серед яких, об'ємні світлові маски духів лісу, що оточують глядачів з усіх боків зали.

Типовою ознакою спектаклю «Winterra. Легенда казкового краю» як зразка дитячого музично-драматичного театру є його *happy end* – перемога сил добра над злом (навіть злий Мороз стає добрим і роздає людям подарунки).

Фінальна сцена вистави відбувається вже при закритій завісі: усі персонажі танцюють на авансцені під музику, стилізовану під «махалагенки». Авторами спектаклю наразі використано музику німецького продюсера та діджея Ш. Хантеля, який спеціалізувався на електронних реміксах балканської народної музики та роботі з циганськими духовими оркестрами буковинського походження. Це є ще одним свідченням мультижанрової основи вистави, утіленої не лише через сценарне рішення, але й щодо музично-стилістичної складової.

Наступним показовим зразком імерсивного дитячого спектаклю є вистава Київського академічного драматичного театру на Подолі «Пан Лампа» (2019). У його основу покладено казку польської драматургині та письменниці Маліни

Пшеслюги. Режисер-постановник – Д. Захоженко, автори музики – К. Карпук, К. Темляк, Ю. Шевченко, балетмейстер – А. Борисова. Казка розрахована на світосприйняття дітей від 6 років, які в її імерсивному відтворенні занурюються до світу фантазій, страхів, викликів та перемог [125].

Головним персонажем в ній виступає Пан Лампа – дідусь, голова якого світиться як справжня лампочка, символізуючи ідею світла, дружби та добра, якими він ділиться з дітьми. Казка містить в оригіналі 10 коротких новел, у яких діти-глядачі зустрінуться з чудернацькими персонажами (Бабця Драпця, яка ходить догори дригом; сестри Кусюк, які є найнезвичнішими у світі блохами; Пані Страшинська, яка любить лякати дітей; Пані Сонце як уособлення доброго та вічного). Головним *moralite* спектаклю є віра в добро, душевне тепло, яким потрібно ділитися, бо від цього його стає більше. Аналоги подібної ідеї доволі поширені в казках народів світу та літературних творах (деякі непрямі асоціації можливо виникають з образами добрих фей, наприклад з «Попелюшки» Ш. Перро, а також його «Кота в чоботях», а особливо казки Л. Ф. Баума «Дивовижний чарівник з країни Оз»). Отже, образ Пана Лампи може трактуватися як збірний і такий, що символізує мудрих наставників, які вказують шлях до істини, світла, добра, а також допомагають у їхньому досягненні.

Пригоди Пана Лампи та його онучки Псюхи в режисерському рішенні спектаклю репрезентовано в особливих імерсивних локаціях, головною з яких є принцип розміщення акторів та глядача. Ще до початку вистави маленькі глядачі зустрічають акторів, які імпровізаційною манерою включають аудиторію до дійства й стають співучасниками історії, впливаючи своїми реакціями на розвиток дії. Дітей-глядячів, яких заводять до зали, онучка Пана Лампи – Псюха та Пан Буквальний відразу ведуть на сцену, посеред якої розмічено майданчик для акторів. Глядачі розташовуються по обидва боки від нього на подушках та лавах, що становить у цілому передумови імерсивної комунікації. Це супроводжується

музикою (фонограма), стилізованою під звучання шарманки.

Виставу зведено до одного акту тривалістю близько однієї години, що відповідає типовим часовим параметрам дитячого сприйняття. Щодо співвідношення музики та вербального тексту, насамперед як найкраще підходить поняття «паритет», хоча сила узагальнення та емоційної дії, притаманна музиці, упродовж дії є вельми відчутною.

Характерною особливістю цього спектаклю є використання музики наживо: актори співають під власний акомпанемент на електрогітарах, а окремі вокальні номери виконує співачка (вона ж авторка) Ю. Шевченко. Для цього відведено окрему просторову локацію – невеликий подіум, на який підіймаються виконавці музичних номерів. Спектакль не містить перерв і сприймається як єдиний процес, у сценографії якого використовується знов-таки умовності – ящик з різноколірними кульками та конструкція, що нагадує циркове шатро в мініатюрі. До символіки як атрибуції імерсивних симулякрів відносяться навіть кольори сцени, поділеної на чорні та білі смуги, що символізує перепади на життєвому шляху людини.

Розпочинаються пошуки Пана Лампи, якими керує його онучка. Одночасно на екрані, розміщеного позаду імпровізованої сцени, викають «повідомлення» про персонажів спектаклю, які вступають у дію. Першим з них є Пані Страшинська, яка лякає дітей. У сцені з нею провідною є «естетика крику» – один з традиційних театральних засобів, характерних для відтворення антуражу масових дійств. Образ цього персонажа далі фіксується піснею (текст: «Мушу дітей регулярно лякати, бо марно життя починає спливати...»), яка є пародією на рок-стилістику, що унаочнюється електрогітарним саундом та синкопованим ритмом з багаторазовим повторенням його формул. Цей матеріал важко назвати піснею, оскільки він виконується в експресивній-декламаційній манері й супроводжується вигуками, а наприкінці номера перетворюється на танець. Наступна сцена репрезентує діалог Пані Страшинської з Паном Лампою, у якому він забороняє лякати дітей,

пропонуючи їй для пом'якшення лихої вдачі скуштувати варення. Сцена супроводжується пунктирним фоном електрогітар, які ніби коментують дію, забезпечуючи її жанрову єдність (у цьому випадку – гротеску як відтінку комічного).

Продовженням цієї лінії стає сцена з двома «найдивовижнішими у світі блохами», які виконують дуетом дещо на кшталт частівок («...сестри Кусюк соку хочуть, а без цього залоскочуть»). Музика нагадує дитячі приспівки та лічилочки, що теж виконує імерсивну функцію «занурення» глядачів до театральної дії.

Настає черга музичної репрезентації позитивних персонажів – Пана Місяця та Пані Сонце (сам Пан Лампа в спектаклі не має як таких музичних характеристик). З появою екранної проєкції образів обох названих персонажів в спектаклі з'являється нова темброва складова – фортепіано (фонограма), у супроводі якого звучить пісня-мелодекламація Пані Сонце («Знову сходжу і заходжу, знову тебе супроводжу...»). Фортепіанний саунд репрезентує ще один із симулякрів імерсивного дійства, який асоціюється з академічною музикою і є знайомим ряду глядачів, які навчаються гри на цьому інструменті.

Принцип перманентного розчинення музики, уплетення її до драматичної дії витримуються й далі. У більшості випадків він нагадує кіномузику, яка накладається на екранну дію й звучить ніби за кадром. Зрозуміло, що по-перше не йдеться про музичні фільми, у яких функція звукових номерів представлена піснями та супроводом до танців. Такий спосіб звукового оформлення дитячого музичного спектаклю є знайомим сучасній аудиторії, оскільки він широко використовується телефільмах, а також є характерним для мультиплікації (знов-таки, для тих її різновидів, де відсутня як така сольо-вокальна складова).

Сказане вище стосується, зокрема, музичної репрезентації ще одного чудернацького персонажа – Злостивця (по суті, це привид). Вокальний номер, який йому доручено («Я прийду до тебе, як не будеш знати»), представлено пародією на рок, модифікований у стилістиці молодіжного *disco*. У цілому ж вокальний та

інструментальний саунди в пісні Злостивця вирішені в стилістиці аматорського, так званого «гаражного року», з яким сучасна дитяча та юнацька аудиторія доволі часто стикається в побуті.

Поява ще одного комічного персонажа – Бабці Дряпці, яка ходить догори дригом, супроводжується вже відомою нам фортепіанною музикою (фонограма) танцювального характеру в стилі німого кіно 1920-х років. Ця музика накладається на розмовні діалоги та репліки, що створює досить строкату та емоційно-барвисту картину сценічної дії, яка наближається до розв'язки.

Окремо слід сказати про сценічну подію, яка їй передує. Річ у тому, що Пан Лампа підпадає під володіння Питьми і втрачає свою казкову особливість у вигляді голови, що світиться. Щоб повернути йому цю властивість, за допомогою якої вибудовується весь смисловий ряд казки, на сцені збираються всі персонажі – як позитивні, так і негативні. Останні протягом дії перетворилися на комічні, причому завдяки саме мудрості Пана Лампи, який уміло знаходив для цього необхідні психологічні підходи до них. Ця гуманістична ідея (не буває свідомо лихих людей, у кожній людині живе доброта) є головною як у літературному оригіналі, так і в спектаклі, створеному на його базі.

Музичним символом цієї ідеї стає жанровий матеріал, з якого починався спектакль – тема «шарманки», під яку діти-імерсанти виходили на сцену й займали свої глядацькі місця. У процесі пошуків казкової особливості Пана Лампи, який очолює його онучка Псюха, трапляється доволі несподіване: юні глядачі за власною ініціативою покидають свої місця й приєднуються до акторів, яким доводиться пояснювати умовність заклику «...збираймо всіх мешканців хоромів!..» («хоромами» у цій казці називається весь простір, у якому живуть її персонажі).

В цілому у цьому спектаклі можна вирізнити, поряд з мультижанровістю, таку ознаку, як *імпровізаційність*: актори багато імпровізують, про що свідчить їхня мова, насичена вигуками, зойками. Це, як видається, має ідею перфомансу,

визначальною особливістю якої є створення художнього продукту безпосередньо перед реципієнтами. Зрозуміло, що про перфоманс чи хепенінг (в останньому, на відміну від першого, превалює саме імпровізаційність) у дитячій музичній виставі не використовуються тенденції, які проглядаються в цьому спектаклі, виконаному з урахуванням такого важливого симулякра, як мода (у цьому випадку опора на найновіший імерсивний театр).

Завершальним кодом-резюме в спектаклі стає узагальнюючий сольний вокальний номер – пісня Псюхи («Постав собі цілі та йди до мети...»); жанровий виток цього матеріалу вбачається в арії з рок-опери, адаптованої до дитячого сприйняття. «Арія» виконується в супроводі обох електрогітар, до яких додається теплий тембр скрипки (на ній грає сам Пан Лампа), що ставить остаточну крапку в розвитку тембрової драматургії спектаклю, яка видається добре продуманою щодо образної семантики. «Занурення» дітей-глядачів до образів та мови спектаклю продовжується до самого кінця: «арія Псюхи» зі скрипкою Пана Лампи, якому повернулася здатність світити своєю головою, супроводжується світлом багатьох ліхтариків, розданих дітям-глядачам, які тим самим до кінця продовжують свою участь у музично-театральній дії.

Підбиваючи підсумки, слід зазначити, що українські театри нині широко використовують ідею та засоби імерсивності, досягаючи вельми показових результатів у її втіленні. У світлі цієї концепції по-іншому постають закономірності та ключові атрибуції дитячої музичної вистави з музикою. В обох її складових – театральній та музичній дії – провідним є принцип мультижанровості, який дозволяє розширити семантику вистави, причому не спрощуючи її, а, навпаки, виявляючи в ній «узагальнення через жанр» (термін А. Альшванга). Адже жанри – це вихідний момент художнього сприйняття, що добре відчувається дитячою аудиторією, якій потрібні аналоги з життям, тим світом казок та пригод, яким вони живуть і діють як реальністю у своїх іграх. Через це розкривається головна вимога

до музики в дитячому театрі – дотримання ідеї «правдивої краси» (Б. Асаф'єв [8]).

Імерсивність з її ефектом «занурення» глядачів до атмосфери спектаклю, а в ряді випадків – до самої сценічної дії відповідає в генезі принципу дитячої гри, яка базується на правилах, які встановлюються заздалегідь і які не можна порушувати. Тому проаналізовані вище імерсивні спектаклі вирізняються не лише широкою жанровою палітрою, але й наявністю напряду перфомансу, у якому, поряд з «творінням наживо», існує внутрішня логіка доволі сурових правил, яких належить дотримуватися.

### **Висновки до Розділу 3**

Як загальні напрями в розвитку дитячого музичного театру в Україні, починаючи приблизно з 30-х років минулого століття, слід виокремити дві лінії – спадкоємну та експериментально-новаторську. З ними пов'язана й музична складова вистав, визначена ступенем щільності музичного коефіцієнту (М. Бурбан). Ще одним суттєвим показником останньої є технологія впровадження музики до спектаклю, яка охоплює варіанти від фонограми до живого виконання, а також їхню комбінаторику.

Відзначено, що кількісний показник (часовий вимір звучання музики в спектаклі) не є визначальним. На першому плані є роль музики в створенні драматургічної концепції вистави. Слід ураховувати й принцип відбору музичного матеріалу – від використання «готового» до створення нового, замовленого композиторові саме для цього спектаклю.

Підкреслимо, що головним жанровим різновидом українського дитячого музичного театру в 50–80-ті роки минулого століття стає опера для дітей виконавців (О. Кузьміна), що відповідало вітчизняним традиціям. Ближче до кінця століття картина змінюється: починає діяти принцип синтезу, дія якого приводить до плюралізму жанрів – від опери та балету академічного зразка до мюзиклу та рок-

опери.

