

**МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ УКРАЇНИ
КИЇВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ
КУЛЬТУРИ І МИСТЕЦТВ**

ВЕРХОВЕНКО ОЛЬГА АНАТОЛІЇВНА

УДК 792.57 «19/20»

**ТАНЦЮВАЛЬНА СКЛАДОВА МЮЗИКЛУ
ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ XX – ПОЧАТКУ XXI СТОЛІТТЯ**

26.00.01 – теорія й історія культури

Автореферат

**дисертації на здобуття наукового ступеня
кандидата мистецтвознавства**

Київ – 2013

Дисертацією є рукопис.

Робота виконана в Київському національному університеті культури і мистецтв, Міністерство культури України, м. Київ.

Науковий керівник – кандидат історичних наук, доцент **Лещенко Лілія Юріївна**, Київський національний університет культури і мистецтв, доцент кафедри соціально-гуманітарних дисциплін.

Офіційні опоненти:

доктор мистецтвознавства, професор **Чепалов Олександр Іванович**, Харківська державна академія культури, завідувач кафедри бальної хореографії;

кандидат мистецтвознавства, доцент **Погребняк Марина Миколаївна**, Полтавський національний педагогічний університет імені В.Г. Короленка, доцент кафедри хореографії.

Захист відбудеться «29» березня 2013 р. о 14:00 годині на засіданні спеціалізованої вченої ради Д 26.807.02 у Київському національному університеті культури і мистецтв (01601, м. Київ, вул. Щорса, 36, ауд. 209).

З дисертацією можна ознайомитись у науковій бібліотечі Київського національного університету культури і мистецтв (01601, м. Київ, вул. Щорса