

МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ ТА СТРАТЕГІЧНОЇ КОМУНІКАЦІЇ УКРАЇНИ
НАЦІОНАЛЬНА АКАДЕМІЯ КЕРІВНИХ КАДРІВ КУЛЬТУРИ І МИСТЕЦТВ
НАВЧАЛЬНО-НАУКОВИЙ ІНСТИТУТ СУЧАСНОГО МИСТЕЦТВА
КАФЕДРА РЕЖИСУРИ ТА АКТОРСЬКОЇ МАЙСТЕРНОСТІ
імені народної артистки України Лариси Хоролець

КВАЛІФІКАЦІЙНА РОБОТА
на здобуття освітнього ступеня магістр

на тему:
**ОСОБЛИВОСТІ РЕЖИСУРИ МЮЗИКЛУ ЯК СИНТЕТИЧНОГО
ЖАНРУ МУЗИЧНО-ТЕАТРАЛЬНОГО МИСТЕЦТВА**

Виконала студентка II курсу
групи МСМ 11-23,
спеціальності 026 «Сценічне мистецтво»
Артюшенко Анна Володимирівна

Науковий керівник:
кандидат мистецтвознавства, доцент,
професор кафедри режисури та
акторської майстерності НАКККіМ,
заслужена артистка України
Шлемко Ольга Дмитрівна

Рецензент:
кандидат мистецтвознавства, доцент,
професор кафедри тележурналістики
та майстерності актора Київського
національного університету
культури і мистецтв
Барнич Михайло Михайлович

Допустити до захисту
Протокол засідання кафедри
від «__» _____ 20__ р. №__
Завідувач кафедри
_____ проф. Гирич В. С.

Київ-2024

ЗМІСТ

ВСТУП.....	3
Розділ 1. ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГІЧНІ ЗАСАДИ ДОСЛІДЖЕННЯ....	7
1.1. Історіографія та джерельна база дослідження.....	7
1.2. Методологія та понятійно-категоріальний апарат.....	10
Розділ 2. ТЕНДЕНЦІЇ РОЗВИТКУ ЗАРУБІЖНОГО МЮЗИКЛУ.....	16
2.1. Генеза мюзиклу як жанру музичного театрального мистецтва.....	16
2.2. Специфіка бродвейського мюзиклу та його вплив на розвиток світового мюзиклу.....	24
2.3. Розвиток мюзикл-індустрії Франції.....	32
2.4. Своєрідність становлення та розвитку мюзиклу в Китаї.....	41
2.5. Тенденції розвитку сучасних національних шкіл мюзиклу	51
2.6. Мюзикл як популярний жанр кіноіндустрії.....	61
РОЗДІЛ 3. СПЕЦИФІКА РОЗВИТКУ МЮЗИКЛУ В УКРАЇНІ	70
3.1. Особливості зародження та розвитку мюзиклу в Україні.....	70
3.2. Пошуки національної специфіки українського мюзиклу.....	82
3.3. Проблеми підготовки в Україні артистів мюзиклу.....	90
ВИСНОВКИ.....	95
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	98
ДОДАТКИ.....	112

ВСТУП

Актуальність теми. Актуальність обраної для дослідження теми обумовлюється зростанням попиту українського глядача на мюзикли, що спричинило поштовх до створення більшої кількості національних мюзиклів, так і до збільшення постановок зарубіжних мюзиклів. Проте мюзикл як феномен вимагає ретельнішого дослідження в Україні, для набуття більшої національної специфіки, яка в свою чергу не має перекреслювати привабливості жанру.

Також актуальною темою для дослідження є розвиток українського мюзиклу як окремого, самостійного продукту, що в умовах повномасштабного вторгнення є важливим для уникнення «змішування» історії та помилкової думки, що надбання українського сценічного мистецтва залежить від російських зірок чи режисерів. Мюзикли українською існували та продовжують створюватись, розвиватись і адаптуватись під сучасні вимоги сценічного мистецтва.

Мюзикл є синтетичним жанром музичного та театрального мистецтва, і робота з режисурою цього жанру має певну специфіку і вимагає колосальної підготовки та обізнаності. Аби досягнути результату та мати можливість професійно комунікувати із акторами, режисер мусить чути і відчувати усі тонкощі під час виконання акторами пісні, та бачити і вміти поєднувати хореографію зі своїм художнім замислом. Режисура мюзиклу – це робота із драматургією як текстовою, так і музичною, режисер відповідає за баланс між ними. А також ритм та атмосфера номерів відповідно задає темпоритм виставі та атмосферну партитуру, яку режисер має підтримувати та намагатись тільки підкреслити у перерві між музичними номерами.

Для мюзиклу притаманні застосування сучасних технологій, масштабних декорацій, елементів естради та універсальність акторів.

Синкретичність мюзиклу і є тією вирішальною рисою в успішності та популярності жанру.

Об'єкт дослідження – тенденції розвитку мюзиклу як синтетичного жанру музично-театрального мистецтва.

Предмет дослідження – специфіка режисури мюзиклу в Україні та пошук національної специфіки Українського сучасного мюзиклу.

Мета дослідження полягає у виявленні витоків та специфіки режисури мюзиклу у різних країнах та визначити тенденції розвитку українського мюзиклу.

Поставлена мета передбачає вирішення таких завдань:

- здійснити аналіз джерельної бази, дослідити стан наукової розробки;
- прослідкувати історію виникнення мюзиклу як окремого жанру музичного театрального мистецтва;
- охарактеризувати тенденції розвитку зарубіжних національних шкіл мюзиклу;
- з'ясувати особливості зародження мюзиклу в Україні;
- висвітлити тенденції та проблеми у розвитку мюзиклу в сучасній Україні.

Методологія та методи дослідження. Магістерська робота ґрунтується на культурологічному, системному, міждисциплінарному та театрознавчому підходах, які розглядають розвиток жанру мюзиклу, як зарубіжного, так і українського, у динаміці та подають його як соціальний та культурний феномен. У магістерській роботі вжито сукупність загальнонаукових та спеціальних методів досліджень, зокрема культурно-історичний, термінологічний, спостереження, порівняння, абстрагування, метод аналізу та синтезу, порівняльно-історичний метод, аксіологічний, реконструкції, функціональний.

Теоретичну основу досліджень становлять праці Д. Діра, Дж. Кенріка, І. Перкович та Ф. Фабрі, В.А. Еверетта, Е. Кампуса, С. Манько, К. Станіславської, Л. Курбаса, Цзян Чжаоюй та ін.

Джерельною базою є рецензії та огляди вистав, інтерв'ю режисерів та композиторів, інтернет-видання, наукові праці, біографічні праці, спогади, результати спостережень магістрантки.

Наукова новизна результатів досліджень полягає у тому, що

Уперше:

– надано характеристику українському сучасному національному мюзиклу, створеному у військовий період.

Набуло подальшого розвитку:

- дослідження національних шкіл зарубіжного сучасного мюзиклу;
- з'ясування впливу зарубіжного мюзиклу на український;
- висвітлення режисерських засобів постановки сучасних українських мюзиклів;
- з'ясування тенденцій розвитку мюзиклу в Україні.

Уточнено:

– понятійно-категоріальний апарат театрознавства, пов'язаний з мюзиклом.

Теоретичне та практичне значення дослідження полягає у тому, що його результати можуть бути використані педагогами та студентами вищих навчальних закладів культури і мистецтва, режисерами-постановниками та акторами, бути корисними при вивченні навчальних дисциплін з режисури та майстерності актора, при складанні навчальних програм та методичних посібників.

Апробація результатів дослідження. Основні положення дослідження були оприлюднені у тезах на двох конференціях: у збірнику ІХ Міжнародної науково-практичної конференції «Особливості роботи хореографа в сучасному соціокультурному просторі», яку провела кафедра хореографії Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв 6 та 7 червня 2024 р. із тезою «Мюзикл як синтетичний жанр»; у збірнику VIII Всеукраїнської науково-практичної конференції молодих вчених, аспірантів та магістрів «Культура і мистецтво: сучасний науковий вимір», що відбулась онлайн 7

листопада 2024р. на базі Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв із тезою «Мюзикл «Тигролови» як яскравий приклад сучасного українського мюзиклу».

Структура магістерської роботи. Робота складається зі вступу, трьох розділів, висновків, списку використаних джерел та додатків. Загальний обсяг роботи – 111 сторінок, основний обсяг – 97 сторінок, список використаних джерел – 14 сторінок (113 найменувань).

РОЗДІЛ 1.

ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГІЧНІ ЗАСАДИ ДОСЛІДЖЕННЯ

1.1. Історіографія та джерельна база дослідження

Термін «історіографія» в нашому дослідженні буде використовуватись для означення сукупності досліджень зі спільною просторово-хронологічною локалізацією та предметною областю дослідження.

Мюзикл як феномен розглядається у різних наукових працях, таких як монографії, наукові статті, рецензії, інтернет-видання тощо.

Питання становлення та розвитку мюзикла як жанра стали предметом наукових досліджень низки українських та зарубіжних авторів як Д. Дір [7], В.А. Еверетт [9], К. Балм[1], К. Іннес та М. Шевцова[11], Е. Кампус [56], Л. Курбас [60], С. Манько [64], К. Станіславська [85], Цзян Чжаоюй [15;109] та ін.

Одним із найдетальніших та відомих досліджень з історії мюзиклу є праця Джона Кенріка «Musical Theater. A History» [16], де автор детально висвітлює народження мюзиклу з інших жанрів та його розвиток, зокрема у США. На його думку, мюзикл став своєрідною формою вираження національної ідентичності американського суспільства та мав значний вплив на розвиток популярної музики ХХ століття.

«Musical Identities and European Perspective. An Interdisciplinary Approach» Іванни Перкович та Франко Фабрі [28] під різними кутами зору розглянуто зв'язок між ідентичністю та музикою в Європі. Автори представляють дослідження про конструювання ідентичності в різних історичних та географічних контекстах. Вони також оцінюють дискурс популярної музики в Європі та аналізують різні теми, пов'язані зі складними і

мінливими концепціями ідентичності, чи то про окремого композитора, питання стилю або сам музичний твір.

Б. К. Грант у своїй книзі «The Hollywood Film Musical» [3] пропонує зануритись у історію американського кіномюзиклу, що синтезує критичну літературу про жанр та містить низку аналітичних прочитань культових кіномюзиклів. Автор проводить критичний аналіз культурного контексту мюзиклів, зокрема впливу популярної музики на цей жанр, заглиблюється у критичні питання, що стоять за цими фільмами, такі як гендер, ідеологія та раса, пропонує уважне прочитання канонічних і забутих кіномюзиклів від 1930-х років до сьогодення включно.

Процес розвитку мюзиклу в США, Європі та пострадянському просторі висвітлює праця Е. Кампуса «О мюзикле» [56], також він розглядає жанрові витоки мюзиклу. Як і робота Т. Кудінової «От водевиля к мюзиклу» [59], що описує перехід з одного жанру в інший та його популяризацію.

А. Бондаренко у своєму дослідженні стосовно становленні мюзиклів в Україні пише: «В Україні жанр мюзиклу ще не набув достатньої популярності, зокрема про це свідчить парадоксальне вживання у ЗМІ епітета «перший український мюзикл» стосовно трьох різних творів, написаних через більш ніж 20 років після появи справжнього першого українського мюзиклу. Вод-ночас активізація стилістичних пошуків у цьому жанрі, зокрема орієнтація на інтонаційні практики сучасного українського року й танцювальної електроніки, спонукають до висновків, що потенціал мюзиклу в Україні ще не вичерпано.» [45]

Українська дослідниця С. Манько вважає, що на уповільнений розвиток українсько мюзиклу вплинуло саме фінансування та надання переваги іноземним продуктам над вітчизняним. «Мізерний бюджет театральної галузі в Україні спричиняє пошуки оптимальних шляхів «самофінансування», тобто театри вимушені, здебільшого, самі заробляти гроші на реалізацію проектів, а це, зокрема, відбивається на вартості квитків, яка для пересічного вітчизняного глядача стає надто високою. Розуміючи труднощі сучасного

театру, провідні вітчизняні автори пишуть сценічні музичні твори та погоджуються на їх безоплатну постановку, що надає можливості певному театру дещо виправити своє фінансове становище. Не прийнятий в Україні й закон про меценатство, що також уповільнює процес активного залучення грошей меценатів до реалізації творчих проектів. Така ситуація змушує шукати в середовищі вітчизняних митців способів утілення сценічного твору в інших країнах.» [64]

К. Станіславська надає авторське визначення жанру мюзиклу «...мюзикл – це сценічний театральний-видовищний жанр, характерною властивістю якого є синкретизм його мистецьких компонентів (акторської гри, музики, слова, співу, танцю, сценографії).» [85, с.180] Катерина Станіславська також наголошує на відмінностях мюзикла від інших схожих музичних жанрів, таких як рок-опера чи мюзикл-опера: «Отже, сучасні музично-сценічні жанри (оперета, мюзикл, мюзикл-опера, шоу, ревію) мають багато спільного і як синтетичні за своєю природою мистецькі жанри, і як такі, що побутують у спільних сферах розважальної індустрії. Проте, кожний з них має свої яскраві особливості, що відрізняють їх одне від одного, та свою специфічну мистецьку природу походження й існування.» [85, с.180]

Таким чином, можна яскраво підкреслити різні висновки аналізу тенденції розвитку мюзиклу як жанру зарубіжних та вітчизняних авторів.

У зв'язку із уже пройденим етапом становлення мюзиклу у США та деяких Європейських країнах, дослідники та науковці акцентують увагу своїх робіт на відході від стандартного, вже сталого мюзиклу та пошуку нових форм, введенні нових технологій та нових методів відображення соціально-культурної особливості епохи. Із досить довгою історією пошуку та розвитку мюзикла як форми на сцені зарубіжних театрів, мюзикл шукає нові засоби виразності, аби не втратити притаманної жанру риси новизни та ефектності [78].

Українські ж дослідники у своїх працях схильні розглядати мюзикл як перспективну, проте недостатньо досліджену сферу музично-театрального

мистецтва. Український мюзикл ще не має сталого сформованого формату, лише починаючи свій шлях у порівнянні із зарубіжним мюзиклом. Це лишає відкритою перспективу до вивчення та розвитку жанру, проте не вирішує інших проблем на цьому шляху. Наприклад, як відмічають С. Манько та А. Бахтів, відсутність систематизованого підходу до вивчення мюзиклу в Україні лишає жанр не вивченим, а наявні праці мають описово-популярний характер і не дають повної картини особливостей мюзиклу. Відсутність конкретної категоризації та розмежування мюзиклу із іншими жанрами нівелює його самобутність. «В Україні також ставляться досить цікаві мюзикли, однак досвід створення подібних вистав поки що незначний. В основному це спектаклі для дітей та телевізійні проекти, але трапляються й сценічні (хоча вони не завжди відповідають канонам жанру). Найчастіше мюзиклом називають сучасні оперети, музично-драматичні вистави, а буває і просто розважальні шоу з набором пісень і танців.» – пише Т. Полянський [78], і з ним погоджуються інші науковці, зокрема К. Станіславська.

Проте останнім часом мюзикл почав стрімко розвиватися на теренах України, що дає змогу дослідникам вбачати мюзикл не лише як складний жанр, що потребує глибшого дослідження, але і як багатофункціональний засіб для вираження національної ідентичності, здатний поєднувати сучасні й традиційні інтонаційні практики, відображати суспільні настрої та сприяти культурному відродженню в Україні.

1.2. Методологія та понятійно-категоріальний апарат

«Методологія – це вчення про найбільш загальні принципи, структуру, логічну організацію, методи та засоби пізнання і перетворення навколишнього світу.» [61]

Серед підходів методології є: системний, міждисциплінарний, культурологічний, театрознавчий, герменевтичний та крос-культурний.

Для цього дослідження було використано низку методів: спостереження, порівняння, аналіз і синтез, історичний, історично-порівняльний, термінологічний, культурно-історичний.

«Системний підхід – один із головних напрямів методології спеціального наукового пізнання та соціальної практики, мета і завдання якого полягає у дослідженні певних об'єктів як складних систем. Системний підхід сприяє формуванню відповідного адекватного формулювання суті досліджуваних проблем у конкретних науках і вибору ефективних шляхів їх вирішення» [47]. Завдяки цьому підходу вдалося глибше зрозуміти феномен мюзиклу, враховуючи різні аспекти його дослідження. Мюзикл тепер постає як самобутня система, яка водночас є частиною більшої системи музично-сценічного мистецтва.

Міждисциплінарний підхід для вивчення мюзиклу є найдоцільнішим, оскільки феномен жанру неможливо розпізнати в межах однієї окремо взятої науки. У дослідженні мюзиклу міждисциплінарний підхід включає в себе використання та об'єднання методів із галузей культурологій, театрознавства, музикознавства та літературознавства тощо.

Культурологічний підхід допомагає зрозуміти, як мюзикл відображає певні соціальні та культурні традиції різного часу та місця. Це надає контекст для аналізу мюзиклу як соціокультурного явища. Крос-культурний підхід доповнює культурологічний, оскільки він розглядає здатність мюзиклу до адаптації в різних культурних контекстах. Дослідники вивчають як мюзикл функціонує як засіб культурного обміну та вплив глобалізації і локальних традицій на жанр.

Герменевтичний підхід зосереджується на інтерпретації тексту, музики та культурних кодів у мюзиклі. Він допомагає із аналізом передачі глибоких змістів у мюзиклі через символи та алегорії, також вивчаючи, як мюзикл взаємодіє з іншими жанрами.

Театрознавчий підхід вивчає безпосередньо сценічну реалізацію мюзиклу: режисерські рішення, акторську майстерність та драматургічний

елемент. Наголошується увага досліджень саме на виконавській майстерності, яка об'єднує вокальні, акторські та хореографічні аспекти, необхідні для втілення емоцій та ідей мюзиклу.

Культурно-історичний метод є одним із ключових у дослідженні становлення та розвитку мюзиклу у контексті часу та умов, в яких він існував. А використання історичного та історично-порівняльного методів надає можливість здійснити хронологічний аналіз процесу становлення мюзиклу та його внутрішніх та зовнішніх зв'язків цього жанру. Також порівняльно-історичний метод допомагає визначити відмінність та схожість підходів до визначення мюзиклу.

Методи аналізу і синтезу як основні наукові інструменти для будь-якого дослідження, стали важливими для узагальнення інформації та формулювання висновків. Аналізуючи феномен мюзиклу, ми визначили його тенденції.

Активно застосовувалися методи емпіричного дослідження: порівняння та спостереження, що були спрямовані на вивчення мюзиклів у всіх аспектах, прослідковування відмінностей та схожостей його розвитку у різних країнах та умовах, його сучасний стан.

Метод індукції дав змогу на основі спостережень зробити висновки щодо мюзиклу загалом.

Кожне наукове дослідження вимагає опису, аналізу та уточнення термінів та понять. Понятійно-категоріальний апарат у театральній галузі складається з таких елементів: категорій, термінів та їхні визначень.

Термінологічний аналіз допоміг нам із здійсненням теоретичних досліджень. Цей метод охоплює дослідження історії термінів і пов'язаних з ними понять, уточнення їхнього змісту та обсягу, встановлення взаємозв'язків і субординації між поняттями, а також визначення їхнього місця в структурі понятійного апарату теорії, що лежить в основі дослідження.

Мюзикл за визначенням Ганни Скрипник в третьому томі «Української музичної енциклопедії» – музичне сценічне дійство, одна з форм музичного

театру; жанр, де синтезовано різні засоби виразності побутової та естрадної музики (зокр. джаз, шансон, кантрі, поп- і рок-музика тощо), а також елементи хореографічного, драматичного, циркового (акробатика) та оперного (арії, ансамблі, орк. епізоди) мистецтв. «М. зазвичай має номерну структуру, проте, на відміну оперети, його побудовано на наскрізній пластичній драматургії, а різномірні | компоненти з'єднуються за монтажним принципом, у результаті чого набувають нового характеру. М. включає вок.-хореогр. ансамблі, може мати не лише комічний, а й драматич. сюжет» [83].

«Словник театрознавчих термінів і понять» Ірини Савченко та Ірини Ліпницької надає наступне визначення жанру: «Мюзикл (з англ. – музичний) – музичний сценічний твір, переважно комедійний, що поєднує різні засоби естрадної чи побутової музики, драматичного, хореографічного та оперного мистецтва. М. властиві гостра драматична колізія, динамічність дії, різноплановість музичних пісенних форм» [82].

К. Станіславська вважає, що «...**мюзикл** – це сценічний театрально-видовищний жанр, характерною властивістю якого є синкретизм його мистецьких компонентів (акторської гри, музики, слова, співу, танцю, сценографії)» [85, с.180].

Мізансцена – «(з фр.- розміщення на сцені) - розташування акторів на ігровому просторі (на сценічному майданчику) в певних поєднаннях один з одним і з навколишнім речовою середовищем в той чи інший момент сценічної дії» [65].

Підтекст – невисказаний напряму персонажем текст, що виходить із інтерпретації актором тексту та несе в собі скритий сенс, «...підтекст прояснює та контролює всю сценічну творчість, більш-менш чітко проявляється перед публікою і дає змогу побачити усю невисловлену перспективу дискурсу, відчути «тиск слів» (Пінтер)»[75].

Режисер – особа, що займається постановкою вистави та відповідає за її естетику та організацію спектаклю, обираючи акторів, інтерпретуючи текст та реалізуючи на сцені художній задум.

Спектакль (видовище) – «це все те, що можна дивитися. «Видовище є загальною категорією, у різновидах якої розглядають світ» [Барт (Barthes, 1975 : 179)]. 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»[75].

Перформанс – це «одна з форм акціоністського мистецтва, де твором вважають дії автора, за якими глядачі спостерігають у режимі реального часу. Включає п'ять основних елементів: час, простір, тіло й присутність митця, а також відносини між творцем і публікою. Дії, які зазвичай розгортаються в художніх галереях та музеях, можуть відбуватися на вулиці, в будь-якому місці чи просторі та в будь-який період часу. Мета — викликати реакцію, іноді за підтримки імпровізації та почуття естетики. Теми зазвичай пов'язані з життєвим досвідом самого митця або потребою викриття чи соціальної критики та з духом трансформації» [76]

Театральність – сукупність притаманних театру як виду мистецтва засобів та інструментів впливу на глядача. «Театральність (англ. theatricality; нім. Theatralik, Theatralitet; фр. theatralite; ісп. teatralidad) – ключова категорія театру, що активно починає застосовуватися з початку ХХ ст. і змістом якої визначається розуміння специфіки театру, його мови, засобів виразності тощо в межах конкретного художнього напрямку і театральної системи, а також відмежування театру, як особливої форми мистецтва, від драматичної літератури та інших естетичних практик»[57].

Синкретичне мистецтво – «це форма мистецтва, яка об'єднує кілька різних видів і впливає на глядача, використовуючи одночасно кілька засобів виразності. Синкретичність є характерною рисою примітивного мистецтва, де елементи різних мистецтв, таких як музика, спів, танець, словесне мистецтво, об'єднуються в єдине ціле» [88].

Сценографія – це втілення художнього замислу режисера на сцені через декорації, реквізит та сценічне оформлення, що часто набуває символічного характеру та слугує методом впливу на глядача, розкриваючи ідею твору.

РОЗДІЛ 2.

ТЕНДЕНЦІЇ РОЗВИТКУ ЗАРУБІЖНОГО МЮЗИКЛУ

2.1. Генеза мюзиклу як жанру музичного театрального мистецтва

Досліджувач Джон Кенрік стверджує, що перший інтегрований мюзикл – це не «Оклахома!», як прийнято вважати, і що цей жанр виник ще у Давній Греції, де у виставах використовували діалог, пісні і танці як інтегровані інструменти оповідання. Тобто ранні грецькі драми були мюзиклами, і хоча вони мали дуже маленький вплив на створення і розвиток сучасного мюзиклу, самому жанру вже приблизно 2500 років. «Хор брав на себе усі музичні задачі, співаючи, танцюючи та забезпечуючи власний супровід за допомогою арфи, флейти та інших інструментів.... Хоча можливо, що деякі грецькі драматурги вставляли існуючі пісні у свої сценарії, такі майстри, як Есхіл і Софокл, складали власні. Пісні дозволяли хору коментувати п'єсу, а інколи брати безпосередню участь у драматичній дії.

Музичні соло були рідкісними, але не чужими. У більшості випадків уривки монологу (один оратор) або діалогу (два і більше) перемежовувалися хоровими номерами. Оскільки пісні часто використовувалися для розвитку сюжету та розвитку персонажів, справедливо припустити, що деякі ранні грецькі драми можна класифікувати як інтегровані мюзикли»[16].

Після занепаду Афін збереглося близько чотирьох десятків текстів, завдяки насамперед зусиллям освічених греків, які продовжували вчитися і грати ці п'єси протягом римської епохи та пізніше. Були виявлені також папіруси із доказами існування нотних записів давньої Греції, проте самі мелодії було втрачено.

Хоч римляни були не проти позичити цікаві ідеї у греків, в тому числі і театр, їхні цінності відрізнялись від грецьких. Римляни були жорстокіше,

розкутіше, тому і мистецтво адаптували під себе. Такого виду театр церква визнала грішним, і через цей релігійний вплив професійний театр в Європі на наступні декілька століть.

В часи Середньовіччя з'являються наступні жанри:

- містерії – постановки на біблійні сюжети;
- міраклі – драма про життя святих;
- мораліте – повчальна алегорична драма;
- фольклорні історії – народні міфи та легенди.

Ці драми проспівувались, проте музичні нотатки, що дійшли до нас сьогодні, є доволі грубими. Інструменти для акомпонування включали в себе блокфлейту, арфу, волинку та ребек (різновид скрипки).

В кінці XVIII – початку XIX століття в Америці зароджується жанр «шоу міністрелів». Варто зауважити, що жанр спочатку виконувався представниками афроамериканської зовнішності. Перша в історії міністрельська програма складалася з пісень і танців, що перемежуються з комічними сценками та, здавалося б, імпровізованими переплітаючимися скоромовками. Шоу міністрелів започаткувало першу місцеву форму музичного театру в Сполучених Штатах Америки.

Шоу Менестреля незабаром розробило стандартний формат із трьох частин.