Зазначено, що дитячий музичний спектакль є продуктом колективної творчості трьох персоналій – режисера, автора літературного тексту чи лібрето композитора та актора-виконавця. Алгоритм музичного оформлення спектаклю, починаючи від задуму й закінчуючи репетиційною роботою, визначається режисером-постановником, який використовує два типи музики – «умовну» та «сюжетну» (Ю. Козюренко). Доведено, що в дитячому театрі переважає другий тип, що зумовлено наративною природою жанрів, покладених у його основу (казка, легенда тощо). Музика потрібна режисеру для виявлення основної ідеї спектаклю та актору, котрому потрібно наголосити окремі місця ролі (К. Станіславський).

Як у «дорослому», так і в дитячому спектаклях режисер керується взаємопов'язаними принципами відбору (перший етап) та компіляцією матеріалу (другий етап). Остання є узагальнюючим моментом і визначає музичний профіль спектаклю в цілому. Необхідною умовою є урахування дитячої психології при оформленні спектаклю.

Підкреслено, що функції музики в дитячому музичному спектаклі в цілому зводяться до картинно-ситуаційної (ілюстрація сюжету) та тематично-узагальнюючої (утілення його основної ідеї). На цій підставі запропоновано перелік основних тенденцій становлення українського дитячого музичного театру на сучасному етапі його розвитку: актуалізацію музичної складової у напрямі до мюзиклу; пріоритет емоційно-ігрового начала; наявність елементів естрадних шоу та рок-стилістики; обмеженість невеликої кількості музичних тем; гостросюжетність; мультижанровість у побудові спектаклю та його музики; активне залучення живого виконання інструментальних та вокальних номерів.

Наголошено, що засновниками цих тенденцій у вітчизняному дитячому спектаклі були корифеї українського театру в особах М. Кропивницького (театральна складова) та М. Лисенка (музична складова). Їхня єдність – характерна



риса дитячих опер М. Лисенка, з яких починався дитячий музичний театр М. Кропивницького («Коза-Дерева»). Згодом драматург, керуючись цим зразком, створює власні подібні твори, розраховані на виконання аматорської дитячої трупи. Неперевершеним зразком був спектакль за мотивами української народної казки «Івасик-Телесик» з вічною ідеєю перемоги добра та світла над силами зла й темряви.

Здійснений історіографічний огляд виявив, що тема та зміст «Івасика-Телесика» вже протягом двох століть продовжує цікавити письменників, драматургів та музикантів – від О. Бодяньського та Г. Квітки-Основ'яненка, К. Стеценка та П. Тичини до сучасних майстрів. На сьогодні сюжет казки зазнав низку метаморфоз, унаочнених через музичний матеріал. В оригіналі М. Кропивницького це були виключно народні пісні, але, враховуючи деяку обмеженість цього принципу, драматург замовив композитору К. Стеценку повне музичне рішення «Івасика-Телесика», яке відображене завдяки наявному нотному тексту. Незважаючи на деяку складність музики для дітей виконавців, ця музична версія досі складає основу та зразок для інших, які виникали пізніше. Йдеться про доповнення та деяку «модернізацію» оригіналу, здійснені, відповідно в 1980-ті роки композиторами А. Коломійцем (фінальна сцена сватання) та І. Щербаковим («осучаснення» гармонії та ритму в тексті К. Стеценка). У цьому вигляді спектакль під назвою «Відьма» (лібрето Г. Конькової) понад 10 років з успіхом ішов на сцені створеного у 1987 році Державного музичного театру для дітей та юнацтва.

Поряд з класичною версією, у якій було збережено основні риси оригіналу М. Кропивницького – К. Стеценка, нами запропоновано аналіз одного з найсучасніших зразків – спектаклю «Золотий човник» режисера О. Кравчука, де використано стилістику японського театру *Но* та *Кабукі* (Перший українського театр для дітей та юнацтва, Львів, 2002). Автори цієї постановки (режисер О. Кравчук, композитор, басист рок-гурту «Мертвий півень» О. Сук, головний

художник Д. Зав'ялова) керувалися ідеєю схожості морально-етичної мотивації казок народів світу, що дозволило здійснити експеримент, в основу якого покладено мелодизовану мову акторів, лейттеми флейти та барабанів, доповнення музики сценографією та костюмами персонажів.

Встановлено, що фолк-стилізація, характерна для сучасних постановочних рішень музичного спектаклю для дітей, знаходиться в межах більш загального художнього напрямку – дитячого мюзиклу. Як його зразок уперше проаналізовано спектакль ХТДЮ «Роні, дочка розбійника» (режисер Ю. Погребищенко, музика І. Гайденка). З точки зору коефіцієнту щільності музика в цьому спектаклі є домінуючою, причому інструментальні номери характеризують перебіг сюжету, а вокальні слугують характеристиками дійових осіб, насамперед, ліричних героїв – Роні та Дірка, які символізують початок дружби двох ворожих кланів (вічний мотив кохання Ромео та Джульєтти) та їхню відмову взагалі від розбійницького ремесла. У цілому ж музика І. Гайденка в повній відповідності до мюзиклу вирізняється мультижанровістю і включає «набір» жанрових прототипів – від колискової до шансону. Це доповнюється різноманітними музично-тематичними «арками», а також стійким співвідношенням тембрів (синтезатори), які виконують функцію симфонізації музичного розвитку в межах драматичного спектаклю.

Зберігаючи головний семантичний нахил до мюзиклу, сучасний музичний спектакль для дітей зазнає суттєвих впливів естетики імерсивності як провідної інтерактивної форми спілкування глядачів та акторів у сучасному світовому театральному контенті. На основі аналізу соціокультурної концепції Ж. Бордіяра, який увів поняття симулякра – замітника реальності в різного роду «надбудовах», серед яких опиняється й мистецтво, зокрема театральне. Одночасно із запровадженням симулякра, сама ідея імерсивності породжує новий тип глядача-імерсанта (М. Ковальчук), який стає партисипантом вистави, зокрема й дитячої.

З цього приводу нами вперше проаналізовано два зразки – проєкт «Winterra.

Легенда казкового краю» компанії Star Light Entertainment та спектакль «Пан Лампа» Київського академічного драматичного театру на Подолі. Перший з них його автори (режисери-постановники О. Братковський та К. Томільченко, музика Ю. Нечистяка – Юрка Юрченка, лідера групи «Юркеш») вирішують з позицій мультижанровості, сполучаючи естрадне шоу, хореографію, вокал, акробатичні та циркові номери, спортивну гімнастику, турнік, еквілібр, скіпінг. Одноактний спектакль «Winterra» (в його основі ідея казки про Снігову королеву) має всі ознаки домінантно-музичного. Головні персонажі – від Казкаря, Мороза, хлопця Марка та його брата – наділено власними музичними характеристиками, з чіткою жанровою семантикою – від рок-балади (арія Казкаря) до цитати теми «Оди радості» з фіналу Дев'ятої симфонії Л. ван Бетховена. Безсловесні персонажі, які оточують глядачів-імерсантів з різних боків зали, представлені інструментальною музикою у стилістиці диско. За законами музичної драматургії діють і темброві чинники: скрипка характеризує образи братів, низькі струнні – образ Мороза до його перевтілення в позитивного персонажа, пасторальна флейта – щасливе життя міста Вінтера, яке настає після звільнення його від чар чаклуна. Важливою складовою імерсивності спектаклю виступають спецефекти та комп'ютерна графіка, поєднані з музикою зображального та емоційно-ігрового характеру, як, наприклад у фінальній сцені, заснованій на матеріалі народної за походженням «махалагенки» – жанру балкансько-буковинського походження в сучасному рок-обрамленні.

Інше сценічно-музичне рішення представлено в імерсивному спектаклі для дітей «Пан Лампа» Київського академічного драматичного театру на Подолі, створеного за мотивами однойменної казки польської письменниці М. Пшеслюги (режисер-постановник Д. Захоженко, автори та виконавці музики К. Карпук, К. Темляк, Ю. Шевченко). Спектакль відрізняється особливістю локацій – діти-імерсанти розмішуються довкола сцени й опиняються у стані «занурення» до дії. Остання містить показ десяти номерів-епізодів, кожен з яких змальовує в супроводі

музики (вокальної, інструментальної) образи чудернацьких персонажів казки – Пані Страшинської, Бабці Дряпці, Сестер Кусюк, Злостивця, а також Пана Місяця та Пані Сонце. Характерною рисою музичного оформлення спектаклю є виконання музики наживо: актори-музиканти підіймаються на окрему просторову локацію, де виконують під власний акомпанемент на електрогітарах пісні декламаційно-романсового змісту, а окремі вокальні номери звучать у виконанні їхньої авторки – Ю. Шевченко. Музика суттєво доповнює мовні характеристики персонажів за рахунок жанрової стилістики, яка безпомилково вказує на сутність того чи іншого образу, котрий експонується або розвивається. У музичному рішенні спектаклю відчутні риси кіно-музики, зокрема, мультиплікації, що цілком відповідає призначенню використовуваних у ньому симулякрів.

## ВИСНОВКИ

Висновки узагальнюють основні результати дисертаційного дослідження відповідно до його мети та завдань, сформульованих у Вступі.

1. Феномен «дитячий музично-драматичний спектакль» містить три семантичні складові «дитячий», «музично-драматичний», «спектакль», які наразі постають у тісному взаємозв'язку, але в науковому дискурсі задля виявлення їхньої сутності, потребують окремого термінологічного роз'яснення.

Найзагальнішим серед означених вище понять є термін «спектакль», під яким розуміється мистецьке видовище, творцями якого є колектив учасників в особі режисера, композитора, лібретиста, акторів, художника, сценографа та інших осіб, які в цілому позначаються терміном «труппа». Практика показує, що під поняттям та явищем «спектакль» розуміють найрізноманітніші жанри, втілені в різній стилістиці з врахуванням історичних, національних та персональних аспектів останньої.

Поряд з назвою «спектакль» у мистецтвознавчій практиці як його синоніми використовують також поняття «вистава» або навіть «постава» (Н. Михайлова). Наявність указаних синонімів підкреслює поліморфну природу означуваного феномена, який включає елементи різних видів мистецтва театру, музики, балету, а також виконавського мистецтва, репрезентованого акторами та музикантами.

Зазначено, що імплементовані в театральній виставі морфологічні складові не лише комунікують між собою, але й взаємодіють у двох напрямках – доцентровому та відцентровому. Перший з них означає прагнення кожного з видів мистецтва зберегти свою специфіку на рівні семантики та синтаксису, тобто виявити власну вагомість у формотворенні. Другий напрям, який виникав саме в процесі взаємодії мистецтв, передбачає запозичення певних змістовно-художніх та технічних прийомів зі сфери інших театру, музики, хореографії та виконавського мистецтва (М. Каган).

Підкреслено, що в будь-якому різновиді спектаклю знаходить прояв глибинна онтологічна основа діяльності, зафіксована в іпостасі *homo ludens* (Й. Хейзінга). «Людина, яка грає» – незмінний компонент будь-якої видовищної дії, реалізованої у формі різноманітних мистецьких репрезентацій. Ще в часи Античності прояви гри в мистецтві будувалися на низці життєвих (онтологічних) засад, серед яких παιδία (пайдія) – дитяча гра, забавка, άγων (агон) – змагання, σχολάζειν (схолодзейн) – дозвілля, διαγωγή (діагоге) – вільний час.

Доведено, що в екстраполяції на мистецьку сферу онтологія гри знаходить прояв насамперед в акторській та музичній сферах, де вона концентрується у явищі музично-драматичного театру, зокрема й дитячого та юнацького.

Щодо складової «музично-драматичний», то вона є в історичному аспекті похідною від спектаклю як видовища й бере свій початок у фольклорному середовищі, у межах якого формувалися «третьопластові» (В. Конен) явища синкретичної генези. Серед них ще в Середньовіччі виділився феномен *cantus publicus*, що охоплював пісні та інструментальну музику, які супроводжували видовище-гру типу хороводу (І. де Грокейо). Підкреслено, що на цій основі, закріпленій у менестрельній драмі пізнього Середньовіччя, у подальшому почали виникати національно та стилістично визначені форми музично-драматичного спектаклю, серед яких слід назвати зингшпіль, оперету та навіть сучасний мюзикл (М. Сапонov).

Нарешті, складова «дитячий» відображує комунікацію музично-драматичної вистави, яка створюється з розрахунком на «психологію світу дитинства» (Д. Фельдштейн). Розподіл за віковим принципом на «дорослі» та «дитячі» різновиди доповнюється факторами безпосередньої дії, серед яких слід виділити ідейно-змістовний (перифразуючи Б. Асаф'єва, це спектакль «для дітей та або «про дітей»), спосіб виконання (О. Кузьміна) – самими дітьми або дорослими акторами.

2. Зазначено, що, враховуючи поліморфну природу музично-драматичного

спектаклю, зокрема й дитячого, слід спочатку визначитися з термінологією. У зв'язку з цим, задля уточнення та систематизації оціночних уявлень щодо даного феномена, нами запропоновано систему дефініцій під загальною назвою «агрегація мистецтв».

Введення цього терміна у науковий обіг не є прямою альтернативою поширеного поняття «синтез мистецтв», але, водночас, і не є його синонімом. «Агрегація», на відміну від «синтезу» як абстрактної системи «взаємопроникнення», означає певну рольову диференціацію компонентів, представлених, зокрема, у дитячій музично-драматичній виставі. З огляду на характер співвідношення констант та змінних у тому чи іншому спектаклі, нами вперше виділено такі його різновиди:

- домінантно-музичний (сюди відноситься опера у всіх її різновидах, заснованих, за К. Дальхаузом, на семантичній перевазі гетерогенних сцен);
- домінантно-театральний (головною є театральна складова, представлена, порівняно з музичною, не лише кількісно, але й якісно, тобто на формотворному рівні);
- домінантно-хореографічний (мається на увазі балет з його пластикою танцю та руху, тон якому задає спеціальна балетна музика);
- змішаний або «гібридний» (серед різновидів слід назвати оперу-балет, більшість оперет, а на сучасному етапі – мюзикл);
- імерсивний (його комунікація передбачає інтерактивний зв'язок з глядачами-слухачами, заснований на їхньому «зануренні» в сценічну дію).

3. Зазначено, що процес агрегації мистецтв у дитячому-музичному спектаклі визрівав історично, на підставі чого нами запропоновано оригінальну класифікацію його етапів в українському художньому часопросторі. Її основним критерієм є констатація тісного зв'язку українського драматичного театру з музикою як архетиповою формою визначення його культурної самобутності (О. Марченко). З точки зору семантико-структурного значення музичного чинника, український

театр, зокрема й дитячий як його складова, пройшов декілька основних етапів, серед яких нами виокремлено наступні:

- етап прямого цитування народно-пісенного матеріалу, представленого у вигляді обробок-гармонізацій;
- етап стильового цитування, коли до спектаклю залучаються композиторські стилізації під його жанри ;
- етап, що характеризується поєднанням двох попередніх і є найрозповсюдженішим в українській традиційній музично-театральній практиці;
- етап ознакою якого є використання спеціально написаної для даного спектаклю музики.

Ці етапи виступають як еленти історико-стильових фаз становлення музично-драматичного театру в Україні: від фольклорної; «третьопластової»; ранньоакадемічної вертепної (XVII – початок XVIII століть), шкільної драми (той же період), театру корифеїв (останні десятиліття XIX – початок XX століть), фази Новітнього часу (XX – початок XXI століть, де панує принцип стильового плюралізму, який затруднює будь-яку термінологічну класифікацію).

На підставі виявлення історико-стильових витоків, традицій та сучасних репрезентацій дитячого музичного спектаклю в Україні, у дисертації узагальнені його основні ідейно-художні принципи константного значення: переважання казкових чи побутових сюжетів; обов'язкова наявність ідеї мораліте; відстоювання віри в перемогу добра над злом; відсутність драматургічної напруги, домінування різних відтінків комічного.

Нарешті, історіографія питання, що досліджується, містить вказівки на історико-стильові зв'язки дитячого музично-драматичного спектаклю з різдвяною драмою (І. Франко), ляльковим вертепом (М. Грицай), шкільною драмою



(Л. Корній), де шляхом секуляризації релігійного компонента вироблялися основні принципи та тематика українського дитячого музично-драматичного спектаклю.

4. Доведено, що історіографічні та художні матеріали свідчать про наявність двох жанрово-стилістичних ліній у становленні дитячого музично-драматичного театру у його класичних витоках – театр корифеїв М. Кропивницького та музично-драматичний театр М. Старицького – М. Лисенка. Загальною рисою обох цих ліній була опора на структурний тип драматичного спектаклю з музикою, але з урахуванням різного коефіцієнту її щільності (М. Бурбан) – більш високого в другому випадку (українська дитяча опера). Наразі сформувалося паралельне існування двох типів дитячого спектаклю (О. Білас).

Показовим зразком другого з цих напрямів є триптих дитячих опер М. Лисенка, створених на лібрето Дніпрової Чайки (Л. О. Василевська) – послідовниці М. Старицького. Дитячі опери М. Лисенка, незважаючи на різницю в сюжетних фабулах, відрізняються домінуванням музики як головного чинника театральної дії в змалюванні портретів персонажів (сам М. Лисенко називав «Козу-Дерезу» «музичною казкою в лицях») та сценічних ситуацій (хорові та танцювальні номери, увертюри та антракти між діями чи картинами).

У дисертації запропоновано стислий аналіз музичних номерів усіх трьох дитячих опер М. Лисенка, з виокремленням їхніх загальних та контекстних рис, унаочнених через жанр:

- 1) омузичнену казку з акцентом на персоналіях («Коза-Дереза»);
- 2) гротескно-сатиричний декламаційно-пісенний наратив («Пан Коцький»);
- 3) фантастичну тематику в дусі дорослої опери з усіма її атрибутами («Зима і Весна»).

На відміну від опер М. Лисенка, М. Кропивницький у своїх дитячих виставах («Івасик-Телесик», «По щучому велінню») керувався принципом зверхності морально-етичних ідей, спрямованих на виховний процес, у зв'язку з чим його

музично-театральний досвід виявляє домінантність театральної складової, підсиленої музичними засобами задля створення емоційної напруги. Саме цей принцип є головним у виставі «Івасик-Телесик», що підтверджується довготривалістю її буття на українській театральній сцені. Пріоритет ідейно-образного змісту над розважальністю зумовив низку модифікацій народного сюжету обох вистав. У першій з них («Івасик-Телесик») змінено фінал казки (у музичному рішенні К. Стеценка і його подальших ремейках на українській сцені опера завершується сценою сватання Івасика та Оленки). У другій («По щучому велінню») нами виявлені навіть риси імерсивного дитячого театру, оскільки музика засновується на народно-пісенному матеріалі, широко відомому дітям-глядачам. Засобами музики надаються також характеристики позитивного (Хома) та негативного (Гаврило) персонажів, образи яких стають зрозумілими «без слів».

5. Відзначено, що характеристика традиційного етапу становлення українського дитячого музично-драматичного театру була б неповною без висвітлення діяльності О. Пчілки (О. Драгоманова-Косач) – видатної літераторки, організаторки театральної справи в Україні кінця останньої третини ХІХ початку – ХХ століть. У творчому доробку письменниці переважають твори для дітей (вона сама їх класифікувала за жанрами на «орудки», «дійства» «оперети»). Перший різновид мислився авторкою як музично-драматичні сцени патріотично-виховного змісту; другий – як п'єси, дія яких відбувається на свята (у генезі секуляризовані церковні витоки); третій – як зразки української оперети на різну тематику з доволі концентрованим музичним наповненням, що разом зі словесними номерами та танцями складає загальну картину, близьку до сучасного дитячого мюзиклу. До деяких зі своїх творів, зокрема опери «Дві чарівниці», О. Пчілка сама підбирала музичний матеріал, називаючи його «мелодіями до співів», серед яких, як свідчать дослідження сучасних українців (Л. Мірошніченко, О. Мікула, А. Зайцева), були і її власні пісні.

Зазначено, що, керуючись просвітницькою ідеєю «шанування свого рідного», «доброго знання своєї народної мови, пісні» (її власні слова), О. Пчілка за зразок бере поезію Т. Шевченка, створюючи на цій основі низку п'єс з музикою, серед яких опера «Кармелюк», оригінальні п'єси «Щасливий день Тараса Кравченка», «Весняний ранок Тарасовий», «Кобзареві діти». Характерною рисою мови та мовлення О. Пчілки, репрезентованої у цих творах, є своєрідний синтез полтавського та волинського фольклору.

6. Підкреслено, що викладені вище теоретичні положення потребують аналітичного застосування, для чого нами було запропоновано зведену систему критеріїв створення та структурних параметрів дитячої музично-театральної вистави.

Вона враховує наступні аналітичні алгоритми:

- 1) визначення типу агрегації мистецтв у конкретному спектаклі;
- 2) віднесення останнього до одного з трьох способів виконання:
  - а) самими дітьми; б) дорослими акторами; в) змішаного;
- 3) використання певного типу музичного матеріалу: а) «готового», підібраного з популярної класики фольклору, «третього» пласту; б) спеціально написаного композиторського; в) змішаного, де можуть поєднуватися попередні різновиди;
- 4) характеристику способу презентації музики в спектаклі: а) запис; б) наживо; в) комбінування перших двох; розгляд: а) лібрето; б) нотної партитури (за наявністю); в) того й іншого; г) лише аудіо- або відеозапису (у разі відсутності друкованого матеріалу);
- 5) визначення основної тематико семантичної лінії спектаклю:
  - а) казково-фантастичної; б) пригодницької; в) національно-патріотичної;
  - г) емоційно-ігрової; д) побутово-виховної;
- б) виявлення загальних функцій музики в конкретній виставі:

а) сюжетно-драматургічної; б) умовно-ілюстративної;

7) характеристику співвідношення вокального та інструментального начал з виділенням пріоритету:

а) першого; б) другого; в) їх паритету;

8) виявлення характеру ролі основних (специфічних) та допоміжних (неспецифічних) засобів виразності в аспекті їх впливу на жанровий нахил спектаклю (опера, оперета, мюзикл);

9) креслення ролі засобів сценографії, які можуть:

а) суттєво впливати на сприйняття змісту вистави; б) бути допоміжними в створенні тих чи інших глядацьких вражень;

10) врахування методів режисерської роботи з виконавцями в дусі:

а) театру переживань; б) театру уявлень;

11) визначення способу репрезентації національно-характерного в музичній семантиці спектаклю;

12) характеристику структурної побудови спектаклю:

а) наскрізної; б) номерної; в) змішаної.

7. Зазначено, що загальними тенденціями в становленні та розвитку українського музичного театру для дітей слід вважати дві наступні:

1) спадкоємну (асиміляція попереднього досвіду);

2) експериментально-новаторську.

Початок їхнього виявлення спостерігається ще в 30-ті минулого століття й досягає свого повного розвитку в наші дні. В обох випадках спостерігається міцна опора на національні традиції, але з різною мірою їхнього втілення:

1) майже прямого (з елементами сучасних новацій);

2) модифікованого (з акцентом на останніх).

Підкреслено, що перш за все це стосується показника музичної щільності – питомої ваги музики у виставі, її семантиці та структурі. На етапі 1950-х – 1980-х

років домінувала спадкоємна тенденція її основним репрезентантом – дитячою оперою, але ближче до кінця століття картина якісно змінюється:

- 1) дитячі музичні вистави набирають якості мультижанровості;
- 2) змінюється, урізноманітнюється й стає лабільним сам музичний чинник, який набирає якостей жанрової константи в її різноманітних стилістичних проявах.

Доведено, що загальний характер режисерської роботи над змістом і формою спектаклю стає інтерпретаційним і реалізується на рівні індивідуальних рішень наявної «класичної моделі».

Відзначено, що дитяча музична вистава – складний художній «організм», характери якого в цілому визначаються режисером- інтерпретатором, який, проте, діє у співдружності з композитором, акторами, іншими членами театрального колективу. Сукупним продуктом їхньої діяльності й постають не лише нові оригінальні п'єси для дітей, але й оновлені версії класичних зразків, серед яких через вагомість та національну визначеність нами виділено казку «Івасик-Телесик» М. Кропивницького.

8. Підкреслено, що витoki окреслених вище загальних тенденцій у становленні музичного театру для дітей знаходимо ще у творчості його фундаторів – М. Кропивницького (театральна складова) та М. Лисенка (музична складова). У здійсненому нами історіографічному огляді показано, що поєднання цих двох тенденцій є характерною рисою дитячих опер М. Лисенка, які становлять відправну точку в розвитку феномена, що розглядається. Невипадково для М. Кропивницького взірцем його власних дитячих музичних п'єс була «Коза-Дерева» М. Лисенка, з постановки якої й починалася творча діяльність його дитячої трупи. Керуючись оперним зразком (опера мислилася як «казка в лицях» – так назвав свою «Козу-Дерева» М. Лисенко), який становив поєднання музики та розмовних діалогів у розповсюдженому тоді жанрі української оперети, М. Кропивницький створює

власні дитячі спектаклі – спочатку «Івасика-Телесика» (1908), а потім «По щучому велінню» (1909). Особливе значення для українського музично-драматичного театру мала вистава «Івасик-Телесик». Її ідея та сюжет протягом двох століть привертала увагу літераторів і музикантів. Окрім самого М. Кропивницького та першого автора музики до цієї вистави – К. Стеценка, ця казка фігурує у творчому доробку О. Бодяньського, Г. Квітки-Основ'яненка, П. Тичини, а також низки сучасних майстрів. Повноцінне сценічне життя спектаклю «Івасик-Телесик» почалося у 80-ті роки минулого століття, коли було засновано Державний музичний театр для дітей та юнацтва (1987). На його сцені з успіхом пройшли й досі збереглися в репертуарі нові постановочні версії твору М. Кропивницького – К. Стеценка, серед них – новітній ремейк п'єси під назвою «Відьма» (лібрето Г. Конькової, музика К. Стеценка з доповненнями та аранжуванням А. Коломійця та І. Щербакова), де підсилено гуманістичну ідею обов'язкової перемоги добра над злом, задля чого дещо переосмислено фінал казкової розповіді. Спектакль завершується сценою сватання Івасика та Оленки на музику А. Коломійця.