Після увертюри була:

1. Перша частина або «Лінія Менестреля», актори сидять на стільцях, що простягаються по сцені у напів-колі. У центрі сидів співрозмовник (часто єдиний виконавець не в чорному морді), який виконував роль поважного церемоніймейстера. Кожну виставу він підлаштовував під місце, скорочуючи будь-який жарт чи рутину, яка, здавалося, не вдалася. А запальний вступний хоровий номер завершувався ритуалом співрозмовника вигукніть: «Панове, сідайте!» після чого ансамбль починав вільно структуровану серію пісень і жартів. Основний тягар розважання натовпу падав на того, хто завершував. Браддер Тамбо (грає бубон) і Brudder Bones (грають на кістках) сиділи зліва і

справа від шеренги, використовуючи свої відповідні іменам інструменти і кумедну балаканину, яких часто підбурював церемоніймейстер. Решту строю склали співаки, інструменталісти та спеціальні виконавці, всі одягнені в найрозкішнішу уніформу, яку керівництво могло забезпечити. Далі був антракт. . .

2. «Оліо», вар'єте-шоу за участю членів компанії, які пропонують свої особливості — пісні, танці, комедійні сценки, жонглювання тощо. Було незвично для виконавців оліо скидати рукавички, доводячи це що вони дійсно були білошкірі. Тільки чистий, пристосований для родинного перегляду матеріал був дозволений, що змусило деяких припустити, що оліо був попередником водевілю, хоч і з умовностями чорношкірих. Все або частина оліо могла бути виконана «в одному» (перед закритою завіса), щоб дозволити працівникам сцени підготуватися до останньої частини.

3. «Afterpiece» була одноактною п'єсою з піснями. Спочатку вони були сентиментальними, комічними розповідями про плантаційне життя, але з часом менестрель наслідками стали бурлески на популярні теми, романи чи п'єси. Іноді в afterpiece пародіювали популярні романи та сценічні твори.

Закінчується частина традиційно прогулянкою, cakewalk танець, що виконувався усією трупю. Стиль виконання з вигнутою спиною та ходюю з високим підйомом ніг, cakewalk зародився на південних плантаціях, де негри-раби намагалися наслідувати як їхні білі господарі стрибали на офіційних балах, роблячи з цього змагання. Традиційно, коли тільки змагання зародилось, переможця нагороджували тортом, звідки і пішла назва танцю.

Найтривалішою мистецькою спадщиною Менестрелів стали пісні. Коли вони перетнули Сполучені Штати, трупи менестрелів стали першим розважальним видом мистецтва, який міг відносно швидко зробити пісні загальнонаціональними. [16]

На зміну міністрелям в Америці приходять вар'єте – жанр, що оригінально зародився у Франції. назва жанру пішла від театру «Вар'єте», заснованого в Парижі у 1720 році. Програма включала в себе пісні, танці,

номери оригінального жанру – все, аби розважити глядача. Звісно, в певних закладах це є просто естрадним концертом, тоді як в театрі це є вистава з відповідним стилем музики та елементами шоу, притаманними жанру.

В Америці на початку XIX століття вар'єте користувалося популярністю саме в якості концертів, що розважали чоловіків у салунах для відпочинку. Проте згодом, за ініціативи шоумена Фінеаса Барнума, концерти почали переміщатися з салунів у театри та перетворювались у більш пристойні видовища. Стандарту у цих виступів як такого не було. І з розширенням вони почали носити різні назви, наприклад «м'юзик-хол». Найголовніша риса вар'єте – адаптація під смаки глядача, адже основною задачею власників салунів було змусити глядача залишитись якомога довше у закладі та заплатити за випивку якомога більше, тому в репертуарі лишалось те, що розважало публіку більше за все. І ця риса адаптації перейшла і до американських мюзиклів згодом.

В середині 1880-х років вар'єте в Сполучених Штатах поступилося місцем більш сімейному жанру – водевілю. З'явився жанр набагато раніше, ще у XV столітті у Нормандії, де були популярні народні пісеньки водевіри. Назва утворилась від долини річки Вір. «У XV ст., коли водевіль (чи, точніше “водевір”) виник, це був спектакль пісень, акробатичних номерів і монологів. Так тривало аж до початку XVIII ст.: Фюзельє, Лесаж і Дорневаль творили спектаклі для ярмаркових театрів з використанням музики й танцю. Комічна опера з'явилася тоді, коли театральна музика зазнала значного розквіту. В XIX ст. водевіль стає (між 1815 і 1850 рр. з появою творчості Скріба, а згодом Лабіша та Фейдо) комедією інтриги, розважальною комедією без інтелектуального підтексту....» [75, с.77] До початку 1930-х років водевіль був популярним у Канаді та Сполучених Штатах як жанр естрадного концерту. Водевіль став своєрідним прикладом для наступного жанру – ревію.

В ревію, як і в водевілі, можна спостерігати синтез мистецтв: хореографія, скетчі та музичне мистецтво. І хоча наскрізного сюжету у концертах не було, відмінність ревію від водевіля проявляється у тому, що

номери ревію принаймні були тематично об'єднанні. Завдяки роботі композиторів музичне оформлення ревію було більш стилістично витриманим та цілісним. У 1906 році Ф. Зігфелд побачив у Парижі шоу-ревію «Фолі Бержер», яким сильно надихнувся та поставив у 1907 році у Нью-Йорку перше ревію, яке мало назву «Безумства Зігфелда», після чого стало це найпопулярнішим розважальним шоу в театрах Бродвею. Перехід від ревію до мюзиклу чіткіше за все відчувається в діяльності Дж. М. Коена — композитора, автора пісенних текстів, актора і продюсера. Із ревію до мюзиклу перейшло уміння об'єднати в єдиному представленні найбільш різноманітні, на перший погляд, несумісні елементи. Крім того, завдяки ревію в мюзикл прийшов джаз [56].

Джаз був настільки безпрецедентним, що досі не піддається визначенню. Це поєднання синкопованих ритмів регтайму та емоційного голосіння кантрі-блюзу, з додаванням елементів імпровізації. Джаз можна було б перенести на папір та занотувати, але він здебільшого визначався унікальними штрихами, які співаки та музиканти вносили до кожного виступу. Народився в борделях Нового Орлеана і виховувався в таких містах, як Чикаго, Мемфіс, і Канзас-Сіті, джаз був афроамериканським винаходом. Коли автор Ф. Скотт Фіцджеральд охрестив 1920-ті рр «Епоха джазу», він говорив про невдоволене покоління, яке знайшло в цій музиці вираження своєї пристрасті, свого горя, свого гніву та їхньої чистої енергії. Наприкінці десятиліття підйом джазу втілює домінування американської масової культури в усьому світі. Як сказав би пізніший вірш це, звучання «Le Jazz Hot» облетіло світ «з Стімбот Спрінгс до Ла-Пас».

Нове покоління бродвейських композиторів прийняло джаз як частину їх композиційної лексики. Для того, аби залишатися джерелом популярних пісень, Бродвей мав підлаштовуватись під нові смаки суспільства, тому джаз став все частіше звучати у партитурах мюзиклів.

У 1920-ті рр. В США характеризуються великою кількістю музичних вистав. Протягом одного неймовірного шестиденного періоду у 1925 році

було випущено чотири головні музичні хіти на Бродвеї в безперервній послідовності:

- 16 вересня: «Ні, ні, Нанет» — найдовша музична комедія smash десятиліття
- 18 вересня: «Король бродяг» — безсоромно романтична оперета
- 21 вересня: «Сонячно» — музична комедія на пісні Джерома Керн і з Мерилін Міллер у головній ролі
- 22 вересня: «Найдорожчий ворог» — перша музична комедія Роджерс і Харт

Кожне з цих чотирьох шоу привернуло всесвітню увагу та представило пісні, які стали міжнародними стандартами. Через більшість десятиліття, кіно було німим, комерційне радіо було в зародковому стані, і водевіль забезпечував законному театру постійний потік нових талантів. Бродвей, безперечно, був головним у світі джерелом розваг, особливо в плані постачання нових хітів. [16, с.166]

1930-ті рр. в Америці були кризовими, у зв'язку з біржовим крахом 29 жовтня 1929 року. Театр не був пріоритетом у людей, а ще до того додається розвиток кінематографа, з'являється звукове кіно. Це ще більше погіршило ситуацію на «Бродвеї». У 1930—1934 роках із 68 бродвейських театрів 12 були вимушені зачинитися, багато з них — назавжди, у 1935—1940 роках з Бродвею зникло ще близько десятка театрів.

Провідних авторів переманив до себе Голлівуд. З'ясувалося, що екранізація музичних комедій 1920-х років має успіх у публіки. Досить було поставити в кіно стару оперету, ревю, музичну комедію, як для них наставало друге народження. Незабаром стали створювати музичні фільми за оригінальними сценаріями зі спеціально написаною до них музикою. Виник новий жанр - кіномюзикл. Оскільки найкращих композиторів і сценаристів завербовало кіно, театральний мюзикл тягнув жалюгідне існування.

Театральні продюсери Нью-Йорка зрозуміли, що для виживання бродвейський мюзикл має скласти гідну конкуренцію кіно та радіо. Для цього

потрібно робити цікавіші та смішніші лібрето, органічніше пов'язувати дію з піснями, режисура та акторська гра мали стати переконливіше, а теми ближчими для глядача. Задача стояла переманити глядача від голлівудських кіномюзиклів до театрів.

Саме в ці важкі роки, коли мільйони людей перебували на межі відчаю, мюзикл у своєму розвитку зробив якісний стрибок. Відгукуючись на вимоги часу, мюзикл зацікавився соціальними проблемами [56].

Оновленню жанра сприяла творчість Дж. Гершвіна. Його мюзикл 1931 року «Про тебе співаю» отримав Пулітцерівську премію, яка вперше була присуджена музичному твору. Цей мюзикл був найбільш музично вишуканим з усіх, що створювали Гершвіни на той час, і мав різноманітну партитуру, що включала розлогий речитатив, хорові коментарі, марші, пастиші, складні контрапунктичні пасажі та балади. Більшість пісень були довгими і включали в себе великий ансамбль. Айра Гершвін пояснювала: «У шоу немає пісень з куплетами та приспіваними; є щось на кшталт речитативу, що йде паралельно, і багато фіналів та фіналетто».

«Про тебе я співаю» став першим американським мюзиклом з послідовно сатиричним тоном. Конгрес, Верховний суд США, президентство і сам демократичний процес були мішенями цієї сатири, що змусило зірок мюзиклу Вільяма Гекстона і Віктора Мура замислитися над тим, чи не зіткнуться вони з урядовими санкціями за свої образи президента Вінтергріна і віце-президента Дросельботтома [27].

Ще більшим успіхом стала опера Гершвіна «Поргі і Бесс» 1935 року, що також позитивно вплинула на розвиток мюзиклу. Прикладом того, як бродвейські мюзикли були джерелом світових хітів стала композиція «Summertime», слова до якої написали Хейворд ДюБос та Айра Гершвін. Пісня стала джазовим стандартом, та переспівувалась такими зірками Елла Фіцджеральд та Луї Армстронг, Біллі Холідей та Біллі Стюартом. Стівен Сондхайм, відомий композитор та автор мюзиклів, що створив «Вестсайдську

історію» та «Компанію» характеризує слова у «Summertime» та «My Man's Gone Now» як найкращу лірику музичного театру [12].

Максимально наближений до теперішньої форми жанр мюзиклу став із появою «Оклахоми!» у 1943 році. Мюзикл був написаний дуетом Річарда Роджерса і Оскара Хаммерштайна II, заснований на п'єсі Лінн Ріггз 1931 року «Зеленіє бузок».

Перед «Оклахомою!», композитори та лірики були авторами пісень — після «Оклахоми!», вони стали драматургами, використовуючи кожне слово і ноту в рахунок для розвитку характеру та просування дії. Протягом усього шоу кожне слово, номер і танцювальний крок були органічною частиною процесу розповіді. Замість того, щоб переривати діалог, кожна пісня і танець продовжували його. Вперше все відбувалося в безперервній оповідній лінії від увертюри до виходу на завісу. Як пізніше сказав Роджерс: «Оркестровки звучали так, як виглядають костюми».

«Оклахома!», безумовно, не був першим інтегрованим мюзиклом, але це була перша органічна музична п'єса, в якій кожен елемент слугує важливою, значущою частиною цілого. Мюзикли за цією новою формою в наступні роки продовжуватимуть називати «музичними комедіями», проте за своїм змістом ми можемо категоризувати такі вистави як повноцінні мюзикли. «Окрім шарму та винахідливості, що були притаманні окремим пісням, відмінною особливістю «Оклахоми!» став повний синтез компонентів театральності в єдиному відчутті краси і творчої фантазії. Все було на своїх місцях. Вперше стали нерозривними не тільки пісні й сюжет – танці також «піднімали» драму, розкриваючи підсвідомі побоювання і бажання головних персонажів» – коментував американський дослідник мюзиклу С. Грін [32, с.269].

Також «Оклахома!» вводить у сферу мюзиклів запис у студії оригінального акторського складу. До того, зірки шоу інколи записували окремі номери, проте це відрізнялось від театральної версії та слугувало більше популяризації безпосередньо співака ніж вистави. Популярність

«Оклахоми!» була такою, що продюсер Джек Капп вирішив записати весь акторський склад та весь оркестр так, як це можна було почути під час виступу у театрі, з деякими корекціями, аби вписатися в ліміти по часу. Альбом вмить став бестселером, і з того часу студійні записи мюзиклів стали гарним допоміжним фінансуванням багатьом музикантам. До того ж, навіть люди, що не бачили вистави, могли почути, як вона звучала в оригінальному складі. Зараз багато творців мюзиклів випускають альбомний запис до прем'єри самої вистави на сцені, і бувають випадки, коли мюзикли існують лише у вигляді студійного запису, жодного разу при цьому не будучи втіленими сценічно.

2.2. Специфіка бродвейського мюзиклу та його вплив на розвиток світового мюзиклу

Бродвей був основним джерелом розваг ще з часів Першої світової війни, але середина двадцятого століття стала кульмінаційним моментом. Останні бродвейські хіти ставали впізнаваними в усьому світі. Популярна музика брала приклад з Бродвею. Сценічні мюзикли так регулярно відправляли пісні на вершини хіт-парадів, що коли люди чули нову чудову мелодію, вони не питали, хто її написав, а запитували, з якого шоу вона походить.

Для композиторів, письменників і виконавців успіх на Бродвеї був найкоротшим шляхом до успіху в кіно і на телебаченні. До 1956 року Голлівуд припинив створювати оригінальні мюзикли і обмежився адаптацією бродвейських хітів для великого екрану. На лондонському Вест-Енді переважна більшість великих мюзиклів була американським імпортом. Більше, ніж будь-коли раніше, Бродвей був «головним стовбуром» шоу-бізнесу, особливо в тому, що стосувалося мюзиклів [16].

Зважаючи на історію розвитку мюзиклу в США та жанри, з яких він утворився, такі як ревю, бурлеск, водевіль – можна зробити висновок, що

одним із принципів бродвейського мюзиклу, що проходить крізь роки, є яскравість та масштабність. Ця тяга до створення шоу є візитною карткою американських мюзиклів. Проявляється це в пишних декораціях, масових танцювальних номерах та яскравих костюмах.

Мюзикл «Цілуй мене, Кет!», створений Колом Портетром у 1948 році об'єднує в собі сюжет «Приборкання норовливої» У. Шекспіра та лінію постановки цієї п'єси в театрі. Бродвейська класика, мюзикл вже з першого номеру «Another Op'nin', Another Show» захоплює яскравими кольорами, активним ритмом мелодії та великою кількістю людей на сцені. Протягом п'яти хвилин на сцені рух не припиняється, проте змінюється темпоритм та настрої, не дозволяючи глядачу втомитися від постійної біганини з самого початку. Дуже довгі «танцювальні перерви» (частина номеру, де актори не співають та на перший план виходить танцювальна зв'язка) та дія, що впродовж номеру супроводжується музикою, можна навіть сказати, характеризується музикою, з її постійними інтонаційними та ритмічними змінами. Такі експозиції цілком в дусі бродвейської вистави [71]. Загалом перший номер в бродвейському мюзиклі збирає на сцені якщо не всіх, то більшість персонажів.

Одним із найвідоміших відкриттів є номер «I hope i get it» з мюзиклу «A Chorus Line». Композитор – Марвін Хамліш, слова – Едвард Клебан, книга – Ніколас Данте. Прем'єра відбулась у 1975 році, режисер Майкл Беннетт. Мюзикл отримав 9 Тоні та Пулітцерівську премію за драму. Балет, джаз, енергетика – в першому номері цієї вистави гармонійно поєднано все. «I hope i get it» показує фінальний етап прослуховування акторів та процес відбору, тому ми можемо побачити всіх головних героїв з першої секунди. На превелике щастя, зберігся запис з вистави першого складу, і можна побачити, хоч і не в найкращій якості, наскільки створення безпосередньо шоу є важливою частиною мюзиклу ще у 1975 році [67].

В сучасних мюзиклах, як наприклад «Гамільтон» чи «Хезерс», також можна прослідкувати цю тенденцію. Творцем «Гамільтона» є Лін-Мануель

Міранда, відомий американський композитор, актор і співак. У 2015 році відбулась прем'єра, і мюзикл отримав назву «американського феномена» та став всесвітньо відомим. Стаття в Вікіпедії зазначає: «Шоу отримало Пулітцерівську премію за драму, премію Греммі за найкращий альбом музичного театру та було номіноване на рекордних 16 премій Тоні, з яких отримало 11, у тому числі за найкращий мюзикл, найкращу оригінальну музику та найкращу книгу. За виконання титульної ролі Міранда був номінований на ще одну премію Тоні за найкращу чоловічу роль у мюзиклі» [63]. Перший номер «Гамільтона», «Alexander Hamilton» не тільки розповідає історію дитинства головного героя, але також показує, чим історія закінчиться. Всі основні персонажі, що будуть ключовими в історії, наприкінці номеру озвучують, якими були їх стосунки з головним героєм – одним з батьків-засновників Америки Олександром Гамільтоном. Враховуючи, що заснований мюзикл на реальних подіях, а точніше на біографії Рональда Чернова «Олександр Гамільтон», більшість глядачів заздалегідь знає долю Олександра, це не ламає інтриги вистави [91].

Мюзикл «Хезерс» був написаний Лоуренсом О'Кіфом та Кевіном Мерфі на основі фільму «Хезерс» 1989 року. Мюзикл є чорною комедією з високою енергетикою і порушує дуже гострі теми, зокрема булінг, підліткові самогубства, сексуальне насильство та насильство в школі. Перший номер в виставі, «Beautiful» також знайомить нас майже з усіма головними персонажами мюзиклу, окрім Джей Ді – головного антигероя мюзиклу, який з'явиться пізніше. Весь мюзикл, проте особливо перший номер, зроблений у форматі щоденника головної героїні Вероніки, яка впродовж вистави дає свій коментар подіям чи характеристику персонажам, ніби зупиняючи час. В номері також є багато неспіваного діалогу, який підкреслює музика з пісні, тримаючи постійно музичну тему номеру на фоні [99]. В інтерв'ю для «Playbill», Лоуренс О'Кіф та Кевін Мерфі прокоментували процес написання цієї пісні: «На самому початку процесу написання ми склали список ідей з фільму, які могли б стати піснями. Слово «beautiful» було на першому місці.

Нам сподобалося, що це слово можна вживати з сарказмом, як це робить Ден у своєму сценарії, але це також слово, що піднімає настрій. Ми любимо оригінальний фільм, тому для нас було важливо вшанувати сюжет, але одне питання, на яке Ден Вотерс вирішив не відповідати у своєму сценарії, - як, коли і де Вероніку запросили приєднатися до трьох Хезерс. «Beautiful» виникла з бажання відповісти на це питання і пояснити соціальний тиск, який змусив таку добру, розумну і чутливу молоду жінку, як Вероніка, почати змінювати себе, щоб спробувати належати до чужорідного світу популярних дітлахів.

Під час написання музики напрошувалася весела ритмічна ідея: відсутній біт. Тобто, вступний вамп, який пронизує всю пісню, має довжину лише 15 тактів, замість симетричних 16 (тобто кожен четвертий такт - це 3/4 такту замість 4/4). Це означає, що нові куплети і важливі події з'являються на такт раніше, ніж очікувалося, і починають вечірку занадто рано. Це допомагає вивести аудиторію з рівноваги, показуючи, що герої часто поспішають і заклопотані, і що цей світ не тримається на ногах.» [26]

Не тільки масові сцени вражають глядача, а звісно відомі на весь світ бродвейські спецефекти. Декорації, костюми та спеціальні ефекти також є важливою частиною жанрового поєднання. Деякі мюзикли використовують інноваційні технології, як-от проєкції, автоматизовані декорації або навіть елементи віртуальної реальності, щоб створити унікальний візуальний досвід. Мюзикли, як «Король Лев», відомі своїми вражаючими костюмами та ефектами, що дозволяють глядачам зануритися в казковий світ.

Про швидкісне бродвейське перевдягання та зміну костюмів безпосередньо на сцені ходить багато чуток, і реакція глядачів ніколи не підводить, кожний раз зриваючи овації [24]. Це створює ефект сценічної «магії». Командна робота у бродвейських мюзиклах дуже сильна і тільки завдяки ансамблевій роботі та технічній точності можна досягнути такого результату.

Навіть камерні мюзикли завдяки цікавим технічним рішенням створюють бродвейську візуальну розкіш. Наприклад, у мюзиклі «Hedestown» при досить маленькому просторі самої сцени, вона має рухливий планшет, який не тільки може рухатись по колу, але також має платформу, яка опускається вниз чи підіймається вгору, даючи змогу використати висоту у виставі [70].

Така формула для відкриття вистави є досить успішною та викликає захоплення у публіки. Таким і має бути знайомство – запальним, вражаючим та ефектним. Заволодіти увагою глядача потрібно від першої секунди вистави, і бродвей знайшов свій метод, як цього досягнути, орієнтуючись на вподобання своєї публіки.

Поєднання жанрів у бродвейських мюзиклах — це одна з ключових особливостей, яка робить їх унікальними і багатограними. Мюзикли поєднують у собі музику, драму, танець та іноді елементи інших видів мистецтва. Ця синергія жанрів створює унікальний театральний досвід, де кожен з елементів відіграє свою важливу роль у побудові сюжету і передачі емоцій.

Інтегрування пісень у сюжет є саме бродвейською специфікою, яку переняли згодом і європейські мюзикли. При тому, автори можуть використовувати різні музичні стилі, від класичних оперет до джазу, поп-музики, року та навіть хіп-хопу. Наприклад, мюзикл «Гамільтон» поєднує традиційні театральні пісні з елементами хіп-хопу і R&B. У деяких мюзиклах використовуються елементи опери, де весь діалог виконується в музичній формі (так званий «sung-through» стиль). Це, зокрема, характерно для мюзиклів, таких як «Знедолені» та «Привид опери», де музика супроводжує весь спектакль без традиційних розмовних сцен.

Танець є не менш важливим елементом бродвейського мюзиклу. Хореографія не тільки доповнює візуальне оформлення вистави, але і допомагає розвивати сюжет, розкриваючи емоції та відносини між персонажами. У деяких мюзиклах танцювальні сцени є кульмінацією

вистави, перетворюючи сцену на справжнє шоу. Хореографія може варіюватися від класичного балету (наприклад, у «Привиді опери») до сучасних стилів. Такі мюзикли, як «Чикаго» або «Кішки», відомі своїми витонченими і технічно складними танцювальними номерами.

Один із популярних прийомів у бродвейських мюзиклах – це музичні референси. Референси (з англ. посилання) – відображення відомих чи культових моментів з класичних мюзиклів в сучасних, це може бути як інструментальний уривок, так і репліка. Це вважається проявом поваги та певним визнанням. Зростання кількості мюзиклів, які відсилають до інших мюзиклів на Бродвеї, є реальним; воно збіглося з кількістю музичних комедій, що використовують актуальний гумор загалом. В останні три десятиліття 20-го століття велика кількість найбільш значущих бродвейських мюзиклів були музичними драмами («Суїні Тодд», «Знедолені») або історичними творами, написаними в тональності, яка не витримувала музичної пародії («Енні», «Титанік»). У 21-му столітті жанр музичної комедії після «Продюсерів» включає в себе все більше шоу на кшталт Shucked, які включають в себе бродвейські пародії [37].

Одним із таких посилань скористався Лін-Мануель Міранда у мюзиклі «In the Heights». В першому номері, який називається «In the Heights» головний герой робить референс на мюзикл «Цілуй мене, Кет!», коли проспівує «стає до біса гаряче, як казав мій друг Кол Портер» («it's gotten too darn hot like my man Cole Porter said»). «Too darn hot» є відкриваючим номером другого акту «Цілуй мене, Кет!», і Кол Портер, як уже зазначалось, є творцем мюзиклу [94].

Посилання на пісню «Defying Gravity» з мюзиклу «Wicked» із музикою та словами Стівена Шварца та лібрето Вінні Хольцмана зробили актори у номері «What's Up, Duloc?» з мюзиклу «Шрек» під час виступу на врученні нагород Тонні 2009 року. Мюзикл «Шрек» (англ. Shrek the Musical) — це постановка з музикою Жанін Тесорі та текстами і сценарієм Девіда Ліндсей-Абера. В її основу покладено анімаційний фільм «Шрек» 2001 року

від студії DreamWorks, а також деякі елементи з його продовжень: «Шрек 2», «Шрек назавжди» і книгу Вільяма Стейга «Шрек!» 1990 року. В кінці пісні Лорд Фаркуад посилається на репліку Алфаби:

«And nobody in all of Oz
No wizard that there is or was
Is ever gonna bring me down! Oh!» [34]

Текст Лорда Фаркуада був наступний:

«And no one's gonna bring me down! Oh!» [102]

Хоча сам текст в референсі був скорочений, основний наголос був у мелодійному малюнку останніх нот, які вважаються дуже складними для виконання та є показником майстерності артистки, що виконує роль Алфаби. Цей момент став одним із культових у світі бродвейського мюзиклу, тому не дивно, що його вирішили згадати у вигляді референсу.

Найпопулярнішим номером з найбільшою кількістю референсів до мюзиклів є шоуупер з мюзиклу «Щось гниле!». Шоупер (англ. showstopper) – частина виступу, яким глядачі захоплюються настільки, що постійні оплески та овації переривають виставу [5].