Однією з найновіших версій «Івасика-Телесика» М. Кропивницького є вперше проаналізована нами експериментальна вистава «Золотий човник», репрезентована на сцені Першого українського театру для дітей та юнацтва, Львів, 2002 рік, режисер О. Кравчук, автор музики басист рок-гурту «Мертвий півень» О. Сук. Спектакль вирішено в стилістиці японських театрів *Но* та *Кабукі* в поєднанні з національно-українською стилістикою музичної мови та сценографії (вбрання сцени, костюми персонажів; барабани та флейта в музичному оформленні, що відображують спорідненість гуцульських та японських інтонаційних витоків). Запропонований львівськими митцями варіант казки виник завдяки впевненості режисера О. Кравчука в тому, що всі казки народів світу в морально-етичному сенсі схожі між собою. Так виникла ідея рішення спектаклю «Золотий човник» у стилістиці японського театру «Но», де головує танець і спів – *дзеамі*, та Кабукі, де

акцент робиться на загальному звучанні п'єси – *тикамацу*. Японські витоки творці спектаклю прагнули поєднати з українськими, відображуючи це через пісенну декламацію в мові персонажів, лейттебри флейти та барабанів, у яких відчутні зв'язки японського та гуцульського інструментарію. Велике значення для розкриття ідеї спектаклю, яка виходить за рамки побутовості (не випадково дитяча аудиторія на початку вистави сповіщала про те, що з нею актори в спектаклі «не будуть грати»), мали сценографія та костюми персонажів, у яких головний художник О. Шутова прагнула поєднати українські та японські мотиви, зберігаючи символіку останніх.

9. Зазначено, що розвиток виявлених нами тенденцій у становленні сучасних зразків української дитячої музичної вистави було сконцентровано в напрямі до синтетичного жанру новітньої практики, яким є мюзикл. Майже всі зразки оригінальних дитячих музичних п'єс сучасних українських майстрів вирішені в цьому жанрі, вибір останнього є закономірним у двох сенсах. По-перше, мюзикл демонструє новий тип морфологічного синтезу в сучасному розважальному театрі, витоком якого є естрадне шоу; по-друге, вербальна й музична лексика тяжіє до осучаснення, що задовольняє естетичні потреби та смаки дитячої та юнацької аудиторії.

У дисертації як показовий зразок сучасного українського дитячого мюзиклу вперше проаналізовано спектакль ХТДЮ «Роні, дочка розбійника» (1995) на музику І. Гайденка, режисер – Ю. Погребищенко. Спектакль виник на основі однойменної казки А. Ліндгрена і містить глобальну ідею перемоги кохання над ворожнечею і насиллям (виток шекспірівської «Ромео і Джульєтти»). Домінуючою у втіленні цієї ідеї в спектаклі є музика, яка диференціюється на дві мовні сфери: вокальна слугує для характеристики ключових персонажів та ворожих кланів, до яких вони належали до примирення; інструментальна відображує в основному картинну частину розповіді й сповіщає про зміни в перебігу сюжету.

Виявлено, що головним узагальнюючим чинником у спектаклі «Роні, дочка розбійника» є жанрові елементи в їхній доволі багатоманітній репрезентації від колискової до побутового шансону. В інструментальній сфері, де композитором використовуються синтезатори, здійснюється розвиток тембрової драматургії у вигляді інтонаційних «арок», які виникають як закріплення за персонажами та ситуаціями певних тембрових рішень, що надає музиці І. Гайденка рис оперного симфонізму (мюзикл наближається до рок-опери).

10. Підкреслено, що, зберігаючи провідний жанровий нахил до мюзиклу, сучасний дитячий музичний театр у сфері комунікації тяжіє до імерсивності, яка взагалі є притаманною цьому феномена, але в сучасних умовах актуалізується та набуває стильового значення, виступаючи у вигляді симулякрів (Ж. Бордіяр) – заміників реальності в часопросторі вистави. Інтерактивні тенденції у свою чергу породжують новий тип глядача-слухача – імерсанта (М. Ковальчук) – активної, творчої в потенціалі фігури, «зануреної» в сценічну дію.

Як зразки дитячого імерсивного спектаклю з музикою в дисертації проаналізовано два проекти – перший «Winterra. Легенда казкового краю» (2021) компанії Star Light Entertainment (режисери-постановники О. Братковський та К. Томільченко; музика Ю. Нечистяка – Юрко Юрченко, лідера групи «Юркеш») та «Пан Лампа» (2019) Київського академічного драматичного театру на Подолі (режисер-постановник Д. Захоженко, автори та виконавці музики К. Карпук, К. Темляк, Ю. Шевченко).

Уперше здійснений нами аналіз проекту «Winterra» показав, що головним способом реалізації імерсивності в ній є мультижанровість, причому, із залученням поряд з музикою та хореографією таких новітніх компонентів, як циркова акробатика, спортивна гімнастика, турніки, еквілібр та скіпінг. Ці елементи (комунікативні симулякри) з ентузіазмом сприймаються дитячою та юнацькою аудиторією, реакція якої стає компонентом загального сценічного контенту. Проте



зادля збереження цілісності та виокремлення ідейно-образного змісту (у його основі всім відома фабула казки про Снігову королеву) у спектаклі використано засоби музичного узагальнення, які слугують: 1) портретування засобами переважно вокальної мови основних персонажів, за кожним з яких закріплено певну жанрово-стильову модель: за Казкарем – рок-баладу, за Морозом – колискову, за Марком – естрадний хіт, за обома братами – пряму цитату бетховенської «Оди до радості»; 2) змалювання обставин дії, зокрема й безсловесних персонажів, які населяють казковий ліс та місто Вінтера (інструментальні інтермедії в дусі оперних антрактів в мініатюрі, оскільки сам спектакль триває лише приблизно годину часу).

На кшталт сучасного мюзиклу обидві групи номерів вирішено переважно в стилістиці диско, що відповідає ідеї імерсивності, сприяючи активному «зануренню» реципієнтів у зміст та структуру дії. З мюзиклом та молодіжною рок-оперою спектакль «Winterra. Легенда казкового краю» пов'язує також наскрізна темброва драматургія. Персонажі та ситуації ідентифікуються за «присвоєними» їм тембрами: солююча скрипка супроводжує братів, низькі струнні – Мороза, до його перевтілення в позитивного героя, пасторальна флейта репрезентує оновлене життя казкового міста Вінтера, звільненого від влади чаклуна.

Зазначено, що імерсивні симулякри як одиниці змісту вистави, діють у спектаклі Київського академічного драматичного театру на Подолі спільно в аспекті взаємодоповнення. Музичне узагальнення супроводжується сценографічною деталізацією (спецефекти, комп'ютерна графіка, кіноекран тощо). Сама ж музична складова, відповідно до специфіки сучасної рок-стилістики, яка відрізняється «всеїдністю» (В. Зінкевич), набуває найрізноманітніших форм (приклад моделювання народного пісенно-танцювального жанру «махалагенки» у фінальній сцені свята).

Децо в іншій стилістиці вирішено другий з розглянутих нами спектаклів – виставу «Пан Лампа» Київського академічного драматичного театру на Подолі, на

сюжет казки польської письменниці М. Пшеслюги. На відміну від вистави «Winterra», де діти-імерсанти знаходилися на своїх місцях у залі, цей спектакль має іншу локацію: глядачі та актори знаходяться поряд на спеціально облаштованому майданчику, де мають змогу безпосередньо спілкуватися. Спектакль, як і казка, включає 10 номерів-епізодів, кожен з яких містить музичні характеристики чудернацьких персонажів – від Пані Страшинської, яка лякає дітей, до Пана Місяця та Пані Сонце. Музично-мовні характеристики (вокальні, інструментальні) мають усі персонажі казкової дії.

Найрозвиненішу вокальну партію представлено в «головного регулятора» дії – онучки Пана Лампи Ксюхи (солістка і автор музичного тексту – Ю. Шевченко). Сам Пан Лампа не має вокальної репрезентації, але у фінальній сцені грає на скрипці. Взагалі ж інтерактивність спектаклю підкреслено виконанням музики наживо. Для цього обладнано спеціальну локацію, на якій два музиканти-актори акомпанують на електрогітарах іншим персонажам музично-театральної дії.

Підкреслено, що жива атмосфера інтерактивного спілкування між акторами та аудиторією підсилюється ефектами кіно-музики в жанрі мультиплікації, чому слугує спеціальний екран. Наразі спектакль демонструє актуальний для сучасного дитячого музично-театрального контенту принцип, близький до перформансу з усіма його атрибутами, насамперед єдністю процесів творіння та реалізації художнього витвору, який виявляється запрограмованим не на всі 100%.

Таким чином, представлений у дисертації аналіз сучасного стану теорії та практики українського дитячого музично-драматичного театру засвідчив: по-перше, сталість, але різну «питому вагу» складових цього явища, серед яких провідною є театр як видовище, спектакль, вистава, постава; по-друге, можливість запропонувати оригінальний авторський підхід до класифікації музично-театральних вистав з використанням терміна *агрегація мистецтв*; по-третє, необхідність застосування оригінальних класифікаційних критеріїв розгляду та

оцінки різновидів музично-театральних спектаклів – домінантно-театрального, домінантно-музичного, домінантно-хореографічного, змішаного, імерсивного; по-четверте, важливість урахування історіографічного підходу до даного художнього явища з оригінальним авторським виділенням етапів та фаз його розвитку в Україні.

У дисертації також були окреслені основні напрями формування традиції в галузі дитячого музично-драматичного театру з виокремленням двох ліній – театру М. Кропивницького та О. Пчілки (пріоритет театральної складової) та театру М. Лисенка та М. Старицького (зверхність музичного чинника).

Як інструмент вивчення закономірностей використання музичної складової в українських спектаклях для дітей у дисертації запропоновано алгоритм аналізу конкретних зразків, який охоплює всі можливі підходи до оцінки змісту й форми відповідних об'єктів. В аналітичній частині роботи вперше надано характеристики режисерсько-композиторських інтерпретацій класичної спадщини в галузі дитячого музичного спектаклю, прикладом для чого слугує «Івасик-Телесик» М. Кропивницького. Спеціально підкреслено значення провідних тенденцій у сучасному бутті жанру, що розглядається, серед яких впровадження естетики та поетики мюзиклу, а також орієнтація на контент світового імерсивного театру. Наразі в дисертації вперше всебічно обґрунтовано зміст та різноманіття форм дитячого музичного спектаклю в Україні, що дозволяє розглядати цей феномен у контексті світових та національних художньо-творчих процесів, спрямованих на відродження гуманістичних традицій у галузі виховання засобами мистецтва дітей та юнацтва нової генерації.

## СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Андрієвська Н. Дитячі опери М. В. Лисенка. Київ : Вид-во образотв. мистецт. і муз. літ. 1962. 75 с.
2. Антонович Д. Триста років українського театру. 1619–1919. *Укр. громад. вид. фонд*. Прага, 1925. 272 с.
3. Антонович Д. Український театр. *Українська культура: лекції за ред. Д. Антоновича* / упоряд. С. В. Ульяновська; вступ. ст. І. М. Дзюби. Київ : Либідь, 1993. С. 443–473.
4. Анфілова С. Г. Співвідношення танцювального і пластичного в жанрі балету: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03 / Харківський держ. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2005. 19 с.
5. Архімович Л. М. В. Лисенко. Життя і творчість / Л. Архімович, М. Гордійчук. Київ : Мистецтво, 1952. 247 с.
6. Архимович Л. Музика в театрі М. Кропивницького і І. Карпенка-Карого. *Архимович Л. Українська класична опера*. Київ : Державне видавництво образотворчого мистецтва і музичної літератури, 1957. С. 93–103.
7. Архимович Л. Українська класична опера. Київ : Державне видавництво образотворчого мистецтва і музичної літератури, 1957. 310 с.
8. Бажан М. Лесь Курбас і Всеволод Мейерхольд. *Політ крізь бурю*. К. : Криниця, 2002. С. 562–566.
9. Басок М. Сучасна камерна опера. До проблеми специфіки жанру: автореф. дис. ... канд мистецтвознавства: 17.00.02 / Ін-т мистецтвознавства, фольклору та етнографії імені М. Ф. Рильського. Київ, 1984. 23 с.
10. Бахтін А. А. Синтез мистецтв як основа мюзиклу для дорослих та дітей. URL: [https://shron1.chtyvo.org.ua/Bakhtyn\\_Andrii/syntezy-mystetstv-yak-osnova-miuzyklu-dlia-doroslykh-ta-ditei.pdf](https://shron1.chtyvo.org.ua/Bakhtyn_Andrii/syntezy-mystetstv-yak-osnova-miuzyklu-dlia-doroslykh-ta-ditei.pdf) (дата звернення: 03.09.2021).

11. Бернадська Д. П. Феномен синтезу мистецтв в сучасній українській сценічній хореографії: дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.01 / Київський національний ун-т культури та мистецтв. Київ, 2005. 177 с.
12. Білас О. І. Роль музики в українському драматичному театрі кінця XIX – початку XX ст. *Щоквартальник «Українська музика»*. Львів, 2017. № 3 (25). С. 59–69.
13. Білас О. Функції музики в театральних виставах (на прикладі музики Віктора Камінського до вистав Львівського національного академічного українського драматичного театру ім. Марії Заньковецької). *Музикознавчі студії: на пошану Митця. Наукові збірки Львівської національної музичної академії імені М. В. Лисенка*. Львів, 2013. Вип. 29. С. 38–52.
14. Білас О. Функції музики та музичні концепти в новітніх театральних системах першої половини XX ст. *Наукові збірки Львівської національної музичної академії імені М. В. Лисенка*. Львів, 2016. Вип. 38–39. С. 43–59. URL: [http://nbuv.gov.ua/UJRN/Nzlnma\\_2016\\_38-39\\_6](http://nbuv.gov.ua/UJRN/Nzlnma_2016_38-39_6) (дата звернення: 05.05.2022 ).
15. Білецький О., Мамонтов Я. Український новий театр (від початку XIX – до перших років XX ст.). Київ : Мистецтво, 1941. 358 с.
16. Білозуб Л. М. Музичний дискурс українських композиторів у контексті національної культури. *Вісник Запорізького національного університету. Педагогічні науки*. 2017. № 2. С. 59–64. URL: [http://nbuv.gov.ua/UJRN/Vznu\\_ped\\_2017\\_2\\_12](http://nbuv.gov.ua/UJRN/Vznu_ped_2017_2_12) (дата звернення: 20.02.2022).
17. Бірзул Ю. Руйнуючи кордони. Чому потрібно йти на нову постановку театру Мізантроп. URL: [https://nv.ua/ukr/style/art/theater\\_art/rujnujuchi-kordoni-chomu-potribno-jti-na-novu-postanovku-teatru-mizantrop-2464408.html](https://nv.ua/ukr/style/art/theater_art/rujnujuchi-kordoni-chomu-potribno-jti-na-novu-postanovku-teatru-mizantrop-2464408.html) (дата звернення: 09.07.2022).
18. Бодріяр Ж. Симулякри і симуляція / пер. з фр.: В. Ховхун. Київ : Вид-во Соломії Павличко «Основи», 2004. 230 с.

19. Бродова І. Основні засади театралізації музики у драматичній виставі: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.02. Київ, 1990. 19 с.
20. Булкін А. І. Фортепіанний дитячий альбом: шляхи становлення, поетика жанру: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: спец.17.00.03 / Національна музична академія України імені П.І.Чайковського. Київ, 2005. 16 с.
21. Бурбан М. Українська дитяча опера: Наші пріоритети. Пошук нового жанру. *У вінок шани корифеям*: матеріали наукової конференції, присвяченої ювілейним датам українських композиторів Бортнянського, Лисенка, Леонтовича. Дрогобич, 2003. С. 91–96.
22. Бурбан М. Музичний спектакль для дітей в українському театрі: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства / Грузинський державний театральний інститут ім. Шота Руставелі. 1990. 143 с.
23. Веселовська Г. І. Модерний та авангардний театр в Україні першої третини ХХ століття. *Нариси з історії театрального мистецтва України ХХ століття* / Акад. мистец. України, Ін-т пробл. сучас. мистец. Київ : Інтертехнологія, 2006. С. 159–220.
24. Волосатих О. Ю. Музично-драматичний театр Правобережної України першої половини ХІХ ст. в контексті міжнаціональних культурних зв'язків і художніх тенденцій епохи: автореф. дис. ... канд. мистецтвознав.: 17.00.03 / Нац. муз. акад. України ім. П.І.Чайковського. Київ, 2009. 20 с.
25. Волосатих О. Ю. Репертуар музично-драматичного театру Правобережної України першої половини ХІХ. *Часопис Національної музичної академії України імені П.І.Чайковського*. 2010. №02 (07). С. 116.
26. Гаврильчик К. Особливості постановки музичної вистави для дітей на прикладі опери Н. Устинової «Тридцять два богатирі». *Веснік Віцебскага дзяржаўнага ўніверсітэта*. 2007. № 4 (46). С. 128–132.

27. Гаврильчик К. Різновиди оперного спектаклю у контексті музичного театру для дітей. *Вестник Полоцкого государственного университета. Серия А. Гуманитарные науки*. 2008. № 1. С. 129–132.
28. Горюхіна Н. Нариси з питань музичного стилю та форми. Київ : Муз. Україна, 1985. 112 с.
29. Гринишина М. О. Синтетичний театр: моногр. дослідж. / Нац. акад. мистецтв України, Ін-т проблем сучас. мистецтва. Київ : Фенікс, 2019. 413 с.
30. Гринишина М. О. Театральна культура рубежу ХІХ-ХХ століть. Реалізм. Дискурс: монографія / Нац. акад. мистецтв України, Ін-т проблем сучас. мистецтва. Київ : Фенікс, 2013. 344 с.
31. Грицай М. С. Українська народна вертепна драма: автореф. дис. ... канд. філолог. Київ, 1963.
32. Грицун Ю. М. Віддзеркалення казковості в музичному театрі Ігоря Ковача (на прикладі балету-казки «Бембі»). *Аспекти історичного музикознавства*. Харків, 2021. Вип. 23. С. 78–91.
33. Данченко В. Б. Український театр від виникнення до 1821 р.: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.01 / Академія наук Білоруської РСР, відділення суспільних наук. Мінськ, 1973. 39 с.
34. Дедусенко Ж. В. Виконавська піаністична школа як рід культурної традиції: автореф. дис. ... канд. мистецтв.: 17.00.01 / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2002. 20 с.
35. Драч І. С. Аспекти вияву композиторської індивідуальності у сучасній культурі (на прикладі творчості В. С. Губаренка): автореф. дис. ... д-ра мистецтвознавства: 17.00.03 / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2005. 38 с.
36. Дуткевич Т. В. Дитяча психологія: навч. посіб. Київ : Центр учбової літератури, 2012. 424 с.

37. Жданько А. М. Світоспоглядання М. А. Римського-Корсакова і поетика його музичного театру: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.01 / Харк. держ. акад. культури. Харків, 2006. 20 с.
38. Зайцева А. В. Творчість Олени Пчілки: жанрово-стильові та ідейні домінанти: автореф. дис. ... канд. філол. наук.: 10.01.01 / Луганський національний університет імені Т. Шевченка. Луганськ, 2014. 16 с.
39. Злотник О. Й. Комунікативний простір музичного мистецтва України кінця ХХ – початку ХХІ століття: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: 26.00.01 / Нац. акад. керів. кадрів культури і мистецтв. Київ, 2019. 24 с
40. Ігнатченко Г. І. Про динамічні процеси у музичній фактурі (на прикладі творів українських радянських авторів): автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Київ, 1984. 17 с.
41. Ігнатченко Г. І. Творчий процес художника. *Українське музикознавство* / М-во культури УРСР. Київ, 1990. Вип. 25. С. 108–115.
42. Ізваріна І. М. Лисенкова доба українського оперного мистецтва. *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету ім. В. Гнатюка. Сер. Мистецтвознавство*. Тернопіль : ТНПУ ім. В. Гнатюка, 2010. № 1. С. 14–18.
43. Ізваріна І. М. Музично-театральні вистави як передумова становлення оперного мистецтва в Україні. *Культура і сучасність* / Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв. 2009. Вип. 2. С.146–151.
44. Ізуграфова Н. В. Дитяча опера як автономна жанрова форма у контексті сучасної музичної культури: автореф. дис. ... канд. мистецтвознав.: 17.00.03 / Одес. нац. муз. акад. ім. А. В. Нежданової. Одеса, 2013. 20 с.
45. Імерсивний театр в Україні. Початок. URL: <http://dede.com.ua/kyiv/Imersivnii-teatr-vUkrayini-Pochatok/> (дата звернення: 09.07.2022).



46. Історія балетного мистецтва: від витоків – до початку ХХ ст.: навч. посіб. / ред. О. К. Зав'ялова; СДПУ ім. А.С. Макаренка. Вид. 2-ге. Суми : Мрія, 2014. 114 с.
47. Історія української дожовтневої музики / заг. ред. та упоряд. О. Я. Шреєр-Ткаченко. Київ : Муз. Україна, 1969. 587 с.
48. Історія української музики в шести томах. Т.2: Друга половина ХІХ ст. / редкол. Т. Булат (відпов. ред.), О. Олійник, А. Терещенко. Київ : Наукова думка, 1989. 464 с.
49. Каган М. Морфологія мистецтва: історико-теоретичне дослідження внутрішньої будови світу мистецтва. URL: [https://www.etnolog.org.ua/pdf/e-biblioteka/mystectv/teatr/kagan\\_m\\_s\\_morfologiya\\_iskusstva.pdf](https://www.etnolog.org.ua/pdf/e-biblioteka/mystectv/teatr/kagan_m_s_morfologiya_iskusstva.pdf) (дата звернення: 09.06.2022).
50. Казаринова О. В. Опера малої форми в австро-німецькій музиці першої третини ХХ століття (на матеріалі ранніх оперних триптихів П. Хіндемита і Е. Кренека): автореф. дис. ... канд. мистецтвознав.: 17.00.03 / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2010. 19 с.
51. Катрич О. Т. Індивідуальний стиль музиканта-виконавця (теоретичний та естетичний аспекти): автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Київ, 2000. 15 с.
52. Квітка К. В. Українські народні мелодії. Ч.1. Збірник / упоряд. та ред. А. І. Іваницький. Київ, 2005. 480 с.
53. Кириленко Я. О. Сценічна репрезентативність як атрибут концертно-хорового жанру: на шляху до створення хорового театру. *Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури*: зб. наук. праць. Київ : Міленіум, 2014. Вип. 33. С. 111–120.
54. Киричок Л. Марко Кропивницький. Київ : Дніпро, 1985. 156 с.

55. Кияновська Л. До питання про сприйняття програмного твору. *Українське музикознавство*. Респ. міжвідомчий науково-методичний збірник. Київ : Музична Україна, 1987. Вип. 22. С. 15–23.
56. Кияновська Л. Роль літературно-сюжетної програми в становленні музичного образу. *Українське літературознавство*. Республіканський міжвідомчий науковий збірник. Львів : Вид-во при держун-ті, 1984. Вип. 43. С. 114–122.
57. Клековкін О. Елементи театру (Морфологічний етюд про «систематизовані систематичні системи»). *Мистецтвознавство України*: зб. наук. пр. / Акад. мистецтв України, Ін-т пробл. сучасн. мистецтва АМУ; редкол.: А. Чебикін (голова) та ін.; ред.-упоряд. і відп. за вип. Ю. Іванченко. Київ : Муз. Україна, 2010. Вип. 11. С. 102–115.
58. Ковальова Н., Левченко В. Іммерсивність як механізм створення нової мистецької реальності. *Докса*. 2016. Вип. 2. С. 173–183. URL: [http://nbuv.gov.ua/UJRN/dokca\\_2016\\_2\\_18](http://nbuv.gov.ua/UJRN/dokca_2016_2_18) (дата звернення: 25.07.2022).
59. Ковальчук М. Сучасний імерсивний театр в українському контексті. *Сучасні вектори і проблеми розвитку молодшої театрознавчої науки*: зб. тез доповідей всеукраїнської науково-практичної конференції (Київ, 19 жовтня 2018 р.). Київ, 2018. С. 23–25.
60. Козаренко О. В. М. В. Лисенко як основоположник української національної музичної мови: дис. ... канд. мистецтвознавства: спец. 17.00.02 / Київська держ. консерваторія ім. П. І. Чайковського. Київ, 1993. 143 с.
61. Козаренко О. Українська національна музична мова: генеза та сучасні тенденції розвитку: автореф. дис. ... д-ра мистецтвознавства: 17.00.03 / Національна музична академія України ім. П.І.Чайковського. Київ, 2001. 36 с.
62. Козюренко Ю. І. Основи звукорежисури в театрі: навч. посібник для театр. навч. закладів. Київ : Мистецтво, 1975. 248 с.

63. Конен В. Третій пласт: нові масові жанри у музиці ХХ століття. URL: [https://publibnet.city.kharkov.ua/OpacUnicode/574324178/Konen\\_Tretyi\\_plast](https://publibnet.city.kharkov.ua/OpacUnicode/574324178/Konen_Tretyi_plast) (дата звернення: 11.11.2020).
64. Кононова О. В. Музична культура Харкова кінця ХVІІІ – початку ХХ ст. Харків : Основа, 2004. 176 с., + 40 с. кольор. вкл.
65. Конькова Г. Івасик-Телесик та інші: на сцені Київського Дитячого муз. театру вперше буде поставлено оперу укр. композитора-класика К. Стеценка «Івасик-Телесик». *Прапор комунізму*. 1987. № 95 (2794) С. 3.
66. Корній Л. П. Українська шкільна драма і духовна музика ХVІІ-першої половини ХVІІІ ст.: дис. ... д-ра мистецтвознавства / Київська консерваторія ім. П. І. Чайковського. Київ, 1993. 298 с.
67. Котович Т. В. Актор як структурний елемент театрального твору. *Мистецтвознавство України: збірник наукових праць / Акад. мистецтв України, Ін-т проблем сучасного мистецтва АМУ*. Київ, 2005. Вип. 5. С. 154–161.
68. Кравченко Ярослава про «Дикий театр», оголення на сцені та імерсивність. URL: <http://firtka.if.ua/blog/view/iaroslava-kravchenko-pro-dikii-teatr-ogolennia-na-stseni-ta-imersivnist> (дата звернення: 26.05.2022).
69. Кропивницький І. Батько українського театру: до 125-річчя заснування Марком Кропивницьким театру корифеїв. *Українська культура*. 2007. №9. С. 16–21.
70. Кропивницький М. Твори в 6-ти. Т. 6. Київ : Держлітвидав УРСР, 1960. 672 с.
71. Кундеревич О., Кириленко К., Бенюк О. Імерсивність як мистецька стратегія початку ХХІ століття (аналіз театрального досвіду та його філософських підвалин). *Вісник КНУКіМ. Серія: Мистецтвознавство*. Вип. 45. С. 174–182.
72. Кузнецов В. Зустріч з М. Л. Кропивницьким. *Мистецтво*. 1955. Вип. 3, С. 24.