«Щось гниле!» - музична комедія за книгою Джона О'Фаррела та Карі Кіркпатріка, музикою та текстами Карі та Вейна Кіркпатріків. Дія відбувається у 1595 році і розповідає про братів Боттомів, Ніка та Найджела, які намагаються досягти успіху в театральному світі, змагаючись з шаленою популярністю свого сучасника Вільяма Шекспіра. Номер «A musical» вважається суцільним шоуупером як раз через кількість референсів. В ньому Нік Боттом приходить до провидця Томаса Ностардамуса, аби дізнатися, яку п'єсу йому треба написати, аби перегнати Шекспіра та стати успішним. Томас дивиться в майбутнє та бачить, що популярність набули мюзикли, на той час жанр невідомий. Тож Ностардамус пояснює Ніку, що таке мюзикл та чого варто його поставити, паралельно роблячи більше аніж 20 посилань на популярні мюзикли [30]. Тут є все, від прямих назв мюзиклів, до інструментальних посилань, і навіть сценографічних референсів.

Наприклад, грою слів вони роблять посилення на мюзикл «Знедолені» («Les Misérables»):

«[NICK (spoken)]

Sounds miserable (Звучить жахливо)

[NOSTRADAMUS]

I believe it's pronounced "misérables"(Я думаю це це вимовляється як "знедолені")» [18].

Слова схожі за написанням та звучанням, проте в англійській та французькій мові мають дещо різну вимову, звідси і гра слів, зав'язана на назві мюзиклу. Або ж пародія на дітей з мюзиклу «Енні» та їх вкрай популярного номеру «It's a hard-knock life», в якому діти з відрами та ганчірками миють підлогу, тож саме це повторили в «A musical», тільки замість репліки «It's a hard-knock life for us», вони співають «It's a musical for us» [92].

А мюзикл «Чикаго» отримав референс всього лише музикою, настільки впізнаваною є тема увертюри або «І весь цей джаз» [100].

Саме через таку кількість референсів та жартів номер став шоустоппером, він розважає глядача та дає йому відпочити і отримати захоплення від того, що вони щось впізнали та щось знають. Глядачі отримують комфорт від чогось знайомого та переконані у своїй освіченості, в той же час дізнаються щось нове, і все це в одному номері [103].

Створення шоустопперів стало своєрідною тенденцією для бродвейських шоу, проте для різних мюзиклів це робиться різними методами. Одним із найрозповсюдженіших методів є запросити відому зірку для виконання якоїсь незначної ролі, оскільки нетреновані актори не можуть співати протягом двох годин та на головні ролі у мюзиклі претендувати не можуть. Але для якогось маленького номеру мати знаменитість – успіх для шоу, публіка одразу в захваті та рейтинги вистави злітають вгору. Відповідно, це задало тренд для світового мюзиклу, особливо для професійних записів,

що потім транслуються на стрімінгових платформах. Зірки кіно стали брати участь у таких записах або навіть у театральних виступах. Яскравим прикладом є Деніел Редкліфф, відомий за роллю Гаррі Поттера у серії фільмів 2001-2011 рр. У 2011 році на 65-ій церемонії вручення премії «Тоні» Деніел взяв участь у виступі з номером «Brotherhood of Man» з мюзиклу «Як здобути успіх у бізнесі без намагань» [6], а у 2017 році брав участь в Off-Broadway постановці мюзиклу Джеймса Грехема «Privacy».

Для екранізації одного з найвідоміших бродвейських мюзиклів «Wicked» на головну роль запросили відому поп-співачку Аріану Гранде [43]. Звісно, для кінематографа легше запрошувати співаків на такі ролі, оскільки це є одноразовий запис у студії, а не живий виступ вісім разів на тиждень, як зазвичай на Бродвеї. Фільм розділили на дві частини, тому прем'єра відбудеться у дві дати. Показ першої частини відбудеться 3 листопада 2024 року у Сіднеї, Австралія [42].

Поєднання різних видів мистецтва дозволяє мюзиклу звертатися до ширшої аудиторії. Завдяки музиці, драмі, танцю та візуальним ефектам, кожен глядач може знайти щось для себе, незалежно від того, що саме його приваблює в мистецтві. Також така інтеграція жанрів допомагає створювати глибші емоційні враження, оскільки кожен жанр підсилює інші.

Таким чином, бродвейські мюзикли завоювали міжнародну популярність завдяки своєму унікальному жанровому поєднанню, що не тільки надає їм багатогранності, але і робить їх універсальними в емоційному і культурному плані.

2.3. Розвиток мюзикл-індустрії Франції

У Франції музичний театр від самого початку асоціювався з оперою, оперетою, водевілем, вар'єте і кабаре, оскільки, на відміну від США, у цій країні давно склалася історія класичної музично-театральної спадщини.

Основою французького мюзиклу є класичний французький шансон. Шансон в перекладі з французької означає «пісня з життя», і впродовж століть значення слова видозмінювалось. У середні віки шансон визначався як пісня трубадура, часто із сюжетами про неможливе кохання. У XIV–XVI століттях шансоном називають поліфонічну французьку пісню. Вона виникла на основі одноголосих світських творів труверів. До ранніх зразків шансону можна віднести такі композиції, як «Cheulz qui voelent», «Hé hula hu», «'a pas long temps». Хоча більшість авторів цих творів залишаються невідомими, деякі збереглися, наприклад, «Andray soulet» Маттео Перуджійського. Ранні шансони виростили з жанрів народної музики, таких як балада, віреле, рондо, а також з мистецтва трубадурів. Першим значним композитором у цьому жанрі вважається Гійом де Машо (XIV століття).

Наприкінці XVI століття почали з'являтися шансони з акордово-гармонійною структурою, де мелодійним голосом стало сопрано. З XVII століття в межах «паризької школи» розвивалися шансони, призначені для одного голосу. Популярними стали вокальні жанри, такі як *air de cour* і *chanson pour boire*, які виконувалися під акомпанемент лютні або клавіру.

У XVIII столітті провідним вокальним жанром у Франції стала опера, а відродження сольної пісні відбулося у XIX столітті, спочатку у вигляді салонних мелодій, а пізніше під впливом німецьких *Lieder*.

Наприкінці XIX століття з'явився новий вид французької пісні — *chanson réaliste* («реалістична пісня»). Народжений у кафе-концертах і кабаре Парижа, він увібрав риси літературного реалізму та натуралізму і залишався популярним до завершення Другої світової війни. *Chanson réaliste* переважно виконували жінки, а тематика пісень відображала життя бідних і робітничого класу Парижа. Серед авторів цього жанру були такі відомі композитори, як Ернст Шоссон, Габріель Форе та Клод Дебюссі.

Сьогодні у Франції шансоном називають популярну французьку музику, яка зберігає характерну ритміку французької мови, на відміну від пісень, створених під впливом англомовної музики. Серед відомих виконавців

шансону — Едіт Піаф, Джо Дассен, Жак Брель, Шарль Азнавур, Енріко Масіас, Лео Ферре та інші [112].

Друга половина XX і XXI століть теж привнесли в шансон зміни. У ньому стали з'являтися інтонації естрадної музики, електро- і рок-музики, це ж ми чуємо в багатьох популярних мюзиклах. Виконання шансону можна порівняти із моновиставою, що вимагає неабиякої акторської майстерності та певної ширості із глядачем, елементу сповіді та інтимності. Саме в таких інтонаціях шансон і підводить нас до французького мюзиклу, який ґрунтується на тих самих принципах. Музичний театр у цей момент виходить за межі оперети і кабаре, музичні сцени набувають цілісності, з текстів пісень вибудовується історія, що оповідає не тільки про легкі та веселі сюжети, вона тепер говорить на найрізноманітніші теми, зокрема, важливі й актуальні для сучасного суспільства.

Французькі мюзикли досить рідко можна побачити на театральних сценах, здебільшого вони втілюються у Палаці спорту та Палаці конгресів. Співаки надають перевагу емоційності, а не динаміці, тому не дуже багато переміщаються під час співу, проте французький мюзикл має доволі широку хореографію, що вимагає простору сцену. «Французькі мюзикли здебільшого ставлять не в традиційних театральних архітектурних просторах, а в місцях, де відбуваються концерти, конференції, спортивні заходи чи інші популярні розваги. Театр мюзиклів, таким чином, відбувається поза межами виключно театрального простору, а в межах популярної арени....Таке розміщення мюзиклів у традиційних театрах призвело до непростих стосунків між театральною орієнтацією сцени на високу культуру та популізмом самого мюзиклу. Французькі мюзикли використовували сцени з більш демократичною метою і самі пристосувалися до механіки та очікувань сценічних майданчиків, на яких вони виступають. Пісні, орієнтовані на поп-музику, самі по собі здатні конкурувати в музичній індустрії, а партитури, а отже, і драматургія, поєднують пісню і сцену не цілісно, а

ідіосинкратично, як на MTV і поп-концертах.» – пише дослідниця Ребекка-Енн С. До Розаріо [33].

В плані декорацій французькі творці мюзиклів не намагаються створити щось настільки ж масштабне, як Бродвей, втім вони ретельно ставляться до костюмів та приділяють їм особливе значення. Ще однією відмінністю від бродвейського мюзикла полягає у відсутності оркестра, що пов'язано із фінансовими можливостями [90].

Ролі у французькому мюзиклі частіше давали не професійним акторам, а професійним музикантам. Це пов'язано з тим, що розвиток французького мюзиклу розтягнувся на довгий термін, не опрацювавши моделі синтетичного артиста, а також тому, що французи воліли використовувати вже добре підготовлених, вихованих на класичній музиці виконавців, оскільки вокал у французьких мюзиклах досить складний. Це також давало можливість яскравіше і професійніше розкрити кожен аспект жанру, адже у французькому мюзиклі співають професійні співаки, і головні виконавці рідко танцюють, натомість у кордебалеті беруть участь професійні танцюристи. А коли надалі для особливо психологічно загострених і розгорнутих сцен знадобиться серйозна акторська майстерність, то на ці ролі запросять професійних акторів. Цей поділ вокаліст-танцюрист-актор відрізняє французький мюзикл від Бродвею.

Перший французький мюзикл був створений у 1973 році композиторами Клод-Мішель Шембергом і Реймондом Жанно та авторами Аленом Бублілем і Жан-Макс Рів'єром, і мав назву «Французька революція». На тлі Французької революції ми бачимо, як розгортається вигадана історія неможливого кохання Шарля Готьє та Ізабель де Монморансі. Готьє - син крамаря, який стає членом Третього Рейху, а Ізабель - аристократка, яка змушена тікати з королівською родиною. Прем'єра мюзиклу відбулась у Паризькому Палаці спорту. Його різкі рок-акорди та ковзання між роком, фолком і джазом є впливом музичної драматургії, створеної в таких записах, як «Ісус Христос - суперзірка». Окрім мюзиклу, «Французька революція»

також є рок-оперою. «Рок-опера (англ. rock opera) — музично-драматичний жанр, основою якого є рок-музика, а коріння пов'язане з мюзиклом. Подібно до класичної опери, рок-опері характерні різні номери: арія, монолог, хор, розмовні діалоги, танцювальні епізоди зі специфічною пластикою, найрізноманітніші прийоми звукового оформлення та світлові ефекти. Музична мова рок-опер пов'язана з використанням рок-ансамблю, а також класичного оркестрового складу або їх поєднання. Манера виконання наслідує різні види рок-музики, використовує елементи музичної мови інших шарів культури — від фольклору і бароко до джазу і авангарду.» [81]

«Французька революція» започаткувала сталу схему для французьких мюзиклів й рок опер, по якій спочатку деякі пісні з мюзиклів випускаються як сингли, потім музичні альбоми, кліпи, і лиш потім створюється постановка. Французькі мюзикли, що розвинулися з рок-опер, зберігають оперний баланс: пісні стають домінуючою естетикою, що диктує виконання.

У 1979 році з'являється мюзикл «Старманія» композитора Мішеля Берже та автором Люком Пламондоном. Вистава стала культовою, і вважається класикою французького мюзиклу. На відміну від «Французької революції», «Старманія» містить повністю оригінальний сюжет, не взятий з історії чи літератури, і в цьому відношенні мюзикл є першим у Франції.

Основна тема мюзиклу – це антиутопічне майбутнє, де панує хаос і зневіра. Події розгортаються у вигаданому місті Монополіс, яке страждає від соціальної нерівності та тиранії. Головні герої – це революціонери, знаменитості та політики, що живуть у цьому несправедливому суспільстві, де медіа і влада мають великий вплив на життя людей.

«Старманія» відома своїми хітами, такими як «Le Blues du Businessman», «Quand on arrive en ville» і «S.O.S. d'un terrien en détresse», яку згодом виконували багато відомих артистів, включно з Далідою та Квебекським співаком Гару. Цей мюзикл мав великий успіх не тільки у Франції, але й у Канаді та інших франкомовних країнах. Він досі має сильний вплив на музичний театр та поп-культуру, з новими постановками і записами.

У 1988 році вийшла англomовна версія мюзиклу «Таусоон», в адаптації Тіма Райса, проте успіху ця постановка не мала.

Клод-Мішель Шемберг та Ален Бубліль продовжили свою співпрацю після «Французької революції» та створюють мюзикл за одним із найвидатніших романів Франції «Знедолені» Віктора Гюго. У Палаці спорту в Паризі постановка почалась у 1980 році, а у 1985 та 1987 роках прем'єри відбулися у Лондоні та на Бродвеї відповідно. Бродвейська версія мюзиклу була номінована на дванадцять премій «Тоні», і здобула вісім, одна з нагород була за Найкращий мюзикл. Режисером проекту став Робер Оссейн, який був художнім керівником театру «Маріньї», пізніше зробив і екранізацію роману, а також вже мав досвід роботи з великими формами в Палаці спорту.

Оригінальна постановка «Знедолених», яка згодом перетвориться на більш оперну партитуру з речитативом, також використовувала «стрибки» між популярними музичними стилями. Використання добре відомого наративного матеріалу, знайомого більшості слухачів з історії та класичної літератури, що включає «Знедолених» Віктора Гюго, ще більше акцентувало увагу на здатності мюзиклів інтерпретувати цей матеріал по-новому (а не просто передавати наратив в першу чергу), через зіставлення музичних впливів, що розкривають події та персонажів у пісні. Ця тенденція буде підхоплена в еволюції французького музичного театру [33].

Наступним мюзиклом став також шедевр Віктора Гюго «Собор Паризької Богоматері», на основі якого композитор Рікардо Коччанте та автор Люк Пламодон створили «Нотр-Дам де Парі» у 1998 році. Постановкою займався славнозвісний авангардний французький режисер Жіль Травню. В рамках промо-кампанії перед відкриттям у Парижі три пісні були випущені як сингли: «Vivre», «Le temps des cathédrales» та «Belle». «Belle» стала величезним хітом і була названа Піснею року у Франції, а також номінована на Пісню століття. Нотр-Дам де Парі, згідно з Книгою рекордів Гіннеса, мав найуспішніший перший рік серед усіх мюзиклів за всю історію [25].

Мізансцена «Нотр-Дам де Парі» коментує ритми пісень у стилі поп, соул, блюз, класика та джаз. Головні герої носять мікрофонні гарнітури, які матеріально позначають їхній статус «співаків». Дизайн Крістіана Ритца нагадує рок-концерти, використовуючи масивні декорації та відкриті простори, які одночасно ізолюють і прояснюють виконавців на сцені та фіксують масштабність виступу як «події». Хор складається не з акторів чи співаків у визначених образах, а з хореографічної групи танцюристів, поставленої Мартіно Мюллером, які артикують ритми. Музика виконується через звукову систему, а не живим оркестром, що дозволяє передавати сучасну популярну музику, яка здебільшого є студійною, водночас підносячи музику з інших елементів вистави до головного, керуючого ритму, якому підпорядковується вся вистава. Подальший перформанс здається відірваним від роману Віктора Гюго, на основі якого він був адаптований.

Сценографія передає напругу соціальної нерівності. Велетенська стіна з блоків символізує собор Нотр-Дам, але не є точною копією чи відтворенням готичної архітектури. Вона підтримує ритми перформансу, має опори та виступи для хореографії, а також рухомі блоки, які формують арки, додаткові стіни та платформи для сольних виступів. Ці блоки є як відображенням зовнішнього тиску собору на персонажів, так і внутрішнього відчуження, «стіни», що зводить сам персонаж всередині.

«...в новелі дуже мало діалогів, що зробило цікавим – зробити з цього оперу чи мюзикл, тому що, що ці персонажі думають, і не кажуть, вони розмовляють одне з одним дуже мало в самій історії. Це жага, ненависть, любов – але це все всередині, тож вони всі тримають це всередині, це дає тобі гарні підтексти для пісень» – зазначає Люк Пламодон, автор пісень до мюзиклу, в інтерв'ю про те, як створювався «Нотр-Дам де Парі» [21]. Ця глибина пісень, що тримала акторів на місці як раз зробила мюзикл схожим на естрадний. Автор додає, що на відміну від бродвейських мюзиклів, де використовують театральних співаків, «бродвей-стайл» співаків, він

використовує поп співаків, блюз чи рок співаків. Це робить звучання більш професійним, і, в результаті, більш цікавим.

«Нотр-Дам де Парі» став першим мюзиклом із новаторською хореографією. Поставив її Мартін Мюллер, поєднуючи в ній сучасний танець-модерн і елементи акробатики.

«Нотр-Дам де Парі» дав умовний поштовх для індустрії мюзиклів у Франції. Феноменальний успіх та всесвітнє визнання спонукало до створення нових мюзиклів. Деякі з них були поставлені за кордоном. Почалась нова ера французьких мюзиклів.

- 2000 р. – «Десять заповідей» («Les dix commandements») П. Обіспо, Е. Шорак, Л. Флоренса і П. Жіро;
- 2001 р. – «Ромео і Джульєтта. Від ненависті до кохання» («Romeo et Juliette: de la Haine a l'Amour») Ж. Пресгурвіка;
- 2002 р. – «Маленький принц» («Le Petit Prince») Р. Коччанте і Е. Анаїс;
- 2003 р. – «Дон Жуан» («Don Juan») Ф. Грея;
- 2003 р. – «Понесені вітром» («Autant en emporte le vent») Ж. Пресгурвіка;
- 2005 р. – «Король – сонце» («Le Roi Soleil») Ф. Кастелло, Д. Атіа, К. Паулуса, В. Руссо, О. Шульца, Л. Флоранса, П. Гирао і інш.;
- 2005 р. – «Дракула: між любов'ю і смертю» («Dracula: entre l'amour et la mort») С. Леклерка, Б. Пельтьє і Р. Табра;
- 2007 р. – «Грааль» («Grael») К. Лара;
- 2009 р. – «Клеопатра, остання цариця Єгипту» («Cleopatre, la derniere reine d'Egypte») К. Уалі, Л. Флоранса і П. Гирао;
- 2009 р. – «Шахерезада, тисяча і одна ніч» («Sherazade, les mille et une nuit») Ф. Грея;
- 2009 р. – «Моцарт» («Mozart, l'opéra rock») Ж-П. Піло, О. Шультез, В. Руссо;
- 2011 р. – «Дракула: любов сильніше за смерть» («Dracula, l'amour plus fort que la mort») К. Уалі;

- 2012 р. – «Адам і Єва: другий шанс» («Adam et Eve: La seconde chance») П. Обіспо;
- 2012 р. – «1789: Закохані з Бастилії» («1789: Les Amants de la Bastille») Д. Агтія, А. Коен; Р. Жансьєн, Ж. Лок, Ж-П Піло, О. Шультез
- 2015 р. – «Легенда про короля Артура» («La Légende du roi Arthur») Д. Агтія, Ф. Шеньє;
- 2016 р. – «Три мушкетери» («Les Trois Mousquetaires») Д. Агтія, А. Коен;
- 2021 р. – «Я буду тебе кохати» («Je Vais T'aimer») М. Сарду, Л. Серніньєк, А. Жюньє.

Сучасні мюзикли використовують, звісно, більше ефектів для залучення широкої аудиторії. Наприклад, у 2011 році після мюзиклів «Король-сонце» і «Клеопатра» широко відомий в Європі хореограф Камель Уалі вирішив по-новому освітити легенду про графа Дракулу. Вистава з оригінальними піснями розказує історію про неможливу любов Дракули, який в пошуках ідеалу розривається між пристрасною і розумом. Труппа з співаків, акторів і танцюристів з'явилася перед глядачами в фантастичному світлі, де були використані сучасні технології, такі як 3D (до танцюристів прикріплялися датчики, завдяки яким вони були інтегровані у візуальний ряд, а глядачам пропонувалися спеціальні 3D окуляри); використання циркових номерів Цирку дю Солей (персонажі з'являлися з-під сцени, літали і робили найскладніші трюки в повітрі), в мюзиклі взяв участь професійний одноногий танцівник. У постановці брав участь Тьєррі Сюк, продюсер багатьох шоу іменитої співачки Мілен Фармер. Усе разом народжує відчуття грандіозного шоу, яке глядач дивиться «на одному диханні». При цьому речитативи, монологи і діалоги присутні в кількості, достатній для того, аби навіть глядач, який не знає історії Дракули, зміг зрозуміти, що відбувається. Багато музичних композицій є продовженням драматичної сцени, що передувала, і несуть відповідний зміст.

Тому, осучаснення мюзиклів та можливість застосовувати новітні технології у виставі надає елементу шоу мюзиклу, навіть якщо це не дуже притаманно саме французьким мюзикам, які більше зосереджуються на драматичному виконанні пісень та розкішних костюмах. Нерідко через декілька років після закінчення прокату мюзиклу як вистави, його поновлюють у вигляді концерту, що має не менший успіх, ніж сама вистава, а інколи навіть мають довші тури, ніж сценічна версія. Це не дивно, враховуючи, що для французьких мюзиклів звичайна практика випускати альбом до самої постановки. І навіть під час постановки мюзиклу, кожна сцена в ньому, кожен музичний номер має завершений характер. Кожна пісня може виконуватися окремо, артисти змінюють один одного послідовно на сцені. Саме тому й концертні версії французьких вистав мають таке довге життя. Але, незважаючи на це, весь музичний ряд буде чути, як єдине ціле, створене в одному стилі.

2.4. Своєрідність становлення та розвитку мюзиклу в Китаї

Мюзикл як жанр досить пізно з'явився у Китаї. Коли Бродвей та Вест-Енд вже міцно закріпились у серцях глядачів, Китайський мюзикл почав свій шлях становлення у другій половині ХХ століття.

Для китайського мистецтва, що має дуже довгу та насичену історію, притаманна традиційність та повільність, адже філософія та уроки, яким навчають нас мистецтво не терплять квапливості. Мюзикл, як легкий, гучний та видовищний захід є чимось новим для китайської культури, тому осягати його почали, беручи приклад із західних мюзиклів, та намагаючись скопіювати їхню стилістику. За 40 років – з 1980-х рр. до 2020 року – мюзикл у китайській театральній культурі пройшов шлях розвитку від наслідування західної традиції до інтеграції з національною східною системою, внаслідок чого було сформовано оригінальний жанровий різновид музично-театрального дійства [15].

У післявоєнний період в Китаї почали створюватись кіномюзикли, утім, не всі вони мали національну специфіку та загалом мали маленький вміст пісень і танців, і більше діалогів. Пісні вставлялись більше як окремі номери, ніж інтегровані в сюжет події. Упродовж 1950-х – 1960-х рр. в Китаї було випущено наступні кіномюзикли:

- 1957 р. – «Mambo Girl» І. Янг [22];
- 1960 р. – «Третя сестра Ліу» Кіяо Ю, Лей Зенбанг [38];
- 1960 р. – «Дика, дика троянда» Яо Мін, Рьоічі Хатторі, Чан Юїк-Фо [41];
- 1963 р. – «The Love Eterne» Лі Хан Сіанг
- 1963 р. – «Дівчина з небес» Лі Хан Сіанг

Мюзикл «Третя сестра Ліу» намагався надати національної характеристики мюзиклу. Китайська традиційна музика, народне звучання, народне вбрання та красюди Гуйліня передавали найкращі культурні здобутки Китаю. Більше того, саме цей мюзикл був майже весь проспіваний (sung-through) і містив невелику кількість речетативних реплік, на подобу «Знедолених». Створений на основі фольклорних пісень народу Чжуан із Гуансі, він розповідає історію легендарної співачки Лю Санцзе, яка бореться з жорстокістю феодалських землевласників.

Мюзикл був важливим етапом у розвитку жанру в Китаї, адже до того часу мюзикли були в основному запозиченими із Заходу або натхненними оперними традиціями. «Третя сестра Ліу» став першим масштабним фільмом із музичними сценами та використовував елементи традиційної китайської опери й народної музики. Фільм допоміг популяризувати народну культуру, особливо в регіонах, де проживають національні меншини, зокрема народ Чжуан. Однак, незважаючи на це, розвиток жанру мюзиклу в Китаї після його випуску суттєво сповільнився.

«Дика, дика троянда» – це культовий китайський мюзикл-нуар 1960 року. Його режисером став Вонг Тін-Лам, а головну роль зіграла відома акторка і співачка Грейс Чан, яка також грала головну роль у мюзиклі

«Mambo Girl» у 1957 році і привнесла багато у розвиток китайського мюзиклу. Постановка є вільною адаптацією опери Жоржа Бізе "Кармен", перенесеною в контекст гонконгського нічного клубу, що надає їй сучасного відтінку.

Сюжет розповідає про спокусливу співачку на ім'я Ден Сіцзя (прозвана «Дика троянда»), яка захоплює простого піаніста Лян Ханьхуа, зтягуючи його у небезпечні стосунки. Мюзикл відзначається яскравими музичними номерами, багато з яких базуються на класичних аріях із "Кармен", але адаптовані під китайський культурний контекст. Однією з найвідоміших сцен є інтерпретація хабанери з опери Бізе.

Ця постановка має особливе місце в історії китайського кіно і театру завдяки унікальному поєднанню західних музичних традицій із гонконзьким кінематографом. Вона також допомогла просунути жанр мюзиклу в китайському кінематографі.

Фільм був популярний як у момент виходу, так і під час подальших фестивальних показів, здобуваючи міжнародне визнання за свою стильну кінематографію та музичні інтерпретації [2].

Не дивлячись на такі культові твори, є декілька причин, чому жанр мюзиклу був загальмований у Китаї не розвивався до 1986 року.

1. Культурні і політичні обмеження.

У період після 1960-х років у Китаї відбувалися значні політичні зміни, зокрема Культурна революція (1966–1976). У цей час мистецька діяльність контролювалася державою, і пріоритет надавався пропагандистським формам мистецтва, таким як революційні опери та балети, які відповідали ідеології комуністичної партії. Західні або навіть традиційні китайські форми розваг, які не відповідали політичним нормам, були пригнічені. Мюзикли як жанр не отримували підтримки, оскільки вони асоціювалися із західними впливами і вважалися менш важливими для революційної пропаганди.