73. Кузьмина О. А. Жанрова своєрідність дитячої опери в композиторській практиці ХХ – початку ХХІ століття: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03 / Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2019. 19 с.
74. Кулешова Г. Г. Питання драматургії опери. Мінськ : Наука та техніка, 1979. 232 с.
75. Кульчицький О. Переживання казки і літературного твору в психологічному розвитку дітвори й молоді. *Ми і наші діти. Дитяча література, мистецтво, виховання*. Торонто-Нью-Йорк, 1965.
76. Кундеревич О. В., Кириленко К. М., Бенюк О. Б. Імерсивність як мистецька стратегія початку ХХІ століття (аналіз театрального досвіду та його філософських підвалин). *Вісник КНУКіМ. Серія «Мистецтвознавство»*. 2021. Вип. 45. С. 174–182. DOI: <https://doi.org/10.31866/2410-1176.45.2021.247390>.
77. Куриленко Я. Драматургія Марка Кропивницького та наша сучасність. *Радянська Україна*. 1960. № 10. С. 172–175.
78. Лелик М. Б. Імерсивний театр у мистецьких перформативних проєктах: новий підхід до популяризації мистецтва. *Національна бібліотека України імені Я. Мудрого*. Київ, 2018. Вип. 11/4. 15 с.
79. Літературознавча енциклопедія: у 2 т. / авт.-уклад. Ю.І. Ковалів. Київ : "Академія", 2007. Т. 1. 608 с.
80. Літературознавча енциклопедія: у 2 т. / авт.-уклад. Ю.І. Ковалів. Київ : "Академія", 2007. Т. 2. 624 с.
81. Мазель Л. Побудова музичних творів: навч. посібник. Вид. 3. URL: [http://alehina.info/\\_ld/3/352\\_-\\_pdf](http://alehina.info/_ld/3/352_-_pdf) (дата звернення: 25.10.2021).
82. Малишев Ю. В. Принципи образного синтезу музики та поезії у сучасному романсі: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.02 / Ін-т

- мистецтвознавець фольклору та етнографії ім. М. Ф. Рильського. Київ, 1977. 26 с.
83. Манько С. Б. Мюзикл і рок-опера в українському соціокультурному просторі. *Культура України: зб. наук. пр.* Харків : Харків. держ. акад. культури, 2012. Вип. 39. С. 268–276.
84. Манько С. Б. Мюзикл у художній культурі України кінця ХХ – початку ХХІ ст.: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: 26.00.04 / М-во культури України, Харків. держ. акад. культури. Харків, 2014. 19 с.
85. Манько С. Б. Полістилістичність естрадного вокального мистецтва на початку ХХІ ст. (на прикладі українських сучасних артистів). *Культура України. Серія: Мистецтвознавство*. 2017. Вип. 57. С. 232–240.
86. Манько С. Б. Сучасний музичний театр та підготовка виконавських кадрів. *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв*. 2012. № 9. С. 161–164.
87. Манько С. Б. Історія розвитку жанру мюзиклу в Україні в першоджерелах та публікаціях. *Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті*. 2014. № 1. С. 43–47.
88. Мар'яненко І. О. Минуле українського театру. Київ : Мистецтво, 1953. 181 с.
89. Мар'яненко І. О. М. Л. Кропивницький та його театр. *Минуле українського театру: зустрічі, творча праця*. Київ : Мистецтво, 1953. С. 9–91.
90. Маринчак Г. В. Стилїстика опрацювання українських народних пісень К. Горського (з музики до оперети «Ой, боже, що та любов зможе!»). *Питанні мистецтвознавства, етнології і фольклористики*. 2020. №28. С. 185–190.
91. Марченко О. А. Роль національного характеру у формуванні української музичної культури ХІХ століття: автореф. дис. ... канд. філософ. наук: 09.00.12 / Харк. нац. ун-т ім. В.Н.Каразіна. Харків, 2003. 20 с.

92. Матеріали до історії українського театру. Від витоків до початку ХХ століття / НАН України, ІМФЕ ім. М. Т. Рильського. Київ, 2016. 280 с.
93. Матола О. Аматорська музично-театральна культура України: історіографія дослідження. *Вісник КНУКіМ. Серія «Мистецтвознавство»*. 2014. Вип. 30. С. 62–68. DOI: <https://doi.org/10.31866/2410-1176.30.2014.159824>.
94. Михайлова Н. М. До питання дефініції «Музичний спектакль» (на прикладі музично-театральної практики Харкова). URL: [http://knmau.com.ua/chasopys/04\\_NBUV/web/05\\_Michailova.pdf](http://knmau.com.ua/chasopys/04_NBUV/web/05_Michailova.pdf) (дата звернення: 12.12.2021).
95. Михайлова Н. М. Трансформація рольової функції хору у музичній виставі (на прикладі театральної практики останньої третини ХХ – початку ХХІ століть): автореф. дис. ... канд. мистецтвознав.: 17.00.03 / Харк. нац. ун-т мистец. ім. І. П. Котляревського. Харків, 2012. 17 с.
96. Михайлова Н. Нові грані музичної вистави у театрі ХХІ століття. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*. 2014. Вип. 40. С. 500–509.
97. Мікула О. Творчість Олени Пчілки і фольклор: монографія / передмова В. Івашківа. Ужгород : Гражда, 2011. 312 с.
98. Мікула О. І. Творчість Олени Пчілки і фольклор: автореф. дис. ... канд. філол. наук: 10.01.07 / Львів. нац. ун-т ім. І.Франка. Львів, 2007. 18 с.
99. Мірошниченко Л. «Український дитячий театр» Олени Пчілки. *Київська старовина*. 1999. № 4. С. 114–126.
100. Мовчан С. Новосілля дитячого музичного. *Музика*. 1999. № 3. С. 31–32.
101. Москаленко В. Г. Творчий аспект музичної інтерпретації (до проблеми аналізу). Київ : Київ. держ. консерваторія, 1994. 157 с.

102. Назайкінський Є. В. Стиль та жанр у музиці: навч. посібник. URL: [https://publibnet.city.kharkov.ua/OpacUnicode/574324178/Konen\\_Tretyi\\_plast](https://publibnet.city.kharkov.ua/OpacUnicode/574324178/Konen_Tretyi_plast) (дата звернення: 17.09.2021).
103. Ніцше Ф. Про музику та слово. *Ніцше Ф. Філософська проза; вірші*. Мінськ, 2000. 544 с.
104. Ніцше Ф. Народження трагедії із духу музики. *Ніцше Ф. Так казав Заратустра. Народження трагедії. Воля к влади. Посмертні афоризми*. Мінск : Харвест. С. 447–572.
105. Новиков А. О. Українська драматургія й театр від найдавніших часів до початку ХХ ст.: монографія. Харків : Сага, 2011. 408 с.
106. Новиков А. «...Зветься мій хутір Затишок»: останні роки життя Марка Кропивницького. *Літератури світу: поетика, ментальність і духовність*: збірник наукових праць. 2018. № 11. С. 166–177.
107. Новиков А. Драматургія Марка Кропивницького: образи і прообрази. *Історико-літературний журнал*. 2010. № 18. С. 210–218.
108. Носуля А. В. Жанрово-композиційні особливості еволюції камерної опери (від ХІХ до ХХ століть): автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03 / Одес. нац. муз. академія ім. А. В. Нежданової. Одеса, 2017. 18 с.
109. Оджубейска О. Є. Українська радянська фортепіанна музика для дітей та юнацтва 1970–1980-х років (генезис, тенденції, розвиток): автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Київ, 1990. 16 с.
110. Откидач В. Естрадний спів і шоу-бізнес: навч.-метод. посіб. Вінниця : Нова книга, 2013. 368 с.
111. Паві П. Словник театру: пер. М. Якуб'як. Львівський національний ун-т ім. Івана Франка. Факультет культури і мистецтв. Львів : Видавничий центр ЛНУ ім. Івана Франка, 2006. 640 с.

112. Партола Я.В., Кропивницький М.Л., Хоткевич Г.М. Перетини долі на театральних перехрестях. *Науковий вісник Київського театрального університету ім. І.К. Карпенка-Карого*. Київ, 2011. Вип. 8. С. 262–271.
113. Полянський Т. В. Мюзикл як поліжанровий феномен музичного театру: історія та перспективи. *Мистецтвознавчі записки*. 2013. Вип. 23. С. 122–128. URL: [http://nbuv.gov.ua/UJRN/Mz\\_2013\\_23\\_20](http://nbuv.gov.ua/UJRN/Mz_2013_23_20) (дата звернення: 17.01.2022).
114. Присталов І. К. Ліризм як жанрова основа українського оперного співу: автореф. дис. ... канд. мистецтвознав.: 17.00.03 / Одес. держ. муз. акад. ім. А. В. Нежданової. Одеса, 2008. 16 с.
115. Пчілка О. Дві п'єски для дитячого театру: 1. Весняний ранок Тарасовий. 2. Казка Зеленого Гаю. Полтава, 1919. 24 с.
116. Пчілка О. Оповідання: з автобіографією. Харків : Рух, 1930. 288 с.
117. Пчілка О. Праця виховальна: доповідь на засіданні Катеринославської «Просвіти». *Дивослово*. 1999. № 6. С. 56.
118. Пчілка О. «Золоті дні золотого дитячого віку ...»: автобіогр. нарис / упорядкув., підготов. текстів, передм. та прим. Л. Мірошніченко, А. Ріпенко. Київ : Веселка, 2011. 76 с.
119. Ржевська М. Ю. На зламі часів. Музика Наддніпрянської України першої третини ХХ ст. у соціокультурному контексті епохи. Київ : Автограф, 2005. 352 с.
120. Романец Д. Дитяча опера: історіографія питання. *Мистецтвознавчі записки*: зб. наук. праць. Київ : Міленіум, 2017. Вип. 32. С. 423–432.
121. Романец Д. О. Дитяча опера І. Щербакова «Пастка для Відьми» як нова версія сюжету народної казки «Івасик-Телесик». *Художня культура і мистецька освіта: традиції та сучасність*: зб. матеріалів міжн. наук.-творч. конф. (Київ, 20–21 лист. 2018 р.). Київ : НАКККіМ, 2018. С. 150–152.



122. Романец Д. О. Особливості музичної драматургії дитячої опери Ігоря Щербакова «Пастка для Відьми». *Мистецтвознавчі записки*: зб. наук. праць. Київ : Міленіум, 2018. Вип. 34. С. 319–329.
123. Сайт Stage Show Company. URL: [http://stageshow.com.ua/?fbclid=IwAR3MHHr8NTpe6jmNy8f3BYNPnAWQmoT0\\_ndlF\\_sQf27T8B-QmPRKx9l8Ts0](http://stageshow.com.ua/?fbclid=IwAR3MHHr8NTpe6jmNy8f3BYNPnAWQmoT0_ndlF_sQf27T8B-QmPRKx9l8Ts0) (дата звернення: 08.04.2022).
124. Сайт Кибер Санта. URL: <http://cybersanta.com.ua/> (дата звернення: 23.01.2022).
125. Сайт про Пана Лампа. URL: <https://theatreonpodol.com/pan-lampa-efektno-povchalno-mudro/> (дата звернення: 09.11.2021).
126. Самая Т. В. Вокальне мистецтво естради як чинник культурного життя України другої половини ХХ – початку ХХІ століття: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: 26.00.01 / М-во культури України, Нац. акад. кер. кадрів культури і мистецтв. Київ, 2017. 19 с.
127. Самойленко О. І. Діалог як музично-культурний феномен: методологічні аспекти сучасного музикознавства: автореф. дис. ... д-ра мистецтвознав.: 17.00.03 / Нац. муз. академ. ім. П. І. Чайковського. Київ, 2003. 36 с.
128. Сізова Л. В. Дитячі балети радянських композиторів у системі жанрів музики для дітей: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.02. Київ, 1988. 26 с.
129. Словник театрознавчих термінів і понять / укладачі Савченко І., Ліпницька І. Київ, 2021. 144 с.
130. Соколов О. В. Морфологічна система музики та її художні жанри. URL: <http://korolenko.kharkov.com/cgi-bin/wcatalog/irbis/UA3007023/Sokolov/Morfolohina-systema-muzyky> (дата звернення: 13.05.2021).
131. Солдатов В., Іванов А. Жанри, стилі та шансон. URL: <http://www.blatt.dp.ua/solda.htm> (дата звернення: 05.08.2021).

132. Станішевський Ю. О. Режисура в сучасному українському музичному театрі / Ін-т. мистецтвознавства, фольклору та етнографії ім. М. Т. Рильського; ред. Л. І. Козленко. Київ : Наукова думка, 1982. 279 с.
133. Стеценко К. Г. Івасик-Телесик: опера-казка на три дії / лібретто М. Кропивницького. Київ : Мистецтво, 1964. С. 11–174.
134. Стеценко К. Г. Дитячі опери [Ноти] / муз. ред. А. О. Коломійця; літ. ред. П. Г. Тичини. Київ : Мистецтво, 1964. 259 с.
135. Стьопіна А. Ю. Значення дитячого театру М. Кропивницького для становлення професійного музичного дитячого театру в Україні. *Аспекти історичного музикознавства*: зб. наук. ст. / Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського. Харків, 2020. Вип. XIX–XX. С. 332–345. URL: [https://aspekty.kh.ua/vypusk19/asp\\_19\\_20\\_19\\_fedenko.pdf](https://aspekty.kh.ua/vypusk19/asp_19_20_19_fedenko.pdf) (дата звернення: 07.06.2022). DOI: 10.34064/khnum2-1619.
136. Стьопіна А. Ю. Історія сценічного втілення музично-театральних постановок за музичною п'єсою «Івасик-Телесик» М. Кропивницького. *International scientific and practical conference «Cultural studies and art criticism: things in common and development prospects»*: conference proceedings (November 27–28, 2020). Venice: Izdevnieciba «Baltija Publishing», 2020. P. 247–250. DOI: <https://doi.org/10.30525/978-9934-26-004-9-133>.
137. Стьопіна А. Ю. Музичний спектакль для дітей як результат агрегації мистецтв. *Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. 2021. Вип. №2 (51). ISSN 2414-052X (online). С. 76–90. DOI: [https://doi.org/10.31318/2414-052X.2\(51\).2021.239392](https://doi.org/10.31318/2414-052X.2(51).2021.239392).
138. Театральна культура рубежу XIX–XX століть. Реалізм. Дискурс: монографія / Марина Гринишина; Нац. акад. мистецтв України, Ін-т проблем сучас. мистецтва. Київ: Фенікс, 2013. 344 с.

139. Тимошук О. Є. Фортепіанні цикли для дітей у творчості українських композиторів: образно-художній аспект: автореф. дис. ... канд. мистецтв: 17.00.03 / Одес. нац. муз. акад. ім. А. В. Нежданової. Одеса, 2011. 18 с.
140. Тукова І. «Жанротворчість» та творчість у «жанрі». *Наук. вісн. нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського*. Київ, 2002. Вип. 21. С. 31–38.
141. Тукова І. Теорія жанру та музична практика ХХ—початку ХХІ століть. *Наук. вісн. нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського*. Київ, 2009. Вип. 81. С. 20–26.
142. Філософський енциклопедичний словник / Гол. ред. кол. Шинкарук В. І. Київ : "Абрис", 2002. 744 с.
143. Феденко А. Ю. Музично-драматична спадщина Олени Пчілки у розвитку дитячого театру в Україні. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*: зб. наук. ст. / Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського. Харків, 2020. Вип. 56. С. 73–92. URL: [https://www.researchgate.net/publication/343816246\\_Musical\\_and\\_dramatic\\_creativity\\_by\\_Olena\\_Pchilka\\_in\\_the\\_development\\_of\\_children\\_musical\\_theater\\_in\\_Ukraine](https://www.researchgate.net/publication/343816246_Musical_and_dramatic_creativity_by_Olena_Pchilka_in_the_development_of_children_musical_theater_in_Ukraine) (дата звернення: 07.06.2022). DOI: 10.34064/khnum1-5605.
144. Феденко А. Ю. Проблема створення вокально-сценічного образу актора в режисерському театрі. *Соціально-гуманітарний вісник*. 2018. Вип. 18–19. ISSN 2709-1287 (online). С. 80-85. URL: <https://newroute.org.ua/wp-content/uploads/2020/12/%D0%92%D0%B8%D0%BF%D1%83%D1%81%D0%BA-18-19.pdf> (дата звернення: 07.06.2022).
145. Феденко А. Ю. Специфіка втілення жіночих образів у сучасних українських мюзиклах та рок-операх (на прикладі творчості Наталії Сумської). *Аспекти історичного музикознавства*: зб. наук. ст. / Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського. Харків, 2019. Вип. XVII. С.

- 90–102. URL: [http://num.kharkiv.ua/aspekty/vypusk17/asp\\_17\\_6\\_fedenko.pdf](http://num.kharkiv.ua/aspekty/vypusk17/asp_17_6_fedenko.pdf) (дата звернення: 07.06.2022). DOI: 10.34064/khnum2-1706.
146. Харитонova В. Ф. Корифеї українського театру – творці музичної складової національного професійного театру. *Культура України: науковий збірник*. 2010. № 30. С. 245–255.
147. Харитонova В. Ф. Музична творчість М.Л. Кропивницького – важлива складова формування професійного українського театру як синкретичного мистецтва (до 175-річчя від дня народження М.Л. Кропивницького). *Культура України: науковий збірник*. 2015. № 51. С. 128–134.
148. Хмурий В. Нотатки про театр, кіно та просторове мистецтво. URL: <https://elib.nlu.org.ua/object.html?id=6885> (дата звернення: 27.01.2021)
149. Хуторська А. Вокальна музика в акторській творчості: грані виконавської свободи. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти. Когнітивне музикознавство: зб. наук. пр. / Харк. нац. ун-т мистецтв імені І. П. Котляревського; ред.-упоряд. Л. В. Шаповалова. Харків : Видавництво ТОВ «С.А.М.», 2014. Вип. 40. С. 406–416.*
150. Хуторська А. Й. Композиторська інтерпретація поетичного тексту як художній переклад (на прикладі камерно-вокальної музики): автореф. дис. ... канд. мистецтвознав: 17.00.03 / Харк. нац ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2009. 17 с.
151. Черкашина М. Музичний театр А. Шенберга та А. Берга та його вплив на український театр 1910 – 1920 років. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти: зб. наук. пр. / Харк. нац. ун-т мистецтв імені І. П. Котляревського. Харків, 2007. Вип. 20. С. 229–242.*
152. Черкашина М. Р. Опера ХХ століття: Нариси. Київ, 1981. 208 с.

153. Черкашина-Губаренко М. Р. Оперний театр у просторі світу, що змінюється: сторінки оперної історії в картинках та особах: монографія. Київ : Акта, 2013. 468 с.
154. Черкашина-Губаренко М. Р. Земні подорожі інопланетянина Арнольда Шенберга. *Музика і театр на перехресті епох*: зб. наук. пр. у 2 т. Суми, 2002. Т. 2. С. 151–154.
155. Чижик І. Методологія звуковисотного аналізу. *Contemporary musicology: issues of methodology*. Київ, 2020. Вип. 129. С. 41–63.
156. Чорна Э. Дитяча фортепіанна музика у контексті авторського стилю А. Караманова: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03 / Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2015. 16 с.
157. Чуніхін О. Н. Історія мюзиклу. Навчальний посібник. Київ : НАКККіМ, 2012. С. 240–254.
158. Шадсон М., Муккерджи Ч. Новый взгляд на поп-культуру. URL: <http://www.twirpx.com/file/1027914/> (дата звернення: 21.10.2021).
159. Шаповалова Л. В. Виконавська рефлексія як об'єкт інтерпретології. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*: зб. наук. пр. Харків, 2007. Вип. 20. С. 218–228.
160. Шаповалова Л. В. Про взаємодію внутрішньої та зовнішньої форми в історичній еволюції музичної жанровості: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Київ, 1987. 23 с.
161. Шаповалова Л. В. Музика як аналог особистості: до проблеми рефлексивної свідомості: автореф. дис. ... д-ра мистецтвознавства: 17.00.03 / Нац. Муз. Акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2008. 34 с.
162. Шип С. В. Знакова функція та мовна організація музичного мовлення: автореф. дис. ... д-ра мистецтвознавства: 17.00.03 / Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2002. 42 с.

163. Шип С. Музична форма від звуку до стилю: навч. посіб. Київ : Заповіт, 1998. 368 с.
164. Шип С. Музичний жанр в методологічному аспекті. *Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського*. Київ, 2002. Вип. 16. Культурологічні проблеми української музики (наукові дискурси пам'яті І.Ф.Ляшенка). С. 154–177.
165. Шкуреев К. Балети харківських композиторів для дітей. Ідейно-художні та філософські мотивації. *Культура України*. 2016. Вип. 53. С. 231–242.
166. Шурова Н. Новий погляд на класику: Київський дитячий музичний театр. Вистава «Пастка для Відьми». Композитор І. Щербаков. *Літературна Україна*. 1999. № 5–6 (4821–4822). С. 10.
167. Шутова О. Реконструкція вистави «Золотий човник» – забута постановка, що випередила свій час. URL: <https://teatrarium.com/zoloty-chovnyk/> (дата звернення: 10.03.2022).
168. Щербаков І. Пастка для Відьми: дитяча опера на одну дію (клавір). Рукопис, 1997. 150 с.
169. Якимчук О. Сторінки історії дитячого музичного театру М. Кушліна на Луганщині (20-ті роки ХХ ст.). *Київське музикознавство*: зб. ст. Київ, 2007. Вип. 22. С. 44–49.
170. Ян І. М. Модерністські пошуки українського музично-драматичного театру на початку ХХ століття. *Культура і сучасність*. 2017. № 1. С. 82–86.
171. Ян І. М. Соціосфера українського музично-драматичного театру останньої третини ХІХ – початку ХХ століття: монографія. Київ: НАКККіМ, 2017. 284 с.
172. Adorno Theodor W. Introduction to the Sociology of Music / trans.: E. B. Ashton. New York: Seabury Press, 1976. 207 p.

173. Ašenbrenerova I. Dětská opera nebo opera pro děti? Hudba pro děti v tvorbě skladatel'ov 20. *Storocia v stredoeurópskom priestore: zborník*. Banská Bystrica: Fakulta humanitných vied, Univerzita Mateja Bela, 2005. Str. 22–28.
174. Benthaus A. Oper im Unterricht. Zwischen Anspruch und Realität: Möglichkeiten und Grenzen eines multidimensionalen Phänomens / Institut für Musik und ihre Didaktik. Dortmund: Universität, 2001. URL: <https://d-nb.info/963604481/34> (Last accessed: 12.12.2021).
175. Bessler H. Grundfragen der musikalischen Hörens u Grundfragen der Musikästhetik. Aufsätze zur Musikästhetik und Musikgeschichte. Leipzig, 1978. S. 15–29.
176. Böhlen M. Joh., Jansen J. Oper, operette, musikal. Köln : Naumann & Göbel, 1996. 544 s.
177. Braun H. Untersuchungen zur Typologie der zeitgenössischen Schul – und Jugendoper. Regensburg : Bosse, 1963.
178. Brinkmann R. O., Kosuch M., Stroh W. M. Methodenkatalog der Szenischen Interpretation von Musik und Theater. Neuauflage mit ausgewählten Praxismodellen unter Mitwirkung von Anne-Kathrin Ostrop und Iris Winkler. Handorf : Lugert, 2013.
179. Busch-Salmen G. Hausmusik. *Die Musik in Geschichte und Gegenwart: Allgemeine Enzyklopädie der Musik*. hrsg. v. F. Blume. 2., neubearb. Ausg. hrsg. v. L. Finscher. Kassel, 1996. Sachteil 4. S. 227–234.
180. Camlin D., Caulfield L., Perkins R. Capturing the magic: A three-way dialogue on the impact of music on people and society. *International Journal of Community Music*. 2020. Vol. 13. № 2. P. 157–172.
181. Champagne É. L'opéra pour enfants ou la quête d'identité : commentaire critique sur L'arche, d'Isabelle Panneton et Anne Hébert. *Circuit*. 2006. Vol. 16. № 2. P. 83–92.



182. Cherbo J. M., Peters M. American participation in opera and music theater. Research Division Report #32. Carson, CA : Seven Locks Press, 1992.
183. Christiansen R. Can opera save our children? The Telegraph. URL: <https://www.telegraph.co.uk/culture/music/glyndebourne/11689604/Can-opera-save-our-children.html> (Last accessed: 19.12.2021).
184. Cooper B. Child composers and their works: A historical Survey. Lanham : Scarecrow Press, 2009. 224 p.
185. Dahlhaus C. Vom Musikdrama zur Literaturoper. In: Aufsätze zur neueren Operngeschichte. München-Salzburg : Musikverlag Emil Katzbichler, 1983. 271 s.
186. Dahlhaus C. Zur Problematik der musikalischen Gattungen im 19 Jahrhundert. *Gattungen der Musik in Einzeldarstellungen*. Bern : München, 1973. S. 840–895.
187. Dalferth A. Theater für hörende Zuschauer\*innen. *Praxishandbuch Musiktheater für junges Publikum* (hg. v. Plank-Baldauf). Stuttgart : Metzler, 2019. S. 122-131.
188. Das Experiment der Grenze: Ästhetische Entwürfe im Neuesten Musiktheater. Henschel, 2009. 256 s.
189. Deer J., Vera R.D. Acting in Musical Theatre: A Comprehensive Course (3rd ed.). Routledge. 2021. DOI: <https://doi.org/10.4324/9780429279348>.
190. Dettmar U. Theaterzauber. In: Gunter Reiß [Hg.]: Kindertheater und populäre bürgerliche Massenkultur. Frankfurt a.M. : Peter Lang. 2008.
191. Drew D. Weill's School Opera. *The Musical Times*. 1965. Vol. 106. № 1474 (Dec.). P. 934–937.
192. Finscher L. Hausmusik und Kammermusik. Musik und Verlag. Basel : Bärenreiter-Verlag Kassel, 1968. S. 67–76.
193. Huizinga J. Homo Ludens: A Study of the Play-Element in Culture. Angelico Press, 2016. 232 p.