2. Цензура.

Під час Культурної революції основну роль у мистецтві відігравали "моделі революційної опери", які включали лише затвержені партією твори. Це означало, що не було простору для експериментів чи включення чогось, що не було затверджено чи узгоджено, зокрема мюзиклу, який включав елементи сучасної музики та танцю. Через це жанр мюзиклу був обмежений у своєму розвитку. «Хунвейбіни спалили декорації і костюми вистав Пекінської опери: у театрах повинні були йти тільки написані дружиною Мао «революційні опери із сучасного життя». Протягом десяти років вони були єдиним жанром сценічного мистецтва, дозволеним офіційної цензурою.» [108].

3. Відсутність спеціалістів.

Як і в усіх країнах, в Китаї не було закладу, який би готував професійних артистів мюзиклу. І якщо це ліквідувалось в інших країнах набагато швидше у зв'язку із швидшим розвитком мюзиклу за відсутності стримуючого фактору, як державний контроль, то в Китаї лише наприкінці 1970-х і 1980-х років з'явилися нові навчальні заклади, де почали викладати сучасні театральні форми, зокрема мюзикл. До того моменту перевага надавалась розвитку талантів у більш традиційному напрямі, таких як пекінська опера чи революційні театри.

Тільки після завершення Культурної революції і початку політики реформ і відкриття під керівництвом Ден Сяопіна мюзикли та інші жанри, які були обмежені, почали поступово повертатися до культурного життя Китаю.

У 1986 році мюзикл «Золоті піски» став знаковим, оскільки він символізував повернення жанру на китайську сцену і був однією з перших великих постановок після довгого періоду цензури. Цей мюзикл розповідає історію будівництва великої гідроелектростанції на річці Янцзи, поєднуючи традиційну китайську музику з сучасними музичними елементами. «Це був перший офіційно визнаний зразок китайського мюзиклу, оскільки в ньому було сформовано національну специфіку жанру. Найважливішою жанровою

рисию національного різновиду мюзиклу стало оформлення китайської легенди (історії) в зовнішню західну форму («оболонку»). Якщо національна сюжетна основа становить свого роду «внутрішню форму» китайського мюзиклу, то його «зовнішня форма» ґрунтується на жанрових традиціях західної культури.» – пише дослідник Цзян Чжаоюй у своїй статті стосовно етапів розвитку національного китайського мюзиклу [15].

Після закінчення Культурної революції Цзян Чжаоюй виділяє три етапи розвитку мюзиклу.

Перший етап: 1980-ті – перша половина 1990-х рр. Цей етап характеризується знайомством Китаю з мюзиклом. В цей час творці опановують американську та європейську теорію жанру, вивчають західну класику, що відбивається на виборі сюжетів для постановки, музичній мові та сценографії. Це все підштовхувало до трактування творів і вистав у іноземній стилістиці.

Другий етап: 1997 – 2004 рр. Цей етап є перехідним між імітацією західного мюзиклу та формуванням національного китайського мюзиклу. Для перехідного етапу розвитку національного китайського мюзиклу характерні два взаємозумовлені процеси. Один з них пов'язаний з подальшим поглибленням вивчення структури західного мюзиклу, другий – із специфікацією його особливостей з метою пристосування до китайських театральних традицій та виразу національної ідеї.

Для надання національності мюзиклу, в Китаї почали використовувати народні легенди та міфи для лібрето, що сприяло вираженню ментальності народу. Як і бродвейські мюзикли на початку XXI століття, китайські мюзикли цього періоду тяжіли до готових сюжетів.

«Постановка західних мюзиклів на сценах Китаю супроводжувалась у ці роки привнесенням місцевих коректив, спробою згладжування ментального конфлікту між різними музично-театральними культурами. Важливе значення у подоланні ментальних бар'єрів мало запровадження субтитрів китайською мовою, що супроводжують постановку західних

мюзиклів. Введення китайського вербального тексту полегшило розуміння західного мюзиклу, сприяло поступовому «вростанню» жанру в національну культуру Піднебесної.» – пише Цзян Чжаоюй про цей період [15].

Поступова інтерпретація західних мюзиклів сприяла введенню в мюзикли все більшої кількості китайських елементів, що сприяло початку націоналізації західного жанру.

Третій етап: 2005 р. – по сьогоднішній день. Сутність цього етапу обумовлена створенням жанрового архетипу китайського мюзикла. На третьому етапі розвитку китайський мюзикл отримав офіційне визнання як оригінальний жанровий різновид національного музично-драматичного мистецтва.

За ці три періоди, крім постановки західних постановок, після мюзиклу «Золоті піски» в Китаї випускались такі оригінальні мюзикли:

- 1989 р. – «Мама полюби мене знову» (媽媽再愛我一次)
- 1997 р. – «Сніг. Вовк. Озеро» (雪狼湖)
- 2000 р. – «Мрія як мрія» (如夢之夢)
- 2001 р. – «Шанхайська троянда» (上海玫瑰)
- 2004 р. – «Піоновий Павільйон» (牡丹亭)
- 2007 р. – «Terracotta Warriors» (兵马俑)
- 2007 р. – «Коханці-метелики» (梁祝)
- 2010 р. – «Легенда Білої Змії» (白蛇傳)
- 2011 р. – «Велика справа партійного будівництва» (建党伟业)
- 2016 р. – «Тан Сяньцзу» (汤显祖)

Мюзикл «Сніг. Вовк. Озеро» це перший сучасний мюзикл Гонконгу. Джекі Ченг, виконавець кантопопу, був художнім керівником шоу, а також зіграв персонажа Вовка в мюзиклі. Тривалість мюзиклу – близько трьох годин. Він має дві версії: кантонську та мандаринську. У назві поєднано китайське ім'я двох головних героїв: «Вовка», головного героя-чоловіка, та «Снігу», головного героя. «Озеро» стосується елемента, пов'язаного з сюжетом [95].

«Мрія як мрія» хоч і більше епічна театральна драма, постановка включає музичні елементи, близькі до жанру мюзиклу. Сценарист і режисер Стен Лай.

Тривалість цієї вистави (до 8 годин) та її філософський зміст зробили її культовою серед глядачів. «В історії комусь приснився сон; у цьому сні хтось розповів історію». Це початкові рядки цієї переломної постановки та ключ до шарів історії, що розгортається в цьому складному, але дуже доступному епічному творі.

Історії в історіях; мрії в мріях. Розповідь про лікаря; історія про пацієнта, який стикається з недиагностованою хворобою, і його стосунки як із самотньою офіціанткою в Парижі, так і зі старою жінкою, яка таємно живе в Шанхаї, яка в молодості зустріла французького дипломата, який одружився на ній і відвіз її до Франції, де вона жила у замку біля озера, вчиться малювати. Аварія поїзда, човен у морі, що перевозить дивних пасажирів. Повторювані моделі насильства та кохання; складна мережа надзвичайних людей, минулих і теперішніх, і надзвичайний спосіб, у який їхні життя були складно пов'язані між собою.

««Мрія як мрія» грандіозна не лише через 8-годинну тривалість вистави, і не тому, що її історія стрибає через 70 років і 4 місяці, а через висоту її амбіцій, безодню її глибини, повноту її філософія і дзен. Ніколи китайська драма не була такою трансцендентною, але такою близькою, достатньо близькою, щоб глядач міг почути дихання актора, порахувати кількість сліз на їхніх обличчях, відчувати диво їхнього духовного перетворення...

Це шедевр зрілого періоду великого митця... Коли ви дійдете до останньої дії, ви побачите небувалу висоту». – пишуть про виставу у The Beijing News [29].

«Піоновий павільйон», також названий «Повернення душі в півонійний павільйон», — це романтична трагікомедійна п'єса, написана драматургом Тан Сянцзу в 1598 році. Сюжет взято з оповідання «Ду Ліньян оживає заради

кохання» та зображує історію кохання між Ду Ліньяном і Лю Менмей, який долає всі труднощі. П'єса Тана відрізняється від оповідання тим, що вона включає в себе елементи династії Мін.

Спочатку п'єса була написана для постановки як опера Куньцю, один із жанрів традиційного китайського театрального мистецтва. Вперше вона була виконана в 1598 році в павільйоні принца Тена. Її автор, Тан Сяньцзу, був одним із найвидатніших драматургів і письменників династії Мін, і «Піоновий павільйон» можна вважати найуспішнішим шедевром його життя. І п'єса, і її драматург користуються високою репутацією на китайських і міжнародних сценах, а вивчення Тан Сяньцзу сьогодні стало популярною темою.

Загалом у виставі налічується 55 сцен, які можуть тривати на сцені понад 22 години [40].

У 2004 році виходить осучаснена версія «Півонічного павільйону» Пай Сянь Юна. Пай, китайський вчений з Каліфорнійського університету в Санта-Барбарі, і його колеги - науковці та артисти, деякі з яких повернулися після відставки - витратили п'ять місяців на редагування сценарію Танга. Працюючи в Jiangsu Suzhou Kunqu Theatre, група скоротила та адаптувала оригінальні п'ятдесят п'ять сцен до двадцяти семи сцен, а двадцять годин вистави – до дев'яти. Бай, який обрав The Peony Pavilion через його універсальне послання кохання, сподівався, що його виконання привабить молодь до Kunqu. За словами Бая, метою цієї орієнтованої на молодь постановки було «дати нове життя мистецтву формувати, виховувати нове покоління прихильників кунку і виявляти повагу до драматурга Тана та всіх майстрів мистецтва, які були раніше». Його постановка «Павільйону півоній» була його способом зробити це, адже мюзикл, як більш сучасний і легкий жанр, користується більшою популярністю у молоді [73].

«Terracotta Warriors» фокусується на історії відомої армії теракотових воїнів імператора Цінь Шихуана. Грандіозна постановка, що з'єднує історію

стародавнього Китаю з сучасними сценічними рішеннями. Неймовірно епічна музика, вона передає усю міць та силу духу китайських воїнів [96].

Композитором мюзикла «Коханці-метелики» є Сянь Бао, і ця вистава мала успіх не лише у Китаї, але і за його межами. Сюжет «Коханців-метеликів» заснований на давній китайській легенді про двох закоханих — Ляну Шаньбо та Чжу Інтай, які не змогли бути разом через соціальні умови свого часу і вважали за краще піти з життя, щоб, перетворившись на метеликів, здобути свободу і з'єднатися.

Мюзикл повністю очищений від усіх прив'язок до конкретного часу та до соціальних умов. Обидва герої стали людьми-метеликами, прагнуть любові і свободи, не так у соціальному, як у особистісному і духовному сенсі. Історія кохання героїв набула космологічного розмаху, що демонструє оформлення заставки вистави, коли під час звучання вступу глядач бачить на задньому плані спочатку коліщатка годинникового механізму - символу земного часу, а потім - "вікно у Всесвіт", в якому обертаються "космічні вихори" (символ вічності). Текст «Коханців-метеликів» поетичний, філософічний і рясніє символами та метафорами, звідси емоційне наповнення музики та емоційність виконання. Музика, що характеризує людей-метеликів — механістична, інструментальна, токатна, рясніє ударними ритмами, в ній часто відчувається вплив стилю рок-опери. Музика, що характеризує Ляна Шаньбо та Чжу Інтай, поєднує в собі національні мотиви та музичну мову європейського романтизму. Теми, що характеризують закоханих героїв, сповнені романтичного напруження, що місцями досягає експресіоністської напруженості — любов виступає для них не тільки блаженством, а й мукою, життєвим випробуванням.

Часто групові сцени метеликів та окремі репліки та висловлювання героїв чергуються, мюзиклу притаманні контрасти. Однак у спектаклі є й сцени, коли відбувається складна одночасна взаємодія всіх персонажів, а різні мелодійні лінії нашаровуються одна на одну.

Мюзикл є послідовністю закінчених номерів (арій і ансамблів), що найчастіше мають куплетну форму, при цьому куплет і приспів можуть повторюватися як в тій же, так і в іншій тональності. Сама музика є синтезом традиційної китайської музики та європейського стилю, але звучить це досить органічно, при цьому маючи своєрідну специфіку та унікальність.

Незважаючи на використання у виставі стилістики різних епох, мюзикл «Коханці-метелики» сприймається як єдине органічне ціле, що викликає глибокий відгук у душі переважної більшості слухачів, і це говорить про те, що він зачіпає і виявляє глибинні та затребувані в сучасному суспільстві смисли та ідеї, що виходять за межі специфічно національного змісту.

«Легенда Білої Змії» – це мюзикл, що базується на відомій китайській легенді про Білу Змію, одну з чотирьох великих народних легенд Китаю. Це сучасна постановка з елементами традиційного китайського театру та західного мюзиклу [97].

До національного свята – 400-річчя смерті Тан Сяньцзу (1550 - 1616) – поета і музиканта, автора визначної опери «Піоновий Павільйон» (1598) – визнаної досконалим втіленням національного театрального народного музично-поетичного мистецтва у жанрі південної народної опери – композитор Шу Тень Чан і лібретист Линь Цзай Юн в Шанхайському театрі «Маджестик» був створили мюзикл «Тан Сяньцзу». Створений за мотивами «Піонового Павільйону», мюзикл став символом актуалізації національної китайської художньої ідеї, втіленому у сучасному жанрі. Назва мюзиклу – «Тан Сяньцзу» – відтворює ідею Линь Цзай Юн і Шу Тень Чан – створення мюзиклу, головним героєм котрого постає геній національного класичного мистецтва, якого нерідко порівнюють із Шекспіром за популярністю.

Структура мюзиклу подібна до «Цілуй мене, Кет!», і має дві сюжетні лінії: одна – переосмислення «Піонового Павільйону», друга – перипетії трупи з ХХІ століття, що ставлять цю оперу кунцю. «Принцип поєднання стародавньої і новітньої драм спостерігається і в сценографії китайського мюзиклу: ознаки класичного національного стилю поєднуються зі сміливістю

шоу XXI століття, оснований на застосуванні найновітніших технічних спецефектів.» – пише Цзян Чжаоюй у своїй статті про цей мюзикл [109].

Відмінна риса китайського мюзиклу – переосмислення властивої західному архетипу жанру розважальної функції. Разом з тим, розважальність у китайському мюзиклі не виключає наявності якісного літературно-драматичного початку, високого духовно-поетичного змісту, розкриття таємних почуттів героїв.

Специфіка китайського мюзиклу полягає у опорі на національний історико-легендарний драматичний сюжет філософського змісту; оперності виконання, що виступає національною рисою китайського мюзиклу, переформатованого з жанру опери кунцю; використання новітніх спецефектів. Це все тільки доповнюється притаманною західним мюзиклам масштабності та створенням яскравого видовищного шоу [15].

2.5. Тенденції розвитку сучасних національних шкіл мюзиклу

В наш час, коли мюзикл уже має певну історію та встиг розвинути до всесвітніх масштабів, почали формуватися певні школи, які можна розрізнити за звучанням чи візуально. Створення мюзиклу – тривалий та складний процес, але існують вже сталі формати, визначившись із якими, мюзикл може стати популярним ще до прем'єри.

Перед тим, як висвітлити різницю у розвитку сучасних мюзиклів в різних країнах, хочеться підкреслити загальні тенденції, що сприяють глобалізації мюзиклу як жанру та його популярності незалежно від місця.

1. Обмін досвідом та доступні ліцензії.

Сьогодні, коли люди можуть подорожувати та користуватися інтернетом для доступу до будь-якої інформації, мюзикли, які мають альбоми на різних платформах на кшталт «YouTube», «Spotify» чи «Apple Music», мають змогу стати популярними у багатьох країнах. Інколи фан-база певного мюзиклу за кордоном стає настільки велика, що окрім турів, що є

нормальною та досить довготривалою практикою з виступами, театральні продакшени купують ліцензію на постановку. Це означає офіційний переклад музику, оригінальну сценографію та костюми, оригінальну режисуру. Бродвейський мюзикл «Король Лев», наприклад, поставлений у більш ніж 24-х країнах [8].

В Україні також є ліцензійні іноземні постановки, останньою з яких став мюзикл «Чикаго». Але чемпіоном із постановки закордонних ліцензійних мюзиклів є Корея, від «Wicked» до «Hadestown», корейський продакшн ставить всі мюзикли, які вважаються сучасною класикою [93].

Такий професійний досвід позитивно впливає на розвиток мюзиклу, адже це надає змогу глядачам побачити видатні мюзикли вживу та тільки популяризує жанр. Особливо коли це офіційний переклад та місцеві зірки – поєднання, яке привабить не тільки людей, що дізналися про мюзикл з інтернету, а і звичайних прихильників театру, що могли не знати про існування певного мюзиклу.

2. Адаптація світових хітів.

Продовжуючи тему постановки популярних мюзиклів у різних країнах, треба враховувати різницю в менталітетах. Кожна країна має свої національні риси та свої театральні традиції. Таким чином, аби світові хіти такими лишались та користувались попитом у театрах, їм необхідна певна адаптація до локальних звичаїв. Це допомагає глядачам сприймати виставу у більш знайомому та зрозумілому контексті.

3. Осучаснення мови у мюзиклах. Полегшення цензури та табу.

Для залучення більш молодшої аудиторії до жанру, почали створюватись молодіжні мюзикли, що не цураються використовувати нецензурну лексику чи порушувати досить глибокі теми, що стосуються булінгу в школі, сексуальної ідентичності, сексуального харасменту і подібних тем, хвилюючих молодь.

Що почалось як певна «шокова терапія», адже почути у театрі нецензурні слова було чимось неосяжним, стало звичним та прийнятним.

Адже якщо для підлітків нецензурна лексика є повсякденним способом самовираження, зображення підлітків у театрі має відповідати цьому.

Мюзикли, що порушують тематику сексуальності та її прийняття у суспільстві як норми замість табування з'явилися не у XXI столітті, а набагато раніше. Адже мюзикл «Шоу жахів Роккі Хоррора», головним героєм якого є транссексуал доктор Френк-ен-Фьортр, вийшов ще у 1973 році в Англії, і став досить часто відновлюваною виставою [74]. Далі, у 2006 році, світ побачив «Весняне пробудження», також дуже глибоко порушуючи тематику сексуальності та пубертатного періоду як такого. В цьому проміжку був період гіперсексуалізації, спеціального насадження таких образів у мюзиклах як ознаки свободи та революції на сцені. Прикладом таких мюзиклів, зокрема, є «Кабаре» та «Чикаго» [68].

Хоча раніше такі теми сприймалися як щось досить екстремальне та інтимне, чому присвячувались цілі мюзикли, сучасні мюзикли можуть висвітлювати це в абсолютно легкій формі, якби наголошуючи на нормальності таких подій, які не мають ставати скандальними. Прикладом таких мюзиклів є «Be more Chill», «Mean Girls», «Мулен Руж!» [72].

Не кожен сучасний мюзикл порушує ці тематики та користується нецензурною лексикою для залучення молоді аудиторії, і цілком очевидно, що це не єдиний метод. Проте тенденція із залученням цих методів все частіше існує.

4. Створення мюзиклів на основі національних сюжетів та історій.

Що притаманно кожній із шкіл мюзиклу зараз, це надання жанру не тільки розважальної, але і повчальної функції. З'являється все більше біографічних мюзиклів, та мюзиклів, створених на основі певного народного міфу чи історії. Це дозволяє мюзиклу робити певну просвітницьку діяльність та доносити історичні події у цікавій сучасній манері.

Яскравим прикладом цієї тенденції в Україні стали мюзикл «Гуцулка Ксеня» та «Тигролови», які засновані на творах відомих українських діячів Ярослава Барнича та Івана Багряного. Окрім самої історії, мюзикли також

ознайомлюють глядача із українськими традиціями та культурою, через специфіку пісень, костюмів та реквізиту.

З прикладів західних мюзиклів, «Гамільтон» Лін-Мануеля Міранди є біографічним мюзиклом, який показує становлення Америки у стилі репу та rhythm and blues, за рахунок чого багато молоді зацікавились історією. Мюзикл-феномен став натхненням для американських учнів. Так само мюзикл «ЕПК» Хорхе Рівера-Херранса, який ще навіть не випустив повний концепт-альбом, але вже має світову фан-базу, розповідає про події Гомерівської «Одіссеї». Це зацікавило багато людей звернутися до грецької міфології та прочитати не один давньогрецький міт.

5. Інтерактивність.

Щось, що неможливо оминати сьогодні, це розвиток технологій, а разом із цим і театру. Технології, віртуальна реальність і інтерактивні елементи використовуються для створення глибших емоційних переживань та включення глядача у виставу. Це стосується як оформлення сцени, додавання спецефектів, так і якості запису звуку. Додавання певних звукових ефектів у звукову доріжку є досить популярним у створенні мюзиклу сьогодні.

Американська школа.

Найстарішою і найпопулярнішою є саме американська школа мюзиклу. Бродвей є одним із домінуючих світових майданчиків мюзиклу. Тут створюються світові американські хіти, тут ставляться іноземні мюзикли, які встигли оцінити та взяти до роботи американські продюсери.

Основною тенденцією цієї школи наразі є продвигання мультикультурності. Не важливо, історичний мюзикл чи ні, кожна вистава буде мати мультинаціональний склад. Перевага таланту над національністю – девіз бродвею.

Це має прояв не тільки в акторському складі, але і в самому звучанні. Сучасні ритми та мелодика мюзиклу має бути різноманітною, аби утримати увагу глядача. Тому досить часто бродвейські мюзикли складаються з різних

за жанрами пісень, з абсолютно різними ритмами, притаманним різним країнам. Наразі популярною тенденцією є пісні з латино-американськими ритмами та інколи іспанськими вставними словами чи вигуками, і номери абсолютно чистого важкого репу, притаманному афро-американським представникам культури. Постійний мікс, зміна ритму є тим прийомом, яким американська школа втримує прихильність глядача. Таке різномаїття жанрів та звучання надає мюзиклам свіжого звучання.

Найголовнішою рисою американської школи мюзиклу є універсальний актор. Будь-яка навчальна програма, яка виховує професіоналів у сфері мюзиклу, навчає актора як співати, так і танцювати. Обов'язкове володіння музичною грамотністю, обов'язкове володіння тепом. А головне – поєднання акторської майстерності, співу та руху. Адже випускають такі заклади саме акторів.

Готують акторів, відповідно, до бродвейської сцени, що означає певний стиль виконання пісень та хореографії. Американські артисти мюзиклу не в повній мірі володіють академічним вокалом, спираючись більш на естрадний та специфічний «бродвейський стиль» співу [35].

Мюзикли США мають потужну економічну базу. Виробництво мюзиклів потребує великих інвестицій, і комерційний успіх є важливим чинником. Такі постановки, як «Гамільтон», «Wicked» та «Книга Мормона», стають культурними феноменами, збираючи величезні аудиторії й залучаючи мільйони доларів. І чим далі, тим більше вкладається у постановку мюзиклів, залучаючи всі можливі спец-ефекти, від грандіозних декорацій до світових шоу.

В плані випуску мюзиклів, бродвей безперечно займає перше місце, випускаючи не по одному мюзиклу на рік [19].

Англійська школа.

Друга найпопулярніша школа мюзиклу – Вест-Енд. Велика Британія завжди асоціюється із традиціями та класикою. І постановкою класичних, всесвітньо відомих мюзиклів англійська школа відома. Десятиліттями одні і

ті самі мюзикли збирають аншлаги та мають шалений попит. Окрім цього, Вест Енд досить часто займається відродженням мюзиклів, радше намагаючись осучаснити класику аніж поставити щось нове.

Більш стримана та консервативна англійська публіка досить непоблажливо ставиться до надмірної розкутості в театрі, притаманній деяким сучасним мюзиклам. Через це Вест-Енд може навіть інколи міняти окремі номери у мюзиклах. Наприклад, у мюзиклі «Хезерс», який оригінально ставився на Бродвеї, Вест-Енд замінив пісню «Blue» на «You're Welcome». Причиною стала не лише певна розбещеність у тексті, але і те, що проблема сексуального насилля, яка мала б розкритися в пісні, в оригіналі не відображає це, як щось погане. Вест-Енд же зробив цей номер більш серйозний і невдалі насильники у пісні одразу отримують покарання за спробу вчинити неприпустиме.

Також англійська школа відрізняється прихильністю до літературної бази для мюзиклів, як у випадку з «Матильдою» та «Знедоленими». Вже створений хороший сюжет з більшою вірогідністю перетвориться на успішний мюзикл, ніж створення чогось нового.

Хоча певна класичність притаманна англійській школі мюзиклу, це не означає, що там зовсім немає місця для експериментів. Просто він більше стосується формату мюзиклу, аніж його змісту. Наприклад, мюзикл «Шість», де розповідається про дружин короля Генрі VIII, зроблений у форматі концерту та не має ансамблю чи балету. На сцені є шість дружин, у кожній свій сольний номер, і вони виступають в якості балету одна для одної.

Німецька школа.

Довгий час на ринку Німеччини панували мюзикли Ендрю Ллойда Веббера, але в останні роки великих успіхів досягли композитори, які фактично є зірками світової поп-музики: Елтон Джон («Король Лев»), Філ Коллінз («Тарзан») і Удо Лінденберг («Hinterm Horizont»), тоді як старі поп-мюзикли Тома Вейтса («Чорний вершник») і Бі Джиз («Лихоманка суботнього вечора») пережили відродження. Композитор Мартін Лінгнау

досяг приголомшливого успіху в Німеччині з чотирма мюзиклами – «Das Wunder von Bern», «Heisse Ecke», «Die Königs vom Kiez» – та «Die Königs schenken nach».

Загалом німецький ринок мюзиклів продовжує переживати бум і безперервний попит. Гамбург є провідним місцем Німеччини за відвідуваністю, займаючи друге місце серед європейських мюзиклів після Лондона [14].

Зазвичай у репертуарі Німеччини найновіші хітові мюзикли з Бродвею чи Вест-Енду, встановлені лише на одній німецькій сцені. І це є однією із специфічних рис німецької школи – вони будують окремі сцени під певні мюзикли, і не міняють їх, доки шоу йде в прокаті.

Німеччина є однією із провідних країн у плані інтеграції сучасних технологій у мистецтво. Не оминає це і мюзикл. В плані технічності та сценографії німецька школа може скласти конкуренцію бродвею. Новітні обладнання та модерні декорації у сучасних національних мюзиклах є визначною рисою німецької школи мюзиклу.

Японська школа.

Японський мюзикл має три унікальні риси, які роблять його цікавим та сучасним:

1. Адаптація аніме та манги в жанр мюзикл.

Аніме – унікальний стиль японської анімації, що набув всесвітньої популярності. А такі аніме як «Зошит смерті», «Наруто» та «Атака Титанів» навіть стали мюзиклами [110]. Сприяє оригінальності постановки також японське мистецтво косплею. «Косплéй (яп. コスプレ, косупуре, скорочено від англ. costume play — «костюмована гра») — один із видів перформансу, який полягає у відображенні в режимі реального часу певних відомих персонажів чи ідей за допомогою костюму та характерних аксесуарів» [58]. Хоча косплей і зародився в Америці, японці настільки оволоділи цим мистецтвом, що герої наче зійшли з картинки аніме на сцену. Абсолютна точність у костюмах, перуках та гримі додає видовищності японським мюзиклам.

2. Жіночі театри.

В Японії існують театральні компанії, де грають виключно жінки. Це надає певної специфіки мюзикам, які показують у таких театрах.

Одним із прикладів є театр «Takarazuka Revue». Костюми, декорації та освітлення розкішні, а вистави мелодраматичні. Бічні доріжки розширюють і без того широкий авансцену, вміщуючи складні процесії та хореографію. Незалежно від епохи представленого мюзиклу, точність періоду є послабленою для костюмів під час екстравагантних фіналів, які включають десятки блискучих виконавців, що марширують величезними сходами на всю сцену, відомими як *ōkaidan*, і ногою в стилі *Rockette*. Головні виконавці, які виконують чоловічі та жіночі ролі, з'являються у фіналі у величезних круглих спинах із пір'ям, які нагадують костюми Лас-Вегаса чи Парижа. На даний момент, у театрі є п'ять труп: Квіткова, Лунна, Снігова, Зіркова та Космічна трупи. Кожна вирізняється по-своєму і має власний шарм [36].

3. Традиційні тематики.

Японська музика має досить специфічне та унікальне звучання, що абсолютно відрізняється від західного. І з метою плекання власної культури, японська школа також спрямована на створенні національних мюзиклів, із сюжетом з власних легенд та історій.

Школа Південної Кореї.

Нещодавно у Південній Кореї стався справжній прорив у популярності мюзиклу. Майстри та рекордсмени із адаптації світових хітів, корейська сцена має в репертуарі майже всі популярні бродвейські мюзикли, із елементами корейської культури, вплетеними в постановку. Проте за останні роки, Корея почала активно створювати власні оригінальні мюзикли, такі як «Остання імператриця», «Можливо щасливий кінець», «Musical Park Chung Hee», «Сонце опівночі».

Вирізняється Південна Корея інтеграцією k-пор як пісенного жанру у мюзикли. k-пор надзвичайно розвивений у Південній Кореї, а їхні гурти та співаки (айдоли) стали всесвітньо відомими та мають продажі альбомів по

всьому світу. Досить специфічне звучання жанру – щось нове для мюзикла, оскільки навіть у музиці це жанр молодий і має нове звучання. Велика популярність k-pop артистів спонукала продюсерів залучати їх у постановки мюзиклів, що приваблює молоду аудиторію та робить шалений рейтинг продажу. K-pop – це не тільки про пісні, це певний стиль хореографії. Для пісень створюються спеціальні танці, які стають популярними у соц.мережах, хоча зазвичай не є надто складними або навіть змістовними. Наразі, новий стиль став потроху проникати і в американські мюзикли.

Польська школа.

Польська школа мюзиклу дечим схожа на українську. Окрім адаптацій та постановок західних мюзиклів, створення національних оригінальних мюзиклів не несе в собі тематику, яка була би близька більшості європейських країн.

Провідною темою в більшості національних польських мюзиклах лишається боротьба за незалежність, відтворення героїзму людей, що боролися за свободу. Піднесення польської культури та польського народу прослідковується у наступних мюзиклах:

«Пілоти» – це мюзикл, що розповідає про польських пілотів під час Другої світової війни, які брали участь у битві за Британію. Цей мюзикл підкреслює героїзм і жертвність польських військових, а також драматизм їхнього особистого життя на тлі воєнних подій. Відповідно до патріотичної тематики, у постановці поєднуються реальні історичні факти з емоційно насиченими особистими сюжетами героїв.

«Metro» – це один із найважливіших мюзиклів в історії сучасної польської сцени. Постановка, яка дебютувала в 1991 році, стала символом переходу Польщі до нової ери після падіння комунізму. Розповідається у мюзиклі про молодих людей, які шукають свого місця в житті через мистецтво та театр. Мюзикл також акцентує на соціальних проблемах, як-от пошук власної ідентичності в умовах нового суспільного ладу.

«Polita» – унікальний мюзикл про відому польську акторку Полу Негрі, яка досягла слави в Голлівуді. Це мюзикл, який відображає не лише національні, але й міжнародні досягнення польської культури, показуючи, як польські митці впливали на світову кінематографічну індустрію. «Polita» стала першим у світі 3D мюзиклом.

«Було дві причини, чому я вирішив використати 3D технології під час постановки «Polita». По-перше: ніхто ніколи не робив такого до цього, тому поєднання стероскопії та традиційних театральних елементів було дуже захоплююче. І по-друге: віртуальний світ не має ваги, тож не треба хвилюватися про тонну сценографії, що завжди є проблемою великих постановок. З 3D технологіями немає нічого неможливого, тому я думаю, що «Polita» веде музичний театр у XXI століття» – коментує режисер Януш Юзефович [31].

Не тільки «Polita» є технологічним польським мюзиклом. Мюзикл «Франческо» також використовував відео інсталяції у поєднанні із сучасною хореографією. Все це на фоні класичної музики, що створює контраст та новий формат для музичного театру.

Польська школа мюзиклу, яка багато взяла від західних мюзиклів та створила не один національний мюзикл, має тенденцію до подібних контрастів та поєднання класичного з сучасним, поєднуючи європейські методи створення мюзиклу із власними.

Таким чином можемо сказати, що всі ці школи мають свою унікальну специфіку та прагнуть до створення та розвитку національного мюзиклу, тим не менш роблячи неабиякий внесок у розвиток жанру мюзиклу в цілому, подаючи приклад іншим країнам та запроваджуючи все більше сучасних технологій на сцену. Такий обмін досвідом є беззаперечно корисним як для режисерів, так і для розвитку індустрії.

2.6. Мюзикл як популярний жанр кіноіндустрії

Кіноіндустрія не один раз давала новий поштовх для мюзикла як для сценічного жанру, сприяючи його популяризації та відродженню.

Класичні Голівудські кіномюзикли були як оригінальними, так і переведеними зі сценічної площини у кінематографічну, більшість із них є золотим стандартом акторської майстерності в мюзиклі.

Першим повнометражним фільмом, який містив записані пісні та діалог став «Співак джазу», випущений у 1927 році кінокомпанією Warner Brothers [39]. Режисер – Алан Кросленд, композитор – Луїс Сільверс. Картина отримала премію Оскар у 1929 році «за створення першої звукової кінокартини, яка зробила революцію в галузі» [84].

Початкові плани передбачали зняти німий фільм із коміком-водевілем Джорджем Джесселом, який грав головну роль у бродвейській постановці «Співака джазу» 1925 року. Коли Джессел зажадав більшої зарплати за використання свого голосу, керівники студії вирішили, що їм краще інвестувати в визнану суперзірку Ела Джалсона. Оскільки акторський склад очолив «найбільший артист світу», Warners також вирішили додати кілька пісень.

«Співак джазу» розповідає історію ортодоксального єврейського кантора, чий талановитий син має вибрати між музичною традицією свого батька чи досягненням успіху як джазовий «крикун» на Бродвеї.

Хоча це вважається першим мюзиклом, загалом звукового матеріалу з півторагодинного фільму набирається лише на дві хвилини. Це був лише початок створення звукових фільмів, технології для цього були обмежені та ще не опановані. Взагалі рішення зробити звуковий фільм на той час вважалось дуже сміливим, адже багато продюсерів вважали звукове кіно жартом, що помре після першої ж спроби. Багато критики спіткало режисера та продюсера «Співака джазу», в тому числі багато продюсерів зауважувало, що лише десяток кінотеатрів обладнаний для показу звукового фільму. Проте вся ця критика зникла із оплесками після першого показу фільма, і цей мюзикл змінив погляд на кіноіндустрію та на звукове кіно [17].

До 1929 року, майже всі кіностудії перейшли до зйомок звукового кіно, шалена популярність та нові можливості змогли лише за два роки змусити продюсерів почати знімати мюзикли. Проте це був нелегкий шлях. По-перше, професіоналів, які вміли б працювати з новою технікою виявилось не так багато, і досить часто люди абсолютно неосвічені в сфері аудіовізуального мистецтва, користуючись новизною жанру, змогли потрапити до студій та псувати виробництво. Також актори, які звали лише тілом та мімікою відігравати сцени, мали навчитись відповідно говорити. Деякі актори звучали не так привабливо, як виглядали, що є принциповим для Голівуду, який цінує свій імідж. Тож багато акторів або пішли самі, або були відсторонені. Зірок стало менше, а нові актори ще не прийшли. Втім, не дивлячись на все це, публіка продовжувала із захопленням ставитись до звукового кіно, що змусило індустрію розвиватись та навчитись робити якісні кіномюзикли.

На початку 1930-х років німецький режисер Георг Пабст представив серйозний музичний фільм «Тригрошова опера» (1931; *Die Dreigroschenoper*) з опери-балади Бертольта Брехта та Курта Вейля.

Однак найпопулярнішими фільмами цього періоду були екстравагантні американські фільми Басбі Берклі, колишнього бродвейського танцювального режисера, який представляв витончено поставлені танцювальні сцени в рамках затертих історій. Одними з його найвідоміших мюзиклів стали «Золотошукачі» (1933–37), «Парад фар» (1933) і «Сорок друга вулиця» (1933) [20]. Берклі був першим режисером, який чітко зрозумів, що ефектна екранна хореографія включає розміщення та рух камери, а також танцюристів. Замість того, щоб знімати лише номери з фіксованих точок огляду, він запустив свої камери на виготовлених на замовлення стрілах і монорейках.

Широкі види геометрично розташованих танцюристів, що рухаються в унісон, стали торговою маркою Берклі, включно з калейдоскопічними візерунками хористів в одноманітних костюмах. Він буквально прорізав дах

звукової сцени, щоб отримати потрібну відстань для кадру зверху. Він також покладався на складні декорації [4].

У золоту добу Голівуду, більшість студій прагнула в першу чергу знайти зірок, а потім створити під них фільм, який би найбільш вигідно розкривав їхні таланти.

Наприкінці 1930-х років з'являється анімаційний мюзикл, за допомогою Уолта Діснея. У 1937 році вийшов перший повнометражний анімаційний мюзикл – «Білосніжка та семеро гномів»

Завдяки тому, що Дісней наполягав на якості, виробництво мюзиклу було таким же дорогим, як і кінофільм. Проте візуальна краса Білосніжки, мелодійна партитура та щире відчуття дива зробили її сенсацією для всіх вікових груп. Кожен номер використовувався для розвитку сюжету та характеру, а сам кінофільм був насичений кольорами, емоціями та гумором [17]. Дісней залишався видатним творцем анімаційних музичних фільмів до своєї смерті в 1966 році, а його студія, що десятиліттями створює якісні мультфільми, стала джерелом натхнення для багатьох бродвейських постановок.

Наприкінці 1940-х років, світ оговтувався після Другої Світової війни. Оскільки глядач потребував підвищення морального духу, розради та насолоди, Голівуд налаштувався на випуск кіномюзиклів у комедійному жанрі.

Основною для успіху є пісні. У 1940-х роках пісні з кінофільмів часто займали перші місця в поп-чартах. Усі найпопулярніші автори пісень тієї епохи писали для Голлівуду, зокрема Керн, Берлін, Портер, Філдс, Воррен, Роджерс і Хаммерштайн.

Однією із провідних зірок кіномюзиклу у цей період стає Джин Келлі. До приходу Келлі кіномюзикл по суті поділявся на два основні стилі: яскраві, безособові, наповнені дівчатами феєрії Басбі Берклі та інтимні носії особистості Фреда Астера. Келлі прибрав цей розрив розрив між кінематографічною піротехнікою Берклі та прямим театральним підходом

Астера за допомогою номера «Alter Ego» у мюзиклі «Дівчини з обкладинки», де за допомогою ретельно підібраних спецефектів він виконував «танець виклику» двох учасників із самим собою. Він ввів ще одне нововведення в «Anchors Aweigh»(1945), коли він танцював з мишею Джеррі, з мультфільмів «Том і Джеррі», а в «Пірат» (1948) він поставив перший із своїх багатьох знятих балетів, сміливо поєднуючи сольні танці, масовий рух, незвичайні ракурси камери та яскраві кольори, щоб розповісти історію суто візуально. У цей період Келлі також виконав кілька драматичних ролей, зокрема роль Д'Артаньяна в лихачі «Три мушкетери» (1948).

Одним із загальноновизнаних шедеврів за участю Джина Келлі вважається кіномюзикл «Американець у Парижі» (1951), що удостоївся премії Оскар. Кульмінаційним моментом став його захоплюючий 13-хвилинний балет, який об'єднав візуальні мотиви французького постімпресіонізму, і критики.

А вже у 1952 році виходить кіномюзикл «Співаючи під дощем», який завдяки ідеально збалансованому поєднанню співу, танців, комедії та романтики більшість глядачів вважає найкращим фільмом-мюзиклом, коли-небудь створеним [23]. Джин Келлі та Стенлі Донен були співрежисерами цього веселого сценарію, написаного Бетті Комден і Адольфом Грінном, натхненні божевіллям, яке панувало в Голлівуді із появою звукового кіно. Сюжет полягає в тому, що зірка німого кіно перетворює німий фільм на вражаючий мюзикл за допомогою свого найкращого друга і дівчини, і все це незважаючи на махінації злобної диви німого екрану. Акторський склад виконав парад старовинних пісень MGM продюсера Артура Фріда з одним новим комедійним номером Комдена та Гріна («Moses Supposes») і похідною новою піснею Фріда («Make 'Em Laugh»).

Небагато кінематографічних образів так добре відомі, як захоплений, просочений дощем Джин Келлі, що гойдається на ліхтарному стовпі, коли виконує головну мелодію. Хоча мюзикл мав досить скромний успіх у першому прокаті, репутація фільму як класики з часом зросла [10]. У 1983

році на основі фільму з'явилась сценічна адаптація мюзиклу, що поставив Вест-Енд.

До середини 1950-х років попит на оригінальні музичні фільми знизився, хоча екранізації ряду бродвейських хітів, таких як «Оклахома!» (1955), «Хлопці та ляльки» (1955), «Південна частина Тихого океану» (1958), «Король і я» (1956), «Вестсайдська історія» (1961), «Моя прекрасна леді» (1964), «Звуки музики» (1965), «Камелот» (1967), і «Привіт, Доллі!» (1969) мали великий касовий успіх [20].

Наймайстерніший мюзикл 1950-х років Warner Brothers був створений зірковою командою: режисером Джорджем Кьюкором, сценаристом Моссом Хартом, композитором Гарольдом Арленом, автором текстів Айрою Гершвіном і виконавицею Джуді Гарленд. Чудовий фільм «Зірка народилася» (1954) заснований на класичному фільмі 1937 року про невідому актрису, яка пережила славу голлівудської зірки та особисте горе. Після місяців довгих і виснажливих зйомок Гарленд показала найпотужнішу роль на екрані у своїй кар'єрі, тоді як К'юкор і компанія зробили «The Man That Got Away» та інші пісні емоційними акцентами, які бездоганно вписуються в історію.

Ще однією зіркою світового масштабу стала Джулія Ендрюс. Хоча Джулія у бродвейській постановці «Моєї прекрасної леді» досить успішно грала головну роль Елайзи Дулітл, однак у фільмі вона повинна була поступитися Одрі Гепберн, оскільки продюсери вважали Ендрюс не підходящим обличчям для екрану і віддали перевагу відомішій актрисі. Однак компанія Дісней уже через кілька років дала актрисі роль Мері Попінс, яка принесла їй світове визнання. За цю роль Джулія також отримала Оскара. Наступним великим успіхом актриси став один із найвизначніших фільмів 60-х років — «Звуки музики».

У мюзиклах 1960-х років можна прослідкувати більшу мистецьку тонкість, як у французькому фільмі «Шербурзькі парасольки»; наростає тенденція використання мюзиклу для експлуатації привабливості популярної зірки, як у багатьох фільмах Елвіса Преслі; та експериментування

з поєднанням інноваційної популярної музики та технік кіновиробництва, як у картинах англійської співочої групи The Beatles. Наприкінці 1960-х і на початку 70-х мюзикл зазнав падіння як популярності, так і артистизму, незважаючи на випадковий успіх таких фільмів, як «Кабаре» Боба Фосса (1972). Пізніше саме музика — рок, диско чи класика — надихнула на створення таких фільмів, як «Лихоманка суботнього вечора» (1978), «Жир» (1978), «Flashdance» (1983) і «Амадей» (1984).

Одним із виключень також є кіномюзикл з 1975 року та кіномюзиклу «Шоу жахів Роккі Хоррора». Не дивлячись на велику кількість несхвальної критики, фільм став культовим, глядачі поверталися до кінотеатрів, аби передивлятися фільм тиждень за тижнем. Посприяла цьому відмінна акторська гра Тіма Каррі, якого намагалися імітувати як підлітки-фанати, так і деякі наслідувальники ролі в театральних постановках.

Нова золота доба анімаційних мюзиклів почалася, коли в 1982 році в невеликому театрі Off-Broadway відбулося відкриття сценічного мюзиклу «Маленька крамничка жахів». Композитор Алан Менкен і автор текстів Говард Ешман перетворили кемпірський фільм жахів Роджера Кормана 1960 року на жахливо смішний, сімейний дружній музичний хіт.

«Русалонька» (1989) була найкращим анімаційним мюзиклом за останні десятиліття. Класична казка Ганса Крістіана Андерсена отримала відтінок Діснея зі співочою цілеспрямованою дівчиною та характерної злої відьми. Музика Ешмана та Менкена мала пишне, традиційне бродвейське звучання, і були залучені досвідчені виконавці, щоб максимально використати кожен номер. Балада «Part of Your World» була гідна будь-якого сценічного хіта, а «Under the Sea» стала найжвавішим олдскульним «шоустопером» за покоління.

Мюзикл отримав «Оскар» за найкращу пісню («Under the Sea») і найкращу оригінальну музику, отримав «Греммі» за компакт-диск із саундтреками, що став бестселером, і надихнув на створення успішного анімаційного телесеріалу. Ашман і Менкен отримали дозвіл на інші проекти.

Їхні зусилля зроблять анімаційні мюзикли одним із найприбутковіших жанрів у наступному десятилітті.

Знову мюзикл набирає популярність.

Мультфільм команди Disney «Красуня і чудовисько» (1991) був одним із найкращих музичних фільмів, коли-небудь знятих. Музика Говарда Ешмана та Алана Менкена була гідною Бродвею. Видатні номери включали веселу пародію на мужність «Gaston», «Be Our Guest» у стилі Басбі Берклі та чарівну заголовну мелодію.

Коли на Нью-Йоркському кінофестивалі відбувся попередній показ незакінченого фільму «Красуня і чудовисько», глядачі аплодували стоячи. «Красуня і Чудовисько» став першим анімаційним мюзиклом, який було номіновано на «Найкращий фільм». Він став першим фільмом Діснея, адаптованим до хітового бродвейського шоу і відтворив свій успіх у постановках по всьому світу. У той час, коли сценічні мюзикли переживали серйозний занепад, «Красуня і Чудовисько» довів, що мюзикл може прибутково жити в анімаційних фільмах [17].

Наступними Діснеївськими хітами стали «Аладдін» (1992), «Король Лев» (1994), «Newsies» (1992), «Покахонтас»(1995) та «Горбань із Нотр-Даму» (1996). Композитором до усіх цих мюзиклів виступав Алан Менкен, у той час як авторами текстів були для різних мультфільмів Тім Райс, Елтон Джон та Стівен Шварц.

«Мулен Руж» (2001) став хітовим кіномюзиклом, представивши пішохідну історію кохання через дику суміш музичних послідовностей і привабливих образів. Режисер Баз Лурман зібрав мікс старих і нових поп-пісень і продовжував крутити екран завдяки гіперкінетичному, швидкому монтажу. Більшість критиків і кіноглядачів не звернули уваги на часто заплутаний темп і перетворили Мулен Руж на перший справжній музичний екранний хіт нового століття. Він отримав численні нагороди.

А потім з'явилася чудова екранізація довгограючого бродвейського хіта Джона Кандера та Фреда Ебба «Чикаго» (2002). Перший повнометражний

фільм бродвейського режисера-хореографа Роба Маршалла поєднав театральне ноу-хау з кінематографічним підходом *sosko*, помістивши більшість музичних номерів в уяву головного героя.

Результатом стало найрідкісніше з досягнень — екранізація, яка покращила оригінальну сценічну версію. Кетрін Зета-Джонс, Рене Зеллвегер і Річард Гір співали і танцювали головні ролі з непідробним чуттям, а реп-зірка Квін Латіфа чудово виступила в ролі підступної тюремної наглядачки. Чикаго отримав шість нагород Оскар, у тому числі першу нагороду за найкращий фільм для жанру мюзикл.

Сьогодні популярними стають *live-action* мюзикли, тобто перетворення діснеївських мультфільмів у кіномюзикли. Так, «Аладдін», «Мулан», «Красуня і Чудовисько», «Король Лев» та «Русалонька» стали повноцінними фільмами. Хоча режисери зробили ставку на популярних акторах, а не на співаках чи професійних акторах мюзиклу, тому якість співу у адаптаціях помітно погіршилась.

Такої самої помилки режисери припускаються у сучасних адаптаціях хітових мюзиклів, таких як «Mean girls» чи «Wicked». Після створення всесвітньо-відомих мелодій та ретельного продумування аранжування, ритмів та гармоній, спроба режисерів поміняти це тільки ламає вже гарно відпрацьований механізм.

Проте майстерністю відрізняються кіномюзикли, зняті безпосередньо бродвейськими режисерами. Такі мюзикли як «На висотах», «Тік-Тік Бум», «Пром», «Вестсайдська історія» (версія 2021 року), «Матильда» та «Гамільтон» є яскравими прикладами якісних кіномюзиклів, що популяризують жанр та користуються перевагами кінематографа для покращення сценічних версій. До цієї ж категорії відносяться більш ранні мюзикли «Найвеличніший шоумен», «Знедолені», «Чим далі в ліс».

Кіномюзикл мав декілька періодів популярності та занепаду, проте зараз можна відчувати нестачу оригінальних ідей та сюжетів. Постійне намагання перезняти вже відомі успішні мюзикли, просто з новим

оранжуванням та більш сучасними технологіями не приносить того результату, на якій розраховують компанії. Не дивлячись на це, яскрава картинка, знайомі пісні та легкість жанру приводять глядача знову і знову до кінотеатру на перегляд мюзиклу.

РОЗДІЛ 3.

СПЕЦИФІКА МЮЗИКЛУ В УКРАЇНІ

3.1. Особливості зародження та розвитку мюзиклу в Україні

Українському театральному мистецтву завжди була приманна музична складова, в тій чи іншій формі. Починаючи від стародавніх народних ігор і обрядів, де поєднувалися пісні, танці та гра, до народних драм, які і є театралізованою грою, насиченою також музикою. Також унікальний український вертеп та шкільна драма не обходила без співів та танців: «В основі сюжетів були релігійно-містерійні, різдвяні тексти. На нижній сцені жили персонажі різних національностей: українські селяни – дід і баба, запорожець, солдат-москаль, жид, поляк, циган. Усі вони раділи народженню Спасителя і смерті Ірода, танцювали під гру троїстих музик, затівали бійки. Троїсті музики – це скрипка, бубон і цимбали, які поєднували мелодію різдвяних колядок і популярних народних пісень. Демонстрування різних епізодів, тогочасних соціальних звичаїв відображено в найвних і узагальнених образах, створених за стильовим принципом маски.» [79].

Далі, із становленням професійного драматичного театру в Україні з'являється також і музичний професійний театр. Поштовхом було створення таких літературно-драматичних творів як «Наталка Полтавка» Івана Котляревського, «Дай серцю волю, заведе у неволю» Марка Кропивницького, «Нещасне коханє» Леоніда Манько, «Невольник» Івана Карпенко-Карого, що мали підзаголовок «Драма зі співами та танцями».

Варто також зазначити про внесок Леся Курбаса у розвиток музичного театру. «Музика займала чільне місце у мистецькому світобаченні Леся Курбаса, була вагомою складовою всіх його сміливих експериментів: від простих вправ з ритмом до спроб витворення музичнодраматичного видовища.» [62]. Курбас був одним із перших режисерів, що настільки щільно співпрацювали з композиторами. В його виставах існування актора на сцені окремо від музики було неможливе [60]. Цікавою з цього приводу є

історія роботи над музикою у виставі «Газ» А. Буцького для «Березоля»: «Музика Буцького у виставі «Газ» не відзначалась мелодійністю, во на відтворювала «гул машин у незліченних його відтінках»: «На тлі струнних інструментів — дрібних частин машин, все сильніше і сильніше, зливаючи в життя їх монотонні звуки, стають ритмічні удари мідних інструментів важелів. Стрімкість їх росте, як зростає розвиток заводу до величезних розмірів». Музика створює звуковий образ грандіозного заводу з його галасом і ритмом рухів. Деякі рецензенти називали музику дійовою особою вистави, тим самим підкреслюючи її виключну роль: “Цікава музика А. Буцького являє собою складовий елемент у п’єсі, дійову особу. Вона не лише стимулює, супроводжує і доповнює, але виступає цілком самостійно у тих випадках, переважно коли динамічна база нового мистецтва діє без слів: якщо в рухах відображаються трудові процеси фабрики, то галас, дисгармонію і характерні ритми фабрик відображає оркестр”

Режисер прагнув абсолютної синхронності музики і пластики — лише за цієї умови можна було “запустити” машину з людських тіл, з математичною точністю рухів вибудувати масові сцени. Пластичний образ машини, створений Курбасом з людських тіл, музики, ритму, вражав глядачів.» – пишуть дослідниці Яна Леоненко та Галина Фількевич [62].

Значним поштовхом для розвитку музичного театру стала співпраця Леся Курбаса із композитором Пилипом Козицьким. У період другої половини 1920-х – початку 1930-х років П. Козицьким активно освоює себе у створенні музики театрального жанру та публікує статтю про музику в «Березолі». Знайдено ще одну статтю, яка не була надрукована, — «Музика в «Березолі».