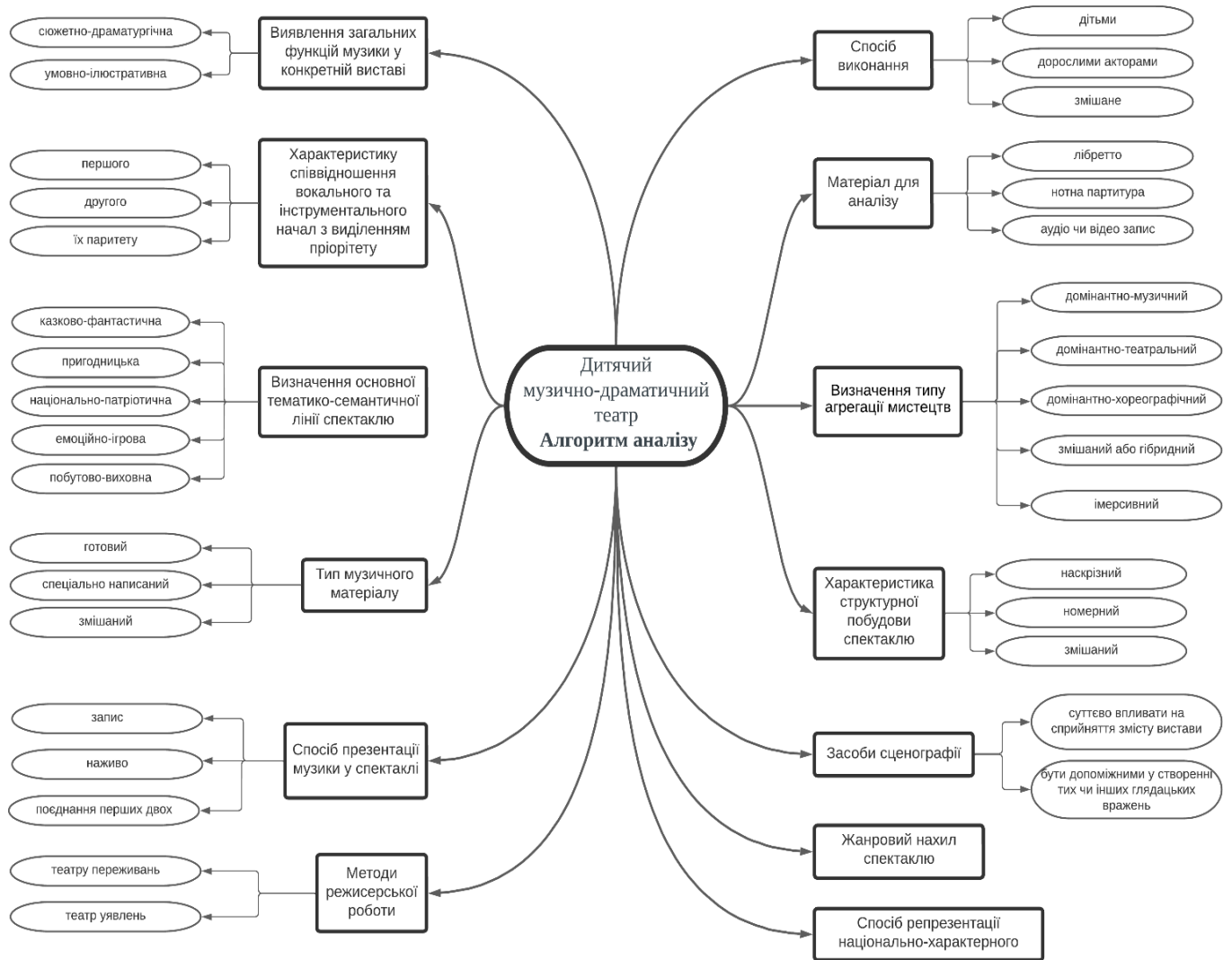
194. Ingraham M., So J., Moodley R. *Opera in a Multicultural World: Coloniality, Culture, Performance* (1st ed.). Routledge. 2015. DOI: <https://doi.org/10.4324/9781315696065>.
195. Jahnke M. Das kleine Wunder. Musikpädagogik und der Boom der Kinderoper. In: *Theater der Zeit* (Ausg. 4). Berlin, 2002. № 4. S. 10–13.
196. Joscha Schaback: Kindermusiktheater und Kulturelle Bildung . Kulturelle bildung online. 2020. URL: <https://www.kubi-online.de/artikel/kindermusiktheater-kulturelle-bildung> (Last accessed: 19.01.2022).
197. Kagel M. Neues Musiktheater. URL: [http://www.astrideschlaefli.ch/D/D\\_musiktheate\\_main.html](http://www.astrideschlaefli.ch/D/D_musiktheate_main.html) (Last accessed: 15.05.2022).
198. Kampus E. *Muusikal*. Rudolf Pangsepp. Tallinn, 1974. 140 p.
199. Kenrick J. *Musical theatre: a history*. The Continuum International Publishing Group Inc 80 Maiden Lane. New York, 2008. 408 p.
200. Kosuch M. *Szenische Interpretation von Musiktheater. Von einem Konzept des handlungsorientierten Unterrichts zu einem Konzept der allgemeinen Opernpädagogik*. Oldenburg. 2004. URL: <http://www.musiktheaterpaedagogik.de/pdf/kosuch-diss.pdf> (Last accessed: 05.01.2021).
201. Kruse M. *Zur Popularität des Musiktheaters in der Musikpädagogik – Versuch einer Einordnung*. Musiktheater (5-12). Kassel : Bosse, 2001.
202. Lissa Z. Hegel und das Problem der Formintegration in der Musik. *Festschrift Walter Wiora*. Kassel, 1967. S. 112–119.
203. Losev A. *The Dialectic of Artistic Form* / ed. Daniel L. Tate. Verlag Otto Sagner. München – Berlin – Washington D. C., 2013. 402 p.
204. Kuswaty M., Cahyani I. Analysis of Musical Drama “Udin and the Magic Book”. *KnE Social Sciences*. URL: <https://knepublishing.com/index.php/KnE->

- [Social/article/view/3932/8112#info](https://doi.org/10.18502/kss.v3i10.3932) (Last accessed: 16.11.2021). DOI: 10.18502/kss.v3i10.3932.
205. Müller U. Andrew Lloyd Webbers musicals. München: C. H. Beck oHG, 2008. 128 s.
206. Musiktheater für Kinder und Jugendliche: Katalog. Berlin : Boosey & Hawkes Bote & Bock GmbH, 2017. 101 s.
207. Pavis-Patrice, « Dictionnaire du théâtre : termes et concepts de l'analyse théâtrale », *Bulletin des bibliothèques de France (BBF)*, 1981, n° 7, p. 482. En ligne : <https://bbf.enssib.fr/consulter/bbf-1981-07-0449-028> ISSN 1292-8399.
208. Plank-Baldauf C. Handlungsbegriff und Erzählstrukturen im zeitgenössischen Musiktheater für junges Publikum. Stuttgart: Springen-Verlag GmbH Deutschland, 2017. 249 s.
209. Plank-Baldauf C. Handlungsbegriff und Erzählstrukturen im Musiktheater für junges Publikum. Stuttgart : Metzler, 2017.
210. Plank-Baldauf C. Praxishandbuch Musiktheater für junges Publikum. Stuttgart : Metzler, 2019.
211. Regler-Bellinger B. „Kinder- und Jugendmusiktheater“. *Musik in Geschichte und Gegenwart (MGG)* / Finscher, Ludwig (Hg.); Sachteil (5. Bd). Kassel : Bärenreiter, 1996.
212. Roesner D. Musicality in Theatre: Music as Model, Method and Metaphor in Theatre-Making (1st ed.). Routledge. 2014. DOI: <https://doi.org/10.4324/9781315597003>.
213. Ruwe D., Leve J. Children, Childhood, and Musical Theater (1st ed.). Routledge. 2020. DOI: <https://doi.org/10.4324/9781315571539>.
214. Salzman E., Desi Th. The New Music Theater: Seeing the Voice-Hearing the Body. N.Y.: Oxford University Press, 2008. 408 p.

215. Saponov M. Musical Historiography and Oral Tradition. Symposium: Musik im Spannungsfeld zwischen Norm und Realisation. Bärenreiter, 2000. P. 376–379.
216. Seabrook J. The Culture of Marketing, the Marketing of Culture. Vintage; 1st edition, 2001. 240 p.
217. Siegel Conte E. Opera By Children, For Children. 2020. URL: <https://www.musicacademy.org/blog/resonance-07-20-2020/> (Last accessed: 24.10.2021).
218. Stanislavski K. My Life in Art / trans.: J. Benedetti. 1st Edition. Routledge, 2008. 518 p. DOI: <https://doi.org/10.4324/9781315823720>.
219. Tagg P. Open letter: ‘Black music’, ‘Afro-American music’ and ‘European music’. *Popular Music*. 1989. № 8(3). P. 285–298. DOI: 10.1017/S0261143000003573.
220. Taylor M. Musical Theatre, Realism and Entertainment (1st ed.). Routledge. 2012. DOI: <https://doi.org/10.4324/9781315596990>.
221. Viljanen E. Boris Asaf'ev and the Soviet Musicology. 2005. URL: [https://www.researchgate.net/publication/47931111\\_Boris\\_Asaf%27ev\\_and\\_the\\_Soviet\\_Musicology](https://www.researchgate.net/publication/47931111_Boris_Asaf%27ev_and_the_Soviet_Musicology) (Last accessed: 11.01.2022).
222. Vincent C. Digital Scenography in Opera in the Twenty-First Century (1st ed.). Routledge. 2021. DOI: <https://doi.org/10.4324/9781003093305>.

## ДОДАТКИ

### Додаток А КРИТЕРІЇ СТВОРЕННЯ ТА ОЦІНКИ УКРАЇНСЬКОГО ДИТЯЧОГО МУЗИЧНОГО СПЕКТАКЛЮ



**Додаток Б**  
**Список публікацій здобувача за темою дисертації**

**Статті в наукових фахових виданнях України, затверджених  
МОН України як фахові в галузі «Мистецтвознавство»**  
**Основні положення дослідження у формі усної доповіді викладено на  
таких конференціях:**

1. Науково-практична конференція «Жінка за межами звичайного: Клара Шуман, Фанні Мендельсон, Марія Шимановська...», 13–14 жовтня 2018 р., ХНУМ ім. І. П. Котляревського, Харків. Доповідь: «Специфіка втілення жіночих образів Наталією Сумською у рок-операх “Енеїда”, “Біла ворона” та у мюзиклі “Незрівнянна”».
2. XIX Міжнародна науково-творча конференція студентів та аспірантів «Мистецтво та шляхи його осмислення в дослідженнях молодих науковців», 22-23 березня 2019 р., ХНУМ ім. І. П. Котляревського, Харків. Доповідь: «Специфіка втілення Вікторією Васалатій вокально-сценічного образу Едіт Піаф у мюзиклі “Едіт Піаф. Життя в кредит”».
3. Міжнародна науково-практична конференція «На зламі епох: митець як рушій культурних пластів», 4–5 жовтня 2019 р., ХНУМ ім. І. П. Котляревського, Харків. Доповідь: «Музична спадщина Олени Пчілки як рушій розвитку дитячого музичного театру в Україні».
4. Міжнародна науково-практична конференція «Сучасні парадигми музики, театру та мистецької освіти», 21-22 лютого 2020 р., ХНУМ ім. І. П. Котляревського, Харків. Доповідь: «Значення дитячого театру М. Кропивницького для становлення професійного музичного дитячого театру в Україні».
5. VII Науково-практична конференція пам'яті театрознавця, педагога, публіциста Євгенія Русаброва (1955-2013) “Режисура як рушій театральних

- процесів”, 27-28 листопада 2020 р., ХНУМ імені І.П. Котляревського, Харків. Доповідь: «Історична генеза та жанрові витoki музичного спектаклю для дітей як складова сучасної музично-театральної культури України»
6. International scientific and practical conference «Cultural studies and art criticism: things in common and development prospects», 27-28 November 2020, Ca`Foscari University of Venice, Venice, Italy. Доповідь: «Історія сценічного втілення музично-театральних постановок за музичною п'єсою “Івасик-Телесик” М. Кропивницького»
  7. Міжнародна науково-практична конференція «Музична комунікація в питаннях та відповідях» 15–18 січня 2021 р. ХНУМ ім. І. П. Котляревського, Харків. Доповідь: «Комунікативний простір дитячого музичного спектаклю».
  8. Міжнародна науково-практична конференція «Світовий та український музичний театр у контексті сучасного культурного дискурсу», 22–23 лютого 2021 р., НМАУ ім. П. І. Чайковського, Київ. Доповідь: “Дитячий музичний спектакль як результат агрегації мистецтв: критерії класифікації”.