З появою композитора Юлія Мейтуса в «Березолі» пов’язують новий підхід до театральної музики. Лесь Курбас шукав композитора, який би повністю присвятив себе «Березою», і знайшов у Мейтусі однодумця. За часи своєї співпраці із Курбасом Мейтус створив музику до 13 вистав, серед яких: «Народний Малахій», «Алло, на хвилі 477!», «Мина Мазайло», «Заповіт пана

Ралка», «Диктатура». Саме «Диктатура» посідає особливе місце у статті П. Козицького, що дає визначення новому жанру, виникшему із співпраці та співдружності Курбаса та Мейтуса: ««Диктатура» в «Березолі» є поодиноким явищем в українському театральному процесі. Це не є драматична вистава традиційного типу, це не є опера. «Диктатура» є тип театральної синтетичної вистави, в якій в органічному поєднанні подані всі компоненти театального видовища, починаючи зі слова, фарби, убрання й кінчаючи рухом, кіном і музикою»[106]. Саме це поняття синкретизму у виставі «Березолі», цей синтез виразової можливості музики і театру наближає нас до сучасного визначення жанру «мюзикл», народжуючи нову сценічну образність. Проте на той час П. Козицький знайшов цьому інший термін – «музичне видовище».

Проте діяльність Леся Курбаса за радянських часів, це скоріше виключення, ніж правило. Під час панування радянського союзу не тільки українському театру, але і українському мистецтву як такому загрожувало викорення та абсолютна асиміляція із культурою колишньої Російської імперії. В умовах постійного пригнічення, заборон та цензури ні про які українські мюзикли казати не можна [60].

Проте навіть якщо мюзикли українською не існували, все одно вони створювались на теренах України українськими режисерами. Фільми-мюзикли у радянському союзі були досить популярні. І режисер таких улюблених людьми мюзиклів як «Чародії» та «Пригоди Електроніка» є Бомберг Костянтин, українець за походженням. Знімалися ці фільми також на Одеській кіностудії. Проте звісно радянський режим не давав змоги режисеру з України знімати українською мовою.

Однією з перших близьких до жанру «мюзикл» вистав в Україні стала опера-бурлеск «Енеїда» поставлена Сергієм Данченком у 1986 році на сцені театру Франка у Києві, музика – Сергій Бідусенко, лібрето – Іван Драч. Саме в цій виставі можна побачити, як режисер органічно поєднує всі складові, притаманні мюзиклу: слово, вокал і хореографію. Композитор у музиці для вистави поєднує національний колорит та сучасні ритми та інтонації естради.

«Балетмейстер Є. Каменькович створив яскраві балетні сцени. У виставі було багато масових сцен, майстерних фехтувальних боїв у постановці В. Абазопуло та віртуозних циркових номерів у постановці майстра спорту В. Оцупка.» [106, с.863] Видовищність вистави та її органічні переходи від одного жанру сценічного мистецтва в інший є фундаментом для подальшого розвитку мюзиклу.

Визначною подією українського театру стала також постановка рок-опери «Біла Ворона». Написана Юрієм Рибчинським у 1989 році поема вже у 1991 році за допомогою композитора Геннадія Татарченка набуває статусу першої української рок-опери. Дуже актуальна для України тематика боротьби за незалежність, рок-опера розповідає про подвиг Жанни д'Арк, молодій та нескореній дівчини. «Біла Ворона» стала одним із культових творів для українського музичного театру, її не раз ставили у багатьох театрах України. В тому числі, три рази в Києві: у 1991 році Сергій Данченко поставив «Білу Ворону» у театрі ім. І.Франка, з Н.Сумською та А.Хостікоєвим у головних ролях [104]; у 2005 році «Біла Ворона» була антрепризою у театральній компанії «Бенюк і Хостікоєв», режисер-постановник А.Хостікоєв [44]; і у 2019 році виставу поставили у театрі оперети, режисер-постановник Максим Голенко [89]. «Це одна з моїх улюблених рок-опер, вона живе, змінюється з плином часу, набуває нових акцентів і меседжів, але залишається гострою та актуальною...» – коментує режисер Максим Голенко [49]. Не дивно, що до рок-опери зверталися саме в такі ключові для історії України моменти: при здобутті незалежності, після Помаранчевої Революції, та в період російської агресії. Вистава, що підносить силу духу та закликає боротися за волю завжди буде затребувана українською публікою.

Близьким до західного мюзиклу стає перший український мюзикл «Екватор» 2003 року, режисер-постановник Віктор Шулаков, слова – Олександра Вратарьова, музика – Олександра Злотника. Особливістю цього мюзикла є, що музика йде безперервно протягом усієї вистави: «Жодного не

проспіваного слова, контрастна драматургія, різнопланові епізоди сторінки подорожей, екзотика і традиції... Мелодії багатьох дуетів, арій і ансамблів запам'ятовуються одразу» [Сьогодні. — 2003. — 10 листопада.]. Оскільки події в мюзиклі відбуваються в різних країнах, композитор використовує елементи народної музики кожної з цих країн [111].

Ще одним феноменом в розвитку українського мюзиклу стала творчість Олексія Коломійцева. Український композитор, театральний режисер і співак, Олексій народився у Нікополі, Дніпропетровської області. Здобувши освіту, у 1996-2002 рр. працював режисером у Харківському державному академічному театрі опери та балету ім. М. В. Лисенка. У 2002 році став головним режисером Харківського театру музичної комедії.

У 2006 році Олексій Коломійцев створив музично-театральний проєкт «Театр Знедолених», де поруч з професіональними музикантами та співаками, беруть участь актори з обмеженими можливостями [87]. Так, одними з постановок «Театру Знедолених» були: «Таракан, (Вівісекція)» – музичний трагіфарс, 2006 рік; «Нічний обшук» – футуристична опера, 2009 рік (автор музики, лібрето, режисура та сценографія О. Коломійцева) [105].

З 2012 року Олексій стає художнім керівником Полтавського академічного українського музично-драматичного театру ім. М. В. Гоголя. Певний час (березень 2014 – серпень 2015 рр) був керівником Львівського драматичного театру ім. Л. Українки. У серпні 2015 року спільно з Дарією Мелькіною створив «Театр Олексія Коломійцева» (ТеатРоК).

Окрім постановок вже відомих світові творів, Олексій також створює свої мюзикли та інші, нові за жанром постановки. Прикладом деяких оригінальних за жанром вистав є:

- рок-новели під місяцем «Вівіксенція», Донецький Академічний Український Музично-драматичний Театр, 2007 рік;
- лайт-опера «Легенда про Тараса», Полтавський академічний український музично-драматичний театр ім. М. В. Гоголя, 2012 рік;
- футуристична опера «Нічний обшук», ТеатРоК, 2017 рік;

- музично-театралізоване дійство «Рок-маніаки», ТеатРоК, 2017 рік.

Серед мюзиклів, створених Олексієм Коломійцевим є такі вистави як: «Фемінізм по-українськи», Дніпродзержинський академічний музично-драматичний театр ім. Лесі Українки, 2009 рік [101]. На фестивалі «Сечіславна – 2009» мюзикл виграв у сімох номінаціях, серед яких: «найкраща вистава», «найкраща музика», «найкраща режисура».

Мюзикл «Пригоди Мюнхгаузена в Україні», Одеський академічний музично-драматичний театр імені В. Василька, 2010 рік [98].

Найновіший мюзикл Олексія Коломійцева «Divka», ТеатРоК, 2016 рік [69].

Хоча Олексій Коломійцев намагається привнести багато нового в український театр, відгуки стосовно його творчості доволі контрастні та не всі приймають бачення режисера. «Театр Олексія Коломійцева – це хірургічний стіл, де свідомість глядача покладена голо, цинічно, безпристрасно та без анестезії. Ви маєте бути якоюсь мірою мазохістом для того, аби дивитися його вистави Коломійцева. Тож можна сказати, що для тих, хто звик до мюзиклів, балету та опери його експерименти є небезпечними...» – пише про режисера портал «Yellow continent» [13].

Сам Олексій Коломійцев коментує свою творчість так: «Я був одержимий оперою з дитинства. Це причина, чому я вступив у консерваторію. Це те, чому я був співаком опери та оперети майже 10 років. Це те, чому я не можу змиритися з фактом, що опера в Україні продовжує бути музеєм.» [13].

Спробою оживити український музичний театр, Олексій Коломійцев показує свій, свіжий погляд на українську класику. Якраз мюзикл «Divka» є прикладом сучасного аранжування української класики у авторстві Коломійцева. Комусь вистава нагадувала більше просто збірку логічно пов'язаних музичних кліпів для музичного каналу MTV, комусь мюзикл сподобався, і його вважають сміливою та влучною інтерпретацією класики, де поєднується фольклор і кабаре [13].

Такий довгий і непростий шлях пройшов мюзикл до того, як стати більш поширеним на українській сцені. Звісно, популяризації жанру сприяло не лише створення оригінальних українських мюзиклів та музичних вистав. Дуже великий вплив мало те, що в українських театрах ставили західні мюзикли, що вже стали світовою класикою.

Мюзикл «Цілуй мене, Кет!» створений Коулом Портером у 1948 році, став популярним на світових сценах завдяки своїй яскравій музиці та сюжетній основі, яка базується на комедії Вільяма Шекспіра «Приборкання норвливої».

Події оригінальної п'єси Шекспіра переплітаються із лінією театральної трупи, що готується до відкриття театрального сезону саме «Приборканням норвливої». Егоїстичний Фред Грем є режисером і продюсером і виконує головну роль Петручіо, а його колишня дружина кінозірки Ліллі Ванессі грає Кетрін. Здається, вони постійно сваряться, і Ліллі особливо сердиться, що Фред переслідує сексуальну молоду актрису Лоїс Лейн, яка грає Б'янку. Після репетиції з'являється хлопець Лоїс Білл; він грає Люченціо, але пропустив репетицію, бо грав в азартні ігри. Він каже їй, що підписав IOU (боргову розписку) на 10 000 доларів на ім'я Фреда. Перед відкриттям головні герої Фред і Ліллі зустрічаються за лаштунками, і Ліллі демонструє свою обручку від Вашингтонського інсайдера Гаррісона Хауела, нагадуючи Фреду, що сьогодні річниця їхнього розлучення. Два гангстери з'являються, щоб забрати IOU на 10 000 доларів, і Фред відповідає, що ніколи її не підписував. Гангстери люб'язно кажуть, що дадуть йому час запам'ятати це і повернуться пізніше. У своїй гримерці Ліллі отримує квіти від Фреда, і вона заявляє, що вона все ще «дуже закохана» в нього. Фред намагається не дати Ліллі прочитати листівку з квітами, яка показує, що він справді призначав їх для Лоїс. Однак Ліллі бере картку з собою на сцену, кажучи, що прочитає її пізніше. Шоу починається, і начебто все йде нормально, ми бачимо звичайного Шекспіра, аж доки Ліллі не читає записку Фреда, поки вона не на сцені. Вона виходить на сцену не в свій час і починає бити Фреда,

який разом з іншими акторами намагається залишитися в образі. За сценою Ліллі люто заявляє, що залишає шоу. Однак гангстери знову з'явилися, і Фред каже їм, що якщо Ліллі піде, йому доведеться закрити шоу і не зможе заплатити їм 10 000 доларів. Гангстери змушують її лишитися, тримаючи під прицілом. У другому акті з'являється наречений Ліллі, якому вона намагається пояснити, що вона виступає під примусом. Проте Хауел їй не вірить та починає розмову про підготовку до весілля. Гангстери дізнаються, що їхнього боса вбили, тому IOU більше не діє. Ліллі їде — без Хаулла — оскільки Фред безуспішно намагається переконати її залишитися. Гангстери потрапляють на сцену та імпровізують данину Шекспіру, у якій вони пояснюють, що знання Шекспіра є ключем до романтики. Компанія готується до завершення п'єси, весілля Б'янки та Лученціо, хоча зараз їм не вистачає одного з головних героїв. Однак якраз перед останньою промовою Кетрін на сцену виходить Ліллі. Фред і Ліллі без слів миряться на сцені.

До постановки цього мюзиклу театр оперети віднісся надсерйозно: «Спеціально для цього мюзиклу Національна оперета використала сучасні технічні можливості — додаткові потужні підсилювачі, надчутливі радіомікрофони, декорації-трансформери. У виставі максимально задіяна просторова трансформація, складні декорації змінюються безпосередньо під час дійства. Ексклюзивний переклад українською з бродвейського оригіналу зберігає весь гумор, драматургічну насиченість та аромат справжнього американського мюзиклу. Київська оперета навіть закупила англійський ріжок, готуючись до прем'єри, адже дуже хотіли Богдан Струтинський і Дмитро Морозов вразити столичну публіку автентичним музичним матеріалом, тієї оркестровкою, яка звучала у цьому знаменитому бродвейському мюзиклі 1948-го.

За словами Богдана Струтинського, ця вистава — динамічна, екстравагантна, вона буде до душі глядачам різного віку, адже її сюжет насичений бурхливим виром подій і відчайдушною боротьбою двох сильних характерів, двох стихій — чоловіка і жінки.» [51]. Прем'єра в театрі оперети

відбулася в червні 2013 року, режисер-постановник – н.а. України Богдан Струтинський.

Також мюзикл був поставлений на сцені Одеського академічного театру музичної комедії ім. М. Водяного. Режисер-постановник – Володимир Подгородинський, прем'єра відбулась 20 листопада 2010 року.

«Моя чарівна леді», композитор – Фредерік Лоу, лібрето – Алан Джей Лернер. В основі мюзиклу п'єса Бернарда Шоу «Пігмаліон».

Головний герой, професор фонетики Генрі Хіггінс укладає парі зі своїм колегою полковником Пікерінгом, що зможе зробити з Елайзи Дулітл – вуличної продавчині квітів – справжню леді, з відповідними манерами, мовою та поведінкою. процес навчання дається складно як Елайзі, так і містеру Хіггінсу. Постійні сутички характерів, незвичне середовище для звичайної квіткарки та постійний тиск з боку професора не раз доводили дівчину до сліз. Проте зрештою, Елайза таки опановує нові знання. Першим вдалим іспитом для неї стає чаювання у матері містера Хіггінса, де вона в присутності незнайомих людей поводить себе ввічливо і справила враження справжньої світської дами. Її чарівність, нові манери та ідеальна вимова вражають гостей, хоча вона все ще робить деякі помилки у використанні сленгу. Після цього професор і Пікерінг вирішують випробувати Елізу на ще більшому суспільному зібранні – на світському балу, де вона має повністю розкрити свій новий образ. На балу Елайзу чекає черговий успіх, про неї навіть починають пліткувати, ніби вона є представницею іноземної королівської родини. Полковник Пікерінг та містер Хіггінс святкують перемогу, втім забувши привітати саму міс Дулітл, яка зрозуміла, що була не більше ніж експериментом для професора. Вся його жорстокість та грубість не були лише методом навчання, він дійсно не ставив дівчину в гріш. У результаті Еліза вирішує покинути дім Хіггінса та самостійно побудувати своє життя. Її відносини з професором залишаються напруженими, оскільки він не визнає свого ставлення до неї як до рівної. Еліза зустрічає Фредді Ейнсфорда-Гілла, молодого чоловіка, який давно в неї закоханий, і це дає їй можливість відчути

себе бажаною та цінованою. Наприкінці мюзиклу Хіггінс намагається переступити через свою гордість, бо розуміє, що все ж таки став прив'язаний до міс Дулітл. Закінчується мюзикл на невизначеній ноті, ми бачимо, як Елайза заходить до кімнати містера Хіггінса, проте чи залишаться вони разом чи ні – лишається загадкою.

Дуже популярний мюзикл в Америці, у нас він також ставився на сцені. Театр оперети мав у репертуарі «Мою чарівну леді», і хоч на сайті театру не можна знайти дату прем'єри, можна знайти, що вистава йшла до 2020 року, режисер-постановник мюзиклу – н. а. України Богдан Струтинський. 22 червня 2024 року відбулася прем'єра цього мюзиклу у Дніпропетровському академічному театрі опери і балету, режисер–постановник – Антон Меженін.

Створений на основі фільму 1959 року «Some Like it hot» мюзикл «Sugar» також став доволі популярним на теренах України. Історія про двох друзів-музикантів, що вимушені в образі жінок ховатись від гангстерів, які їх переслідують. Комічні образи та джазова музика дійсно здобувають прихильність глядача, не кажучи вже про те, що в оригінальному фільмі роль Душечки грала Мерилін Монро, тож фільм є широковідомою класикою, і люди охоче відвідують цю виставу у театрах. Лібрето — Пітер Стоун, вірші – Боб Меррілл, музика – Джул Стайн.

Першими в Україні цей мюзикл поставили в Одеському академічному театрі музичної комедії ім. М. Водяного, авторська версія і режисура Дмитра Белова, 2011 рік. Постановка була більш осучаснена та перероблена під сучасного глядача: «...Ми намагались якомога більше створити більш ритмічні композиції, трошки навіть здвинули темп, і.т.д., аби відійти трохи від того старого джазу, і трошки наблизити до сучасного джазу, а композиції в більшості та самі, що були в фільмі.» – розповідає диригент вистави Володимир Дикий [46].

У Київській опереті «В джазі тільки дівчата, або Sugar» поставили у 2015 році, режисер-постановник – н. а. України Богдан Струтинський.

В Івано-Франківському національному театрі мюзикл поставив Назарій Панів у 2022 році.

Мюзикл «Скрипаль на даху» вперше був поставлений на бродвеї у 1964 році за мотивами творів Шолом-Алейхема про молочара Тев'є. Музика – Джеррі Бок, п'єса – Джозеф Стейн, вірші – Шелдон Харнік. Події відбуваються в українському селі Анатєвка 1905 року, яке поділено на дві частини: єврейську та українську (або руську). Головний герой, Тев'є-молочар, живе в бідності зі своєю дружиною Голдою і п'ятьма дочками. Оскільки вони не можуть дозволити собі посаг для дочок, батьки покладаються на сільську сваху, Енту, щоб вдало видати доньок заміж. Одна із середніх доньок закохується в українського хлопця Федька і бажає вийти за нього заміж. Невдовзі євреям Анатєвки повідомляють, що вони повинні покинути село або бути примусово виселені царською владою. Згодом сім'я Тев'є розпадається: одні виїжджають до Америки, інші – до Харкова.

Одна з постановок в Україні була в Одеському академічному театрі музичної комедії ім. М. Водяного, режисер-постановник – Володимир Подгородинський, 2014 рік. Це не перша постановка мюзиклу в Україні, проте з часом, на жаль, тематика мюзиклу стала тільки актуальнішою для українців.

В Київському національному академічному театрі оперети режисером-постановником мюзиклу «Скрипаль на даху» є н.а. України Богдан Струтинський, 2014 рік.

Всі ці зарубіжні мюзикли стали прикладом для українських творців та глядача, даючи можливість режисерам з України інтерпретувати світову класику для українського глядача. Реакція на ці вистави визначала шлях, яким творці мюзиклів бачили створення нового українського мюзиклу.

Сьогодні в Україні збільшилась кількість оригінальних бродвейських мюзиклів, і постановки стають все складніше та яскравіше, переносячи українського глядача прямо на бродвей. Так, за останні пару років в Україні з'явилися такі мюзикли як:

- «Кабаре», автори – Фред Ебб, Джон Кандер, Джо Мастерофф, композитор – Джон Кандер. В Україні мюзикл поставив Молодий театр, режисерка – Олена Коляденко, 2023 рік.
- «Сімейка Аддамсів», композитор і автор текстів – Ендрю Ліппа, лібрето – Маршал Брікман та Рік Еліс. Іде в Київському Національному академічному театрі оперети, режисер-постановник – Кестутіс Стасіс Якштас, режисер – Вікторія Стрейча, 2020 рік.
- «тік,тік...БУМ!», книга, музика та слова – Джонатан Ларсон. Організатор – театр Оо!, режисер – Ігор Матвіїв. Покази вистави відбуваються у Жовтневому Палаці, 2024 рік.
- «Чикаго», лібрето – Фред Ебб та Боб Фосс, музика – Джон Кандер. Лінцезію на показ в Україні придбав Київський театр оперети, режисер-постановник – н.а. України Богдан Струтинський, 2024 рік.

Кожна з цих постановок – виклик для українських театрів, адже ми не звикли до такої масштабності та масовості. Постановка цих мюзиклів вимагає дуже ретельної та кропіткої роботи над декораціями, світлом, вокалом, хореографією, сценографією – загалом, над усіма аспектами вистави. Бродвейські мюзикли – це великі гроші та великі декорації, чим більше, тим краще. Проте це не означає, що ця тяга до величчї замінює якість виконання, навпаки, чим більша сцена і грандіозніша постановка, тим краще видно промахи режисера та акторів.

Можна сказати, що успіх та популярність цих постановок штовхають режисерів до створення національного продукту такого ж масштабу. «Шинель», «Тигрлови», «Піноккія», «Гуцулка Ксеня» – найновіші українські мюзикли, яскраві, масштабні, з елементами шоу, які нагадують бродвейський формат мюзиклу. І в цьому напрямку рухається розвиток мюзиклу в Україні.

3.2. Пошуки національної специфіки українського мюзиклу

Жанр мюзиклу в Україні не можна було назвати поширеним у театрах до недавнього часу. В уявленні публіки, постійні пісні і танці не поєднуються із вишуканістю та драматичністю театру. Такий погляд лише підсилювався новорічними телемюзиклами, які мали досить велику популярність в українського глядача. Режисер Семен Горов (Сергій Єгоров) створив не одну стрічку в цьому жанрі: «Вечори на хуторі біля Диканьки», «Попелюшка», «Божевільний день, або Одруження Фігаро», «Сорочинський ярмарок». А режисер Максим Паперник створив такі новорічні телемюзикли як «Снігова Королева» та «За двома зайцями».

В основу цих телемюзиклів лягли загальновідомі твори, перероблені під новорічну тематику. Метою стрічок було не розповісти історію, не розкрити сюжет, а потішити глядача. Тому головні ролі виконували відомі артисти естради, що перебільшено-комічно виконували свої ролі (по мірі своїх можливостей, адже вони не є акторами), співаючи в перервах у жанрі «поп».

Наскільки ці мюзикли сподобались глядачам і викликали щирі позитивну реакцію, настільки ж це створило досить непохитне уявлення про суть жанру мюзиклу у глядачів, що вперше з ним зустрілись. Як в театрі може бути глибока вистава у жанрі «мюзикл», коли на екрані це фарсова комедія, де великі зірки дозволяють із себе посміятись. Чи ці телемюзикли дали поштовх розвитку мюзиклів в Україні, чи навпаки, загальмували його, питання досить суперечливе. Проте беззаперечним є факт, що ці телемюзикли висвітлили на широкий загальний існування такого жанру як «мюзикл» в Україні.

В сценічному мистецтві сьогоденної України мюзикли на початку мали більший попит у дитячих виставах. Окрім новорічних вистав-пародій на Діснеївські мультфільми, що використовують улюблені дитячі пісні в якості реклами, починають з'являтися і суто українські дитячі мюзикли.

Казка-мюзикл «Принцеса Лебідь» Молодого театру, композитор – Олексій Харченко, автор і режисер – Ілля Пелюк, 2013 рік; мюзикл «Привид замку Кентервіль» Театру Юного Глядача на Липках, режисер – Артур

Артіменьев. Ці мюзикли є яскравим прикладом того, що українські режисери намагаються наблизитись до бродвейського стилю мюзиклу. Пісні написані на американській манер, багато джазу і загалом дійство на сцені дуже яскраве та масштабне.

Далі, в Україні з'являють постановки зарубіжних мюзиклів. «School of Rock (Школа Року)» Київської опери, композитор – Ендрю Ллойд Веббер, лібрето – Гленн Слетер, Джуліан Фелловз, переклад українською – Володимир Бульба, режисер — Віталій Пальчиков, 2021 рік. Режисер Віталій Пальчиков в інтерв'ю для газети «День» зазначив: «У кастингу, який розпочався ще навесні, брали участь понад 300 дітей із різних міст України. Спочатку ми подивилися відеозаявки і з них відібрали 36 претендентів на участь у мюзиклі. Це найталановитіші діти-актори із Івано-Франківська, Одеси, Харкова, Кам'янця-Подільського, Білої Церкви, Вінниці та Києва, котрі вже мають нагороди у престижних вокальних і музичних конкурсах. До речі, діти, котрі наживо грають на інструментах, дебютували в нашій постановці також як співаки. Ми вдячні їхнім батькам і педагогам, що вони повірили в те, що юні віртуози не лише гарно грають на гітарах і барабанах, а й чудово заспівають, розкривши ще й свої акторські здібності. І це вийшло просто чудово на сцені!» [77].

«Звуки музики» Київського національного театру оперети, музика і слова – Річард Роджерс та Оскар Гаммерстайн II, лібрето – Говард Ліндсей і Рассел Круз, режисер-постановник – н.а. України Б. Струтинський. «Ця історія стала легендою на сцені і в кіно, увійшла до топ-10 найзнаменитіших мюзиклів світу. Свого часу спектакль витримав 1443 покази на Бродвеї й виграв 8 престижних театральних премій «Тоні».» – зазначено в анотації до мюзиклу на сайті театру [53].

«Сімейка Аддамсів» Київського національного театру оперети, музика і слова – Ендрю Ліпп, лібрето – Маршалл Брікман та Рік Еліс, режисер-постановник – Кестутіс Стасіс Якштас (Литва), режисер – Вікторія Стрейча. «Я цю постановку бачив вже в Литві, в Каунасі, і вона мені тоді

сподобалась. Це закономірно, коли ти їдиш по Європі, дивишся світові якісь новинки, і хочеш, щоби це було в Україні» – коментує художній керівник Київського національного театру оперети н.а. України Богдан Струтинський [80]. Запрошений литовський режисер при роботі над постановкою мюзиклу також відмітив рівень професіоналізму артистів, а також і всіх цехів, які працювали над виставою. «Кестутіс як режисер говорив що він вперше таке зустрів в Європі. Вони були шоковані, коли зайшли в балетний зал, балетмейстер показав пару рухів і до кінця репетиції наш балет вже затанцював два номери. Вони просто були шоковані такою підготовкою. Скажімо, якби колектив не був до цього готовий, ну я б не ризикував так.» – ділиться спогадами Богдан Струтинський [80]. Однією з особливостей мюзиклу було роздвоєння хору – вони були і на сцені, і в оркестровій ямі, таким чином підсилюючи звук. Такий незвичний формат привніс до українського театру литовський режисер. Проте і сам Кестутіс мав над чим працювати, адже він наголошує на тому, що розробив концепцію вистави з урахуванням психо-фізики українського театру. Таким чином бродвейський мюзикл на українській сцені мав заслужений успіх.

Мюзикл «В джазі тільки дівчата, або Sugar» Київського національного театру оперети, лібрето – Пітер Стоун, вірші – Боб Меррілл, музика – Джул Стайн, переклад українською Яни Іваницької, режисер-постановник – н.а. України Богдан Струтинський [54].

Мюзикл «Кабаре» Молодого театру, автор – Фред Ебб, Джон Кандер, Джо Мастерофф, режисерка – Олена Коляденко, композитор – Джон Кандер, переклад українською – Андрій Білоус, 2023 рік. Події відбуваються на початку 30-х у Берліні. Ідеологія нацизму поступово захоплює свідомість мешканців Європи. Молодий письменник Кліф Бредшоу приїздить з Америки та знайомиться з артисткою кабаре Саллі Боулз. Історія їхніх стосунків розвивається поряд з історією ще однієї пари – господині пансіону фрау Шнайдер та вже немолодого єврея, власника фруктової крамниці гера Шульца. Ці дві драматичні лінії переплітаються та несподівано обриваються

на тлі феєричного шоу кабаре "Kit Kat Club". «“Кабаре” – це світовий бестселлер. За легкою на перший погляд формою ховається глибока історія, яка піднімає надзвичайно важливі питання і проблеми, такі як: зародження нацизму, побутовий антисемітизм, гендерна нерівність. “Кабаре” це наймасштабніший та найскладніший проєкт Молодого театру за останні роки. Ми хочемо хоча б на дві години вирвати наших глядачів із буденної, травматичної сірості нашого військового життя, занурити їх у яскравий, кольоровий вир музики, танцю, глибокої драматичної історії.» – дає коментар художній керівник Молодого театру Андрій Білоус [55].

«Чикаго» Київського національного театру оперети, лібрето – Фред Ебб, музика – Джон Кандер, режисер-постановник – н.а. України Богдан Струтинський, 2024 рік.

Можна сказати, що показуючи на сценах українських театрів класичних зарубіжних мюзиклів та просто мюзиклів зроблених на цей манер, ми намагаємось прищепити глядачу саме американський та європейський стандарт мюзиклу. Це не означає, що українські мюзикли є точною копією бродвею, хоча ми і намагаємось дійти до того рівня. Однак це однозначно заклало базу під створення наших мюзиклів. І розуміючи це, звісно стає легше розуміти, яким є український мюзикл, до чого варто прагнути з точки зору специфіки українського глядача та одночасно певного стандарту, що панує в Європі та Америці.

Після успіху дитячих та зарубіжних мюзиклів у театрах, дедалі більше почало з'являтися українських мюзиклів, як дитячих, так і дорослих.

Мюзикл-казка «Як козаки змія приборкували» Київської опери, композитор – Ігор Поклад, лібрето – Олександр Вратарьов та Галина Конькова за казкою Олександра Вратарьова «Зміючка-несміючка», режисер-постановник – Лариса Моспан-Шульга, 2001 рік. Хоча за стилем виконання твір нагадує оперу, швидкий темпоритм та легкість виконання захоплюють увагу дітей. У 2024 році, до вистави також додали новітнє

світлове оформлення, актуальних жартів та певної іронічності у виконанні старого твору сьогодні, що примушує глядача посміхатись.

Мюзикл «Жив собі пес...» Київської опери, композитор – Володимир Назаров, лібрето – Петро Мага, режисер-постановник – Володимир Назаров, 2017 рік.

Популярність по всій Україні собі набув український мюзикл «Гуцулка Ксеня» Івано-Франківського національного академічного драматичного театру ім. Івана Франка. Лібрето і музика – Ярослав Бортнич, режисер-постановник – н.а. України Ростислав Держипільський, 2018 рік. «Мюзикл «Гуцулка Ксеня» (лібрето і музика Ярослава Барнича) – це поєднання сучасної технології з українською автентикою. Зокрема, серед костюмів можна побачити унікальну колекцію гуцульських гунь Руслани Гончарук. А родзинкою сценічного рішення є лазерне шоу від команди «Show Service».

За сюжетом, до Ворохти зі США прибувають українські емігранти, щоб знайти молодому хлопцеві наречену в Карпатах. Батько заповідав йому мільйон доларів, але за умови, якщо він знайде на історичній батьківщині «свідому українку» і одружиться з нею.» – зазначається на сайті театру про мюзикл. Сучасна хореографія з автентичними лейтмотивами – ось, що чіпляє глядача. А використання сучасних технологій додає вистави того самого елемента «шоу», притаманному мюзиклу.

Ці мюзикли є прикладом наближення до пошуку тої самої національної специфіки українського мюзиклу. Українське походження творів, по яким були зроблені мюзикли, не дають можливості уникнути фольклорного звучання в музичному оформленні, знайомі народні наративи та виконання віддаляють виставу від бродвейського театру, і підкреслюють унікальність українського театру.

Трошки інший випадок із мюзиклом «Шинель» Молодого театру, композитор – Усеїн Бекіров, автор і режисер – Андрій Білоус, 2020 рік. Це є абсолютною спробою поставити бродвейський мюзикл на сцені українського

театру. Музичний стиль, сценічне оформлення, притаманна американському стилю масштабність та епічність – все це присутнє в «Шинелі». Вистава стала свого роду проривною для жанру в Україні. Саме після прем'єри цієї вистави в Молодому театрі український глядач став цікавитись сучасними мюзиклами, і це дало поштовх театрам для включення більшої кількості мюзиклів в репертуар.

Дуже вплинуло на пошук національної специфіки в мюзиклах повномасштабне вторгнення. Природньою реакцією всіх сфер мистецтва стало популяризація та поширення нового українського контенту, та повернення до традиційних українських форм, їх осучаснення. Театр не став виключенням.

Один із найяскравіших українських мюзиклів «Пінокія» Київської опери є прикладом того, що національна специфіка не завжди означає народні мотиви. Композитор – Борис Севастьянов, автор лібрето – Дмитро Тодорюк, режисер-постановник – Віталій Пальчиков, 2023 рік. Музика, яку можна почути у виставі, притаманна саме українській естраді. Зроблена у стилі комедії дель арте, виставу цікаво дивитись дітям, при цьому вона зберігає притаманний українській музиці звук.

Івано-Франківський національний академічний театр ім. Івана Франка у 2023 році представляє мюзикл-драму «Ніч на полонині», п'єса – Олександр Олесь, музичне оформлення – Андрій Пантюх, гурт «Лівінстон», режисура та сценічне рішення – Ігор Білиць [48]. Основна сюжетна лінія розповідає про закоханого в Мавку пастуха Івана, попри те, що він заручений із сільською дівчиною Марійкою. Іван мріє залишитись у лісі, йому не цікаве буденне життя серед людей. самі події відбуваються на етно-фестивалі у Карпатах. Тут сучасна музика та сучасне оформлення поєднується із класичним текстом, створюючи цікаве та незвичне прочитання української класики, більш цікаве глядачу. на конференції режисер зізнався, що на створення мюзиклу “Ніч на полонині” його надихнула розмова з військовим, який сказав, що на фронті бійці сьогодні воюють не лише за територію та свободу, але і для того, аби українці повноцінно відчували життя: «Війна – це

боротьба за те, щоб люди жили, переживали різні почуття – злились, любили, страждали, обіймали, зраджували і закохувались. Відчуття життя дуже важливо, бо 90% мого емоційного перебування кожного дня – це гнів, інколи розчарування, відчуття несвободи після Краматорська, Каховської дамби... Оця трансляція життя дуже важлива у моменти, коли йде наче його заперечення» – розповідає Ігор Білиць [107].

Мюзикл «Тигролови» Київського національного академічного театру оперети, на противагу, пронизаний фольклорним звучанням та поєднанням народного вокалу з естрадним. Лібрето – Кирило Безкоровайний, Антон Гуманюк, композитори – Кирило Безкоровайний, Антон Гуманюк, Богдан Решетілов, режисер-постановник – з.д.м. України С.Павлюк, 2024 рік. Вистава є неймовірно актуальною та порушує теми, які глядач має бачити, пам'ятати та усвідомлювати, особливо у військовий час. «Роман "Тигролови" нині є дуже актуальним. Ми дописали мюзикл ще до повномасштабного вторгнення, а вже під час війни зрозуміли, що всі ті сенси, які Іван Багряний закладав десятки років тому, сьогодні дуже на часі. Адже цей роман саме про боротьбу за свободу, про те, що сміливість людини визначає щастя. Ми все це зберегли, і навіть дещо додали з інших романів Івана Багряного. Наприклад, нам здалося, що антагоніст Медвин у романі трішки гірше прописаний, нам не вистачало "фарби". Тож ми її взяли з іншого роману Багряного "Сад Гетсиманський". Там сильніше змальовані сцени ГУЛАГу, тортур і заслання.» – зазначив автор та композитор мюзиклу Кирило Безкоровайний у інтерв'ю для Радіо Культура [50]. У «Тигроловах» є як народні мотиви, колядки, співанки, так і сучасні естрадні пісні. Правильне співвідношення робить поєднання цих номерів в одному мюзиклі природним та лише підкреслює характер вистави та змушує глибше відчувати ті емоції, які актори намагаються передати зі сцени. Також у виставі покладені на музику деякі вірші Лесі Українки, що популяризує класичну літературу і показує, наскільки ж актуальною досі є українська класика, наскільки вона переплітається із

сьогоденням, будь то інтимна лірика Лесі Українки, чи пригодницький роман Івана Багряного.

Перший в Україні реп-мюзикл «Ти [Романтика]» захопив серця українців. Від початку мюзикл був випущений як студійний альбом проєкту МУР, присвячений митцям Розстріленого відродження, музика – Віктор Ткаченко [66]. Цей проєкт – висвітлення важливого для історії України періоду та нагадування слухачу про те, що російський режим завжди був, є, і буде ворожим до української культури та зробить усе можливе для винищення українців та української мови, мистецтва та України в цілому. При цьому обраний формат, популярний у молоді, аби донести цю думку якомога більшій кількості людей. Також популяризації альбому сприяло те, що в записі брали участь відомі особистості, такі як Сергій Жадан, Олена Кравець, гурти «хейтспіч» та «Nazva», Женья Янович. Згодом з музичного альбому «Ти [Романтика]» перетворилась на повноцінний мюзикл, втілений на сцені Жовтневого Палацу. Режисер та автор сценарію, як, власне, і тексту пісень – Олександр Хоменко. Хоча назва вистави є очевидною алюзією на твір «Я (Романтика)» Миколи Хвильового, мова у виставі йде не про цей твір і не окремо про Хвильового. Сам режисер пояснює своє бачення мюзиклу так: «Це не вистава про те, що головня ідея в тому, що «треба любити Україну і тоді все буде добре». Ні. Цього недостатньо.

Це вікно у минуле, коли ти приходиш і розчиняєшся в харківському Будинку "Слово", у тому епосі, у діалогах Сосюри, Хвильового. Ось що таке романтика — це можливість подорожувати у часі» [52]. Хоча як альбом та окремі композиції реп-мюзикл справляє хороше враження, як виставу це все ж таки не можна назвати цілісним твором. Оскільки кожна окрема пісня розкриває того чи іншого культурного діяча, пісні не зв'язані між собою по змісту, як це притаманно мюзиклам. В результаті без певної сюжетної лінії і без прив'язки однієї пісні до іншої, на сцені «Ти [Романтика]» не виглядає як професійна вистава, а скоріше як концерт. Він досі ефективно розкриває українських діячів так, аби це було цікаво сучасному глядачу, і людям це

подобається, проте по рівню це не відповідає стандартам жанру «мюзикл», на який претендують творці. Що вдалося віднайти режисеру з командою, так це популярне звучання, створення якісного українського репу, яким можна користуватись на сцені. Через м'якість української мови, реп не може звучати в наших виставах так різко, як він звучить англійською мовою в зарубіжних виставах. МУР змогли знайти той ритм та ту подачу, яка б звучала приємно, і тепер актори активно користуються цим зі сцени. Цей досвід безперечно буде корисним при створенні нових мюзиклів у подібному форматі.

На даному етапі, пошук національної специфіки українського мюзиклу знаходиться в активній стадії. Створюється все більше українських мюзиклів, і з кожною новою виставою все чіткіше вимальовується вектор стилістики українського мюзиклу. Українські мюзикли є успішними та популярними у глядача, тому з впевненістю можна сказати, що жанр тільки розвивається. Будь це народний мотив, чи виключно естрадний стиль у виставі, сучасні композитори та режисери бачать необхідність зберігати підтон в музиці, що несе в собі національне забарвлення та буде знайомий глядачу, навіть якщо лише на рівні відчуттів. І з моменту повномасштабного вторгнення усвідомлення, що робить наші мюзикли унікальними та специфічними для нашого глядача і створення таких мюзиклів є необхідним для українського театру.

3.3. Проблеми підготовки в Україні артистів мюзиклу

Сучасний актор має бути комплексним, володіючи як акторською майстерністю, так і вокалом, і мистецтвом танцю. Однак в Україні, в силу більшої кількості драматичних театрів, у навчальних програмах ВНЗ для акторів нехтують вокалом та танцями, спираючись більше на постійний розвиток акторської майстерності. Це беззаперечно є найважливішою складовою для будь-якого актора, але для артиста мюзиклу такий підхід не є задовільним. Артист мюзиклу вимагає специфічної підготовки, яка

відрізняється від підготовки драматичного актора чи навіть артиста опери та оперети, для нього вокал, акторська майстерність та хореографія є рівноцінними складовими у навчанні.

Вокал у мюзиклі (за виключенням випадків, де це необхідно в силу тематики мюзиклу), відходить від академічного та народного, у виставах більше використовується естрадний стиль виконання. В Україні ж акторів навчають співати саме або у народному стилі, або в академічному. Таким чином легкість мюзиклу, яка досягається у тому числі легкістю виконання за допомогою естрадного вокалу, частково втрачається. В Україні артисти мюзиклу частіше за все виконують пісні академічно, що впливає на розуміння тексту та атмосферу вистави. Складається враження надлишкової драматизації, яка не є характерною для жанру мюзикла.

Сьогодні не всім мюзиклам притаманна легкість та щасливий фінал, як бралось за правило раніше. Ми часто можемо побачити на сцені трагедію чи драму у форматі мюзиклу («Les Misérables», «Notre Dame de Paris», «Hedestown»). В таких виставах можуть бути пісні, де необхідний академічний вокал. Під формат мюзиклу також потрапляють вистави, де артистам необхідне оперне забарвлення у пісні, проте це не є оперою за жанром («Привид Опери», «Моцарт»). З чого можна зробити висновок, що артисту мюзиклу необхідно володіти різними техніками вокалу та вміти адаптуватись під час вистави під необхідний стиль виконання пісні. Таку професійну підготовку в Україні має дуже невелика кількість артистів, хоча звісно артисти опери в цьому випадку приходять на порятунок.

Жанр мюзиклу відрізняється своєю динамічністю та постійним рухом, що відноситься і до акторів, що виконують пісні. Поки артисти опери зазвичай статичні під час виконання пісні, в мюзиклах актор має у той же час витримувати великі фізичні навантаження, чи то танцюючи, чи то виконуючи інші справи. Хоча в Україні приділяють значну увагу стійкості голосу та роблять справи для опори та рівності голосу під час навантажень, під час співу це робити значно складніше. Актори не практикують поєднання

фізичних навантажень під час занять вокалом. На сцені це відображається коливанням голосу під час виконання пісні, нестачею дихання для останньої ноти, рваним виконанням та задишкою після пісні.

Хоча вокалісти в Україні мають такий предмет як «акторська майстерність», самі актори не мають такого предмету як «акторська майстерність у співі», один з найважливіших аспектів для артисту мюзикла. Оскільки саме через музичні номери у мюзиклі персонаж розкривається, актор має вміти відображати внутрішній стан героя через спів. Точність вокалу не замінює емоційного забарвлення, але не всі актори вміють це поєднувати, в результаті позбавляючись або гарного співу, або акторської складової під час виконання пісні, чого не може допустити актор мюзиклу. Слід зазначити, що в Україні артисти опери та оперети відмінно поєднують акторську майстерність та техніку виконання вокалу, але, як зазначено вище, стилістика виконання опери та оперети не підходить для жанру мюзикла [86].

Більшість акторів, які навчаються за програмою «актор театру і кіно» вчать співати, при цьому не володіючи елементарною теорією музики. В результаті, це вміння в більшості випадків зустрічається лише у тих, хто вчився у музичній школі чи навчався за спеціальністю вокаліста. Але для артиста мюзиклу це є надважливою складовою. Вміти читати ноти, розуміти теорію та приміняти її на практиці, бути по суті професійним співаком, ось що потрібно артисту мюзиклу, оскільки це не один раз записати фонограму, це живий виступ кожний раз, і артист має вміти опанувати свій голос і знати, як ним користуватись. Якщо раптом щось піде не так, вокальна імпровізація не може бути у людини, яка не володіє теорією музики. Це певним чином обмежує артиста.

Все частіше у мюзиклах, і не тільки закордонних, але і українських, можна почути реп. Як, наприклад, на сцені Київського національного академічного театру оперети у мюзиклі «Труффальдіно із Бергамо», режисер-постановник – н. а. України Богдан Струтинський, або Молодого театру у мюзиклі «Шинель», режисер – Андрій Білоус. Найкращим

прикладом є перший український реп-мюзикл «Ти [Романтика]». Це пов'язано із адаптацією жанру до сучасності та вимогам глядачів. Звісно це впливає також і на підготовку артистів. Читання репу вимагає певної техніки та навички, не можна просто читати швидко текст та називати це виконанням. Акценти, біти, римування та паузи для репу мають важливе значення і можуть бути дуже специфічні. Актори в Україні, навіть при хорошій підготовці зі сценічного мовлення, можуть доволі часто помилятися у процесі виконання або просто не давати необхідного оздоблення. Тут існує дуже тонка межа, коли від виконання репу глядач може розпалитись, або тільки відчувати сором та недоречність, якщо актор не встигає артикулювати або читає текст як вірш. Безперечно, успішність сьогоденного мюзиклу не визначається наявністю репу, проте це є засобом зацікавлення сучасного глядача, що утримує увагу та запам'ятовується. Слід розуміти, що специфіка звучання мови впливає на звучання репу, тому не слід намагатись скопіювати західний стиль в цьому випадку, а натомість зосередитись на пошуку гарного звучання українською мовою.

Так само для артиста мюзикла важлива хореографічна підготовка. Ансамбль у мюзиклі, як загалом і головні герої, мають поєднувати балет та вокал. В Україні артисти балету та хор не поєднуються в один ансамбль, кожному відводиться своя партія у мюзиклі. Цей підхід не є неправильним, проте обмежує загальне враження, умовно поділяючи сцену на динамічний балет та статичний хор.

Більшість акторів знайомі з класичними бальними танцями, такими як вальс чи танго. Проте в Україні абсолютно відсутня підготовка класичного для мюзиклу стилю танцю – степ. Якщо можна уникнути степену в авторських мюзиклах українських авторів, то в іноземних мюзиклах, які беруть до постановки в Україні, степ з великою вірогідністю буде присутній принаймні в одному номері.

Хореографія в мюзиклі не є повністю класичною, як, наприклад, у балеті. І звісно артист мюзиклу має бути хоча б трохи ознайомлений з

різними напрямками. Особливо зараз, коли у одному мюзиклі можуть бути багато протилежних за стилістикою номерів, де відповідно буде і максимально різна хореографія. Наприклад мюзикл «Чикаго», який у 2024 році поставили у Київському Національному театрі оперети, режисер-постановник – н.а. України Богдан Струтинський. Увертюра мюзиклу – джазовий номер, з відповідною легкою та невимушеною хореографією. Водночас, один із найвідоміших у світі номерів цього мюзиклу – тюремне танго, де ми вже бачимо чіткість та гостроту рухів. Хороша, яскрава, масова хореографія є візитівкою мюзикла як жанра. Не всі актори обізнані в стількох різних стилях хореографії, проте це не є проблемою, оскільки поставити танець – задача хореографа-постановника, а акторам необхідно вміти вивчити танець, з чим проблем у професіоналів не виникає.

У висновку можна сказати, що найбільша проблема у підготовці артистів мюзиклу в Україні – це відсутність спеціальної програми у вищих навчальних закладах, яка було б зорієнтована на виховання артиста мюзиклу. Ця програма має передбачати рівну кількість занять з вокалу, акторської майстерності та хореографії, не тільки окремо їх вивчаючи, а також практикуючи поєднання цих трьох дисциплін. Хоча зараз усюди кажуть про універсального актора, який вміє все, ніде такого актора не виховують на тому рівні, якого вимагає професійна постановка мюзиклу. Звісно, актори зараз самі займаються вокалом, танцями, і всім, що може стати в нагоді для ролі, проте це займає більше часу і зусиль, ніж могло б, якби була спрямована на це програма, як, наприклад, в західних університетах.

ВИСНОВКИ

У магістерській роботі досягнуто мету дослідження та вирішено порушені завдання.

1. Аналіз наукової літератури дає змогу стверджувати, що стан наукової розробки теми є задовільний, але вимагає ретельного дослідження мюзиклу як окремого жанру замість зіставлення із жанром музичного театру та інших похідних жанрів музичного та театрального мистецтв. Аналіз джерел дозволив з'ясувати, що поєднання співу, танцю та театрального жанру має дуже давнє походження і виникло практично одночасно із розвитком цих видів мистецтв. На основі джерельної бази виявлено, що схильність видів мистецтв до синкретизму зародилася ще в стародавній Греції, що дало поштовх до зародження мюзиклу, проте в силу історичних обставин (загарбницькі акти римлян) ці здобутки було втрачено, і мюзикл почав розвиватись вже набагато пізніше та з абсолютно інших передумов.

2. Виявлено витоки мюзиклу як окремого самобутнього жанру музично-театрального мистецтва. Були висвітлені жанри, що передували появі мюзиклу в сучасному бродвейському форматі: шоу міністрелів, вар'єте, м'юзик-хол, водевіль та ревію. Також можна ствердити, що поява джазу, як стилю естрадної музики мала сильний вплив на формування мюзиклу, спрямовуючи композиторів до створення певної мелодики мюзиклу, яка тепер стала всевітньо-впізнаваною. Висвітлено зв'язок між кіномюзиклом та сценічною формою, було розглянуто голівудський кіномюзикл як культурний феномен, що сприяв популяризації мюзиклу як жанра в цілому.

3. З'ясовано та розглянуто особливості та розбіжності між тенденціями розвитку зарубіжних національних шкіл мюзиклу. Ретельно досліджено історію розвитку бродвейської школи, Вест-Ендівської школи та специфіку французької та китайської школи мюзиклу. Висвітлено як національна специфіка кожної школи вплинула на розвиток мюзиклу як феномену. Розглянуто найвідоміші мюзикли Бродвею, Вест-Енду та французького мюзиклу, як «Гамільтон», «Хезерс», «Нотр-Дам де Парі». Виявлено виокремлюючи характеристики шкіл мюзиклу таких країн: США, Англія, Франція, Китай, Німеччина, Японія, Південна Корея, Польща.

Проаналізовано творчість сучасних авторів мюзиклів і їхні унікальні стилі у роботі з жанром мюзиклу: Е. Л. Веббера, Алана Менкена та Говарда Ешмана в проектах студії Дісней, База Лурмана та Ліна-Мануеля Міранди, а також інших митців. Досліджено особливості адаптації сценічних мюзиклів для кіно та зворотній процес, а також вплив сценічних, анімаційних і кінематографічних мюзиклів на культуру, розвиток нових талантів. Звернено увагу на залежність шоу-бізнесу від карантинних обмежень та економічної кризи, що настала після пандемії.

4. Виявлено витоки українського мюзиклу, визначено передумови його становлення та умови, в яких він розвивався. Проаналізовано перші спроби створити український мюзикл («Біла Ворона», «Екватор», «Глорія» тощо) та їхній вплив на розвитку жанру в Україні. Виявлено, що в Україні визначення мюзиклу не є сталим, та часто мюзиклом називають інше дійство, наприклад музичну комедію, рок-оперу або просто музичну виставу. Така неточність у категоризації призводить до складності дослідження та навіть розвитку жанру, оскільки основні ознаки мюзиклу підмінюються іншими, більш характерними для іншого жанру.

5. Окреслено сучасні тенденції та проблеми розвитку мюзиклу в Україні. Проаналізовано творчість вітчизняних митців, їх спроби створити зарубіжні адаптації мюзиклів на сцені із метою популяризувати жанр через постановку всесвітньо-відомої класики, а також створення українського продукту. Досліджений пошук національної специфіки українського мюзиклу, зокрема створення патріотичних образів та введення пісень із народним виконанням у мюзикли. Народні сюжети у поєднанні із сучасною українською музикою наразі є найбільш популярним варіантом серед митців. Спостерігається тенденція до наближення до бродвейського формату, із яскравістю і пишністю, притаманній американським декораціям та мелодіям.

Висвітлено проблему із підготовкою професійних акторів мюзиклу. Відсутність спеціальних програм у вищих навчальних закладах, яка давала б змогу підготувати актора мюзиклу є великою проблемою, яка яскраво

підкреслюється під час постановок в Україні зарубіжних мюзиклів, що розраховані саме на універсальних акторів мюзиклу. Створенні вітчизняними митцями мюзикли, що написані специфічно під можливості наших акторів залишають нас або без естрадності мюзиклу, або без його динамічності, наділяючи український мюзикл рисами академічності, що наближає мюзикл якщо не до опери, то до оперети. Це знову свідчить про необхідність мати чітке визначення жанру, аби створювати відповідний продукт та розвивати його. Популярність мюзиклу зараз свідчить про необхідність впровадження в вищі навчальні заклади культури і мистецтва України освітньої програми, спрямованої на виховання актора мюзиклу та режисера мюзиклу, з урахуванням як національної специфіки, так і схильністю до бродвейської стилістики.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Balme C.B.: The Cambridge Introduction to Theater Studies// Cambridge University Press, Cambridge University, 2011. 231p.
2. BAMPFA – Chinese Musicals from 1957 to 1963. URL: <https://bampfa.org/program/chinese-musicals-1957-1963> (дата звернення: 7.11.2024)
3. Barry Keith Grant: The Hollywood Film Musical // Wiley-Blackwell, 2012. 208p.
4. Busby Berkeley – Kaleidoscopic Dance // "Footlight Parade" (1933). YouTube. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=ysvQ5MaUbd8> (дата звернення: 7.11.2024)
5. Cambridge Dictionary – Showstopper. Cambridge Dictionary official website. URL: <https://dictionary.cambridge.org/uk/dictionary/english/showstopper> (дата звернення: 7.11.2024)
6. Daniel Radcliffe – Brotherhood of Man – How To Succeed In Business – 65th Annual Tonys. YouTube. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=cNTeeHhpxBE> (дата звернення: 7.11.2024)
7. Deer J.: Directing in musical theater: an essential guide. // Taylor&Francis, 2013. 264p.
8. Disney Theatrical Group. The Lion King. Official website. URL: <https://www.thelionking.co.uk/disney-theatrical-group> (дата звернення: 7.11.2024)
9. Everett, W. A.: The Musical: A Research and Information Guide // Routledge; 2nd edition, 2011. 352p.
10. Gene Kelly – Singing in the rain from Singing in the rain 1952. YouTube. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=swloMVFALXw> (дата звернення: 7.11.2024)
11. Innes C., Shevtsova M.: The Cambridge Introduction to Theater Directing// Cambridge University Press, Cambridge University, 2013. 283p.

12. Internet Archive Wayback Machine website: DUBOSE and DORORTHY HEYWARD'S OBJECTS. URL:
<https://web.archive.org/web/20131104020839/http://www.loc.gov/exhibits/macdowell/highlights/heyward/objects.html> (дата звернення: 7.11.2024)
13. Internet Archive Wayback Machine website: Oleksii Kolomyiytsev's Theater (TeatrOK, Ukraine). URL:
<https://web.archive.org/web/20220127152227/https://teatrokcom.wixsite.com/teatrok> (дата звернення: 7.11.2024)
14. Jacobshagen A. – Music Theatre// Deutsches musikinformations zentrum website// Article, 15 November, 2023. URL:
<https://miz.org/en/articles/music-theatre> (дата звернення: 7.11.2024)
15. Jiang Zhaoyu: Stages of development and genre features of the chinese national original musical. <https://doi.org/10.29013/EJA-21-1-107-112>
16. Kenrick J: Musical theater: A History// Continuum, New York, London, 2008. 408p.
17. Kenrick J: History of Musical Film. Author's website: Musicals 101.com. URL: <https://www.musicals101.com/1927-30film.htm> (дата звернення: 7.11.2024)
18. Kirkpatrick K. Kirkpatrick W – A Musical. Genius lyrics. URL:
<https://genius.com/Original-broadway-cast-of-something-rotten-a-musical-lyrics> (дата звернення: 7.11.2024)
19. London College of Music Examinations: Contemporary Musical Theatre Post-2000, 11p.
URL:<https://lcme.uwl.ac.uk/media/ppwphqox/musicals-of-the-21st-century-dh.pdf> (дата звернення: 7.11.2024)
20. Lotha G.: Musical film. Encyclopædia Britannica, Article, July 20, 1998. URL:<https://www.britannica.com/art/musical-film> (дата звернення: 7.11.2024)

21. Making of Notre Dame de Paris. YouTube. URL:
<https://www.youtube.com/watch?v=442crntRGrS> (дата звернення:
7.11.2024)
22. Mambo Girl ft. Grace Chang – English Subs. YouTube. URL:
<https://www.youtube.com/watch?app=desktop&v=a3O3-k40uIc> (дата
звернення: 7.11.2024)
23. Martin A.: The history of Musical movies: From the golden age to present
day. URL: <https://blogs.ubc.ca/etec/files/2021/01/Martin.pdf> (дата
звернення: 7.11.2024)
24. Musical Theatre and Broadway Quick Costume Change Compilation.
YouTube. URL:
https://www.youtube.com/watch?app=desktop&v=Rxk17_Vu4ng (дата
звернення: 7.11.2024)
25. Notre-Dame de Paris (musical). Wikipedia. URL:
[https://en.wikipedia.org/wiki/Notre-Dame_de_Paris_\(musical\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Notre-Dame_de_Paris_(musical)) (дата
звернення: 7.11.2024)
26. O’Keefe L., Murphy K.: Heathers Writers Laurence O’Keefe and Kevin
Murphy Break Down the Musical’s Full Album Track by Track. Playbill,
September 17, 2022. URL:
<https://playbill.com/article/heathers-writers-laurence-okeefe-and-kevin-murphy-break-down-the-musicals-full-album-track-by-track> (дата звернення:
7.11.2024)
27. Of Thee I Sing. Wikipedia. URL:
https://en.wikipedia.org/wiki/Of_Thee_I_Sing (дата звернення: 7.11.2024)
28. Perković I., Fabbri F.: Musical Identities and European Perspective. An
Interdisciplinary Approach.// Eastern European Studies in Musicology
Series, Volume 8. // Oxford, Edited Collection, 2017. 298p.
29. Performance Workshop Creative Culture – A Dream Like A Dream (2013)
URL:

- <https://www.pwshop.com/en/portfolio/theatre-portfolio/a-dream-like-a-dream/> (дата звернення: 7.11.2024)
30. Peterpaul R.: A Guide To Every Musical Reference in ‘A Musical’ From ‘Something Rotten’. Theater Nerds website. URL: <https://theatrenerds.com/guide-every-musical-reference-something-rotten/> (дата звернення: 7.11.2024)
31. "Polita" musical - creating 3D scenography by Platige Image and Janusz Józefowicz. YouTube. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=kK9T8GPBZA8> (дата звернення: 7.11.2024)
32. Prince H. And the American Musical Theatre: Expanded Edition Paperback. April 1, 2005. 288 p.
33. Rebecca-Anne C. Do Rozario The French Musicals: The Dramatic Impulse of Spectacle// Journal of Dramatic Theory and Criticism, fall 2004. 125-142p.
34. Schwartz S. Defying Gravity. Genius lyrics URL: <https://genius.com/Kristin-chenoweth-and-idina-menzel-defying-gravity-lyrics> (дата звернення: 7.11.2024)
35. Stage Door Unlocked's – Musical theatre style breakdowns 2020 - 2021 school year. URL: https://wsmamusic.org/files/2020/11/Stage-Door-Unlocked-Musical-Theater-Style-Breakdowns-20_21.pdf (дата звернення: 7.11.2024)
36. Takarazuka Revue official website. URL: <https://kageki.hankyu.co.jp/english/troupe/index.html> (дата звернення: 7.11.2024)
37. Tepper J. A.: When Musicals Reference Musicals// Broadway world website. Article, May 7, 2023. URL: <https://www.broadwayworld.com/article/When-Musicals-Reference-Musicals-20230507> (дата звернення: 7.11.2024)

38. Third Sister Liu 刘三姐. YouTube. URL:
<https://www.youtube.com/watch?v=Zm8Yj3XyHLg> (дата звернення:
7.11.2024)
39. The Jazz Singer (Crosland, 1927). YouTube. URL:
<https://www.youtube.com/watch?v=PMvn8Ws-l0c> (дата звернення:
7.11.2024)
40. The Peony Pavilion. Wikipedia. URL:
https://en.wikipedia.org/wiki/The_Peony_Pavilion (дата звернення:
7.11.2024)
41. The Wild, Wild Rose 野玫瑰之恋. YouTube. URL:
<https://www.youtube.com/watch?v=5xZNaAISygl> (дата звернення:
7.11.2024)
42. Wicked (2024 film). Wikipedia. URL:
[https://en.wikipedia.org/wiki/Wicked_\(2024_film\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Wicked_(2024_film)) (дата звернення:
7.11.2024)
43. Wicked - Official Trailer. YouTube. URL:
<https://www.youtube.com/watch?v=6COmYeLsz4c> (дата звернення:
7.11.2024)
44. БІЛА ВОРОНА Жанна д'Арк 2005 ТК"Бенюк і Хостікоєв". YouTube.
URL: <https://www.youtube.com/watch?v=JqB2keqVArk> (дата звернення:
7.11.2024)
45. Бондаренко А.: Мюзикл як інтонаційна практика // Вісник КНУКіМ.
Серія: Мистецтвознавство. Вип. 46. URL:
<http://arts-series-кнукім.pp.ua/article/view/258619/255773> (дата
звернення: 7.11.2024)
46. В джазе только девушки | Арт-Афиша | Первый городской | 02.08.18.
YouTube. URL: https://www.youtube.com/watch?v=1MBsQw2_0Kw (дата
звернення: 7.11.2024)
47. Важинський С. Е., Щербак Т. І. – Методика та організація наукових
досліджень, Сумський державний педагогічний університет імені А. С.

- Макаренка, Суми 2016, 260 с. URL:
http://repositsc.nuczu.edu.ua/bitstream/123456789/2558/1/%D0%9F%D0%BE%D1%81_%D0%B1%D0%BD%D0%B8%D0%BA%20%D0%9C%D0%9E%D0%9D%D0%94%2008-04%20%281%29.pdf (дата звернення: 7.11.2024)
48. Вісті. Телебачення Галичина. Вистава "Ніч на полонині". YouTube.
URL:<https://www.youtube.com/watch?v=WJGAyY2tumY> (дата звернення: 7.11.2024)
49. Голинська О.: Легендарна українська рок-опера «Біла ворона» у Національній опереті України// МУЗИКА – український музичний інтернет-журнал. 18 лотого 2019. URL:
<https://mus.art.co.ua/lehendarna-ukrains-ka-rok-opera-bila-vorona-u-natsional-niy-opereti-ukrainy/> (дата звернення: 7.11.2024)
50. Грабченко Н.: Прем'єра "Тигроловів": про мюзикл за мотивами твору Івана Багряного говорять Олександр Білозуб та Кирило Безкоровайний// Суспільне Культура, 5 червня 2023р. URL:
<https://suspilne.media/culture/497650-premera-tigroloviv-pro-muzikl-za-motivami-tvoru-ivana-bagranogo-govorot-oleksandr-bilozub-ta-kirilo-bezkorovajnij/> (дата звернення: 7.11.2024)
51. Долина Н.: Київська оперета приборкує норовливу // «Урядовий кур'єр», випуск від 3 липня 2013 р. URL:
<https://ukurier.gov.ua/uk/news/kiyivska-opereta-priborkuye-norovlivu/> (дата звернення: 7.11.2024)
52. Долومانжи К.: Реп-мюзикл "Ти [Романтика]": новий синопсис Розстріляного Відродження.// Kyiv Post, випуск від 24 квітня 2024р.
URL: <https://www.kyivpost.com/uk/post/31598> (дата звернення: 7.11.2024)
53. «Звуки музики» – Київський національний академічний театр оперети. Офіційний сайт театру. URL:

- <https://operetta.com.ua/event/uvaga-zamina-vistavi-zvuki-muziki/> (дата звернення: 7.11.2024)
54. Іваницька Я.: Богдан Струтинський: режисер без вихідних. Книга Друга/ Яна Іваницька. – Київ: Саміт-книга, 2020. – 520с.
55. КАБАРЕ в Молодому. YouTube. URL:
<https://www.youtube.com/watch?v=l-63ldfM2O4> (дата звернення: 7.11.2024)
56. Кампус Э. Ю. О мюзикле [пер. с эст.]. Ленинград : Музыка. Ленингр. отделение, 1983. 128 с. URL:
<https://sunny-genre.narod.ru/books/kampus/contents.html> (дата звернення: 7.11.2024)
57. Клековкін О. THEATRICA : Лексикон; Ін-т проблем сучас. мистецтва НАМ України. Київ :Фенікс, 2012. 800 с.
URL:https://mari.kyiv.ua/sites/default/files/inline-images/pdfs/Klelovkin_THEATRICA_Lexicon.pdf (дата звернення: 7.11.2024)
58. Косплей. Вікіпедія
URL:<https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%9A%D0%BE%D1%81%D0%BF%D0%BB%D0%B5%D0%B9> (дата звернення: 7.11.2024)
59. Кудинова Т. Н. От водевиля до мюзикла. М.: Сов. композитор, 1982. 176 с.
60. Курбас Л. Березіль: Із творчої спадщини// Упоряд. і прим. М. Лабінського; Передм. Ю. Бобошка. – К.: Дніпро, 1988. 518 с.
61. Лекція 1. . Поняття методології, її рівні та форми.
URL:<https://pedagogy.lnu.edu.ua/wp-content/uploads/2017/09/%D0%9B%D0%B5%D0%BA%D1%86%D1%96%D1%8F-1.pdf> (дата звернення: 7.11.2024)
62. Леоненко Я., Фількевич Г.: Музичний простір вистав театру Леся Курбаса// Нариси з історії театрального мистецтва України ХХ століття, Київ «Інтертехнологія», 2006, 325-351 с.

- URL:https://mari.kiev.ua/sites/default/files/inline-images/pdfs/_works-istor-teatr_text.pdf (дата звернення: 7.11.2024)
63. Лін-Мануель Міранда. Вікіпедія.
URL:https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%9B%D1%96%D0%BD-%D0%9C%D0%B0%D0%BD%D1%83%D0%B5%D0%BB%D1%8C_%D0%9C%D1%96%D1%80%D0%B0%D0%BD%D0%B4%D0%B0 (дата звернення: 7.11.2024)
64. Манько С. Б. Мюзикл і рок-опера в українськомусоціокультурномупросторі // Культура України: зб. наук. праць, 2012. Вип. 39. С. 268–276. URL:
http://www.irbis-nbuv.gov.ua/cgi-bin/irbis_nbuv/cgiirbis_64.exe?I21DBN=LINK&P21DBN=UJRN&Z21ID=&S21REF=10&S21CNR=20&S21STN=1&S21FMT=ASP_meta&C21COM=S&2_S21P03=FILA=&2_S21STR=Mz_2013_23_20 (датазвернення: 07.11.2024).
65. Мізансцени натовпу. URL:<http://um.co.ua/8/8-4/8-44510.html> (дата звернення: 7.11.2024)
66. МУР – Ти [Романтика]. YouTube.
URL:<https://www.youtube.com/watch?v=AHxhKpp6xAk&t=10s> (дата звернення: 7.11.2024)
67. Мюзикл A Chorus Line – ОВС, 1975. YouTube.
URL:<https://www.youtube.com/watch?v=gni32fmeKmY&t=11s> (дата звернення: 7.11.2024)
68. Мюзикл Chicago –US Tour, 2005. YouTube.
URL:<https://www.youtube.com/watch?v=IaPdeQCGurE> (дата звернення: 7.11.2024)
69. Мюзикл Divka О. Кломійцева. YouTube
URL:<https://www.youtube.com/watch?v=6ES50R3ivW4> (дата звернення: 7.11.2024)

70. Мюзикл Hadestown. YouTube.

URL:<https://www.youtube.com/watch?v=u-LzVEOPD7E> (дата звернення: 7.11.2024)

71. Мюзикл Kiss Me Kate у Лондоні, 1999. YouTube.

URL:<https://www.youtube.com/watch?v=9d6DMbtKxdc&list=PLtwWU5W0WDm8vYkDOXbeuRwjzyu41o1-C&index=2> (дата звернення: 7.11.2024)

72. Мюзикл Mean Girls – ОВС. YouTube.

URL:<https://www.youtube.com/watch?v=a47945KwaDw> (дата звернення: 7.11.2024)

73. Мюзикл The Peony Pavilion 2007. YouTube.

URL:<https://www.youtube.com/watch?v=tDeFCXIRgB0> (дата звернення: 7.11.2024)

74. Мюзикл Rocky Horror Show Live, Лондон, Вест-Енд, 2015. YouTube.

URL:<https://www.youtube.com/watch?v=rYZOFZrghqE&list=LL&index=25&t=2883s> (дата звернення: 7.11.2024)

75. Паві. П. Словник театру Переклад з французької Маркіян Якуб'як, Видавничий центр ЛНУ імені Івана Франка, 2006, 641 с.

URL:https://shron1.chtyvo.org.ua/Pavis_Patrice/Slovnyk_teatru.pdf?PHPSESSID=99rlaf1d9j0482dvvt0kjjdjo5 дата звернення: (7.11.2024)

76. Перформанс. Вікіпедія.

URL:<https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%9F%D0%B5%D1%80%D1%84%D0%BE%D1%80%D0%BC%D0%B0%D0%BD%D1%81> (дата звернення: 7.11.2024)

77. Поліщук Т.: School of Rock (Школа року) з'явилася в Києві// Газета День, випуск від 20 вересня 2021р.

URL:<https://m.day.kyiv.ua/article/kultura/school-rock-shkola-roku-zyavylasya-v-kyuevi> (дата звернення: 7.11.2024)

78. Полянський Т. В.: Мюзикл як поліжанровий феномен музичного театру: історія та перспективи. //Мистецтвознавчі записки. 2013. Вип. 23.С. 12–128. URL:

- http://www.irbis-nbuv.gov.ua/cgi-bin/irbis_nbuv/cgiirbis_64.exe?I21DBN=LINK&P21DBN=UJRN&Z21ID=&S21REF=10&S21CNR=20&S21STN=1&S21FMT=ASP_meta&C21COM=S&2_S21P03=FILA=&2_S21STR=Mz_2013_23_20 (дата звернення: 07.11.2024.)
79. Походження та поширення вертепу на українських землях// Часопис Оксамит.
URL:<https://oksamyt.org/pohodzhennya-ta-poshyrennya-vertepu-na-ukrayin-skyh-zemlyah/> (дата звернення: 7.11.2024)
80. Програма Про ART. Бродвейський мюзикл "Сімейка Адамсів" в Київському Національному театрі оперети". YouTube.
URL:<https://www.youtube.com/watch?v=R8BWbHF1Zxo> (дата звернення: 7.11.2024)
81. Рок-опера. Вікіпедія.
URL:<https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%A0%D0%BE%D0%BA-%D0%BE%D0%BF%D0%B5%D1%80%D0%B0> (дата звернення: 7.11.2024)
82. Савченко І., Ліпницька.:Словник театрознавчих термінів і понять// Київ, 2021, 144с.
URL:https://enpuir.npu.edu.ua/bitstream/handle/123456789/37502/Slovnyk_Savchenko_Lipnytska.pdf?sequence=1 (дата звернення: 7.11.2024)
83. Скрипник Г.: Українська музична енциклопедія, т.3.
URL:https://shron1.chtyvo.org.ua/Skrypnyk_Hanna/Ukrainska_muzychna_entsyklopediia_Tom_3.pdf (дата звернення: 7.11.2024)
84. Співак джазу (фільм, 1927) . Вікіпедія URL:
[https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%A1%D0%BF%D1%96%D0%B2%D0%B0%D0%BA_%D0%B4%D0%B6%D0%B0%D0%B7%D1%83_\(%D1%84%D1%96%D0%BB%D1%8C%D0%BC,_1927\)](https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%A1%D0%BF%D1%96%D0%B2%D0%B0%D0%BA_%D0%B4%D0%B6%D0%B0%D0%B7%D1%83_(%D1%84%D1%96%D0%BB%D1%8C%D0%BC,_1927)) (дата звернення: 7.11.2024)
- 85.Станіславська К. І. Мистецько-видовищні форми сучасної культури: монографія; Вид. 2-е, перероб. і доп. Київ :НАКККиМ, 2016. 352 с. : іл.
URL:

- https://nakkkim.edu.ua/images/Instytuty/nauka/vydannia/Stanislavska_Myst_ecko_Vydovyschni_formy.pdf (дата звернення: 7.11.2024)
86. Струтинський Б. Д. “Деякі аспекти сценічних втілень мюзиклів у Київському національному театрі оперети у 2005–2021 роках” Збірник наукових праць СУЧАСНЕ МИСТЕЦТВО, (18), 189–200.
<https://doi.org/10.31500/2309-8813.18.2022.269728>
87. Театр знедолених Олексія Коломійцева, Харківські новини. YouTube.
URL: <https://www.youtube.com/watch?v=jQv1BBU506c> (дата звернення: 7.11.2024)
88. Ткач Н. В.: Творчість Панаса Саксаганського в контексті розвитку українського синкретичного театру кінця XIX початку XX століття// Івано-Франківськ 2024.
89. Трейлер. Біла ворона. Київський національний академічний театр оперети. YouTube. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=trsyIBNaabw> (дата звернення: 7.11.2024)
90. Трухачева Е. А. Французский мюзикл: история и специфика жанра с.5
91. Уривок з мюзиклу Гамільтон – Hamilton performance at the Olivier Awards 2018. YouTube. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=0ECzIMYRKLg> (дата звернення: 7.11.2024)
92. Уривок з мюзиклу Енні – The Iconic 'It's the Hard-Knock Life' | Annie Live! YouTube. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=11j4Tf88pbs> (дата звернення: 7.11.2024)
93. Уривок з мюзиклу Hadestown у Кореї. YouTube.
URL: <https://www.youtube.com/watch?v=iAFpS4BBLqM> (дата звернення: 7.11.2024)
94. Уривок з мюзиклу In the Heights – In the Heights: Extended Intro. YouTube. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=NpHpzslzA6Q&t=249s> (дата звернення: 7.11.2024)

95. Уривок з мюзиклу Snow. Wolf. Lake – Love is eternal. YouTube. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=MFcx0AZ0s5Q> (дата звернення: 7.11.2024)
96. Уривок з мюзиклу Terracotta Warriors – Terracotta Warriors Fantasia, NTU Chinese Orchestra, Esplanade Concert Hall, Singapore, 2023. YouTube. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=C00CsC63ogg> (дата звернення: 7.11.2024)
97. Уривок з мюзиклу The Legend of the White Snake. YouTube. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=5lahVAsr9IY> (дата звернення: 7.11.2024)
98. Уривок з мюзиклу Пригоди Мюнхгаузена в Україні О. Коломійцева. YouTube. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=LUByXLsVAWc> (дата звернення: 7.11.2024)
99. Уривок з мюзиклу Хезерс – HEATHERS Off-B'way "Beautiful". YouTube. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=1pGHfK6z2jo&t=219s> (дата звернення: 7.11.2024)
100. Уривок з мюзиклу Чикаго – Chicago the Musical Australia (2019) - All That Jazz . YouTube. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=AnvsLMvmPgU> (дата звернення: 7.11.2024)
101. Уривок з мюзиклу Фемінізм по-українськи О.Коломійцева. YouTube. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=TfBn90yuw88&t=92s> (дата звернення: 7.11.2024)
102. Уривок з мюзиклу Шрек – Shrek plays homage to Wicked. YouTube. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=2Yga714J7UQ> (дата звернення: 7.11.2024)
103. Уривок з мюзиклу Щось гниле – Musical References in "A Musical" from SOMETHING ROTTEN! YouTube. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=1KFNcy9VjQI> (дата звернення: 7.11.2024)

104. Уривок з рок-опери Біла Ворона, реж. Сергій Данченко, 1991.
YouTube. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=IhNOX4FBJcM> (дата звернення: 7.11.2024)
105. Уривок з футуристичної опери О. Коломійцева Нічний обшук.
YouTube. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=mVohjRDO8bg> (дата звернення: 7.11.2024)
106. Фількевич Г. Музика як компонент образного синтезу вистав українського драматичного театру другої половини ХХ століття// Нариси з історії театрального мистецтва України ХХ століття. Київ, «Інтертехнологія» 2006, с. 587-607
URL: https://mari.kiev.ua/sites/default/files/inline-images/pdfs/_works-istor-teatr_text.pdf (дата звернення: 7.11.2024)
107. Франківський драмтеатр покаже мюзикл «Ніч на полонині»// Газета Укрінформ, випуск від 30 червня 2023 р.
URL: <https://www.ukrinform.ua/rubric-culture/3729828-frankivskij-dramteatr-pokaze-muzikl-nic-na-polonini.html> (дата звернення: 7.11.2024)
108. Цей день в історії: Початок «Культурної революції». URL: <https://www.jnsm.com.ua/h/0808N/> (дата звернення: 7.11.2024)
109. Цзян Чжаоюй. Художній світ китайського національного мюзиклу «Тан Сяньцзу» // Музикознавча думка Дніпропетровщини. 2021. № 20. С. 275–286.
110. Частина перша мюзиклу Наруто, 2017. YouTube. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=ileZ1U0ZSG4> (дата звернення: 7.11.2024)
111. Частина перша мюзиклу Екватор, 2003. YouTube. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=mE2ZgKaUvAM> (дата звернення: 7.11.2024)
112. Шансон. Вікіпедія. URL: <https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%A8%D0%B0%D0%BD%D1%81%D0%BE%D0%BD> (дата звернення: 7.11.2024)

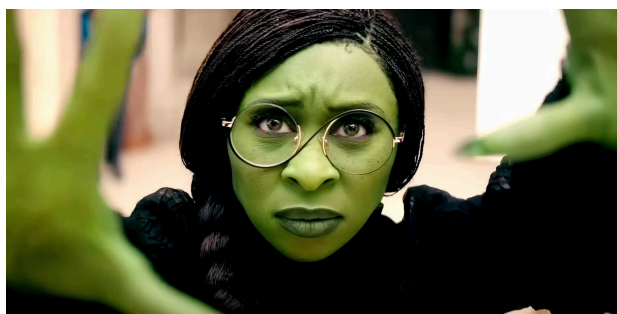
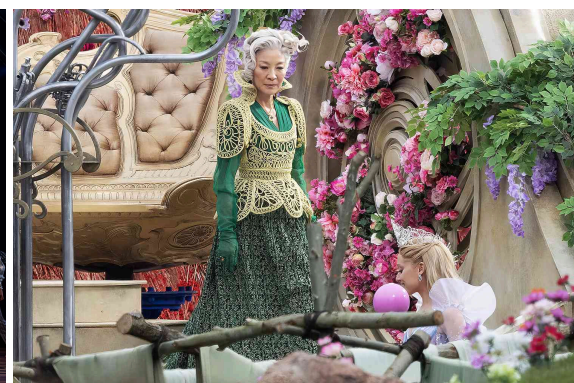
113. Шпаковська В. . Основні тенденції розвитку жанрів українського музично-драматичного театру кінця XX — початку XXI століття Нариси з історії театрального мистецтва України XX СТОЛІТТЯ, Київ «Інтертехнологія» 2006, с. 827-867

URL:https://mari.kiev.ua/sites/default/files/inline-images/pdfs/_works-istor-teatr_text.pdf (дата звернення: 7.11.2024)

ДОДАТКИ

Додаток А

Світлини з мюзиклу «Wicked» на сцені та в кіно



Додаток Б

Світлини з мюзиклу «Hedestown»





Світлини з мюзиклу «Тигролови»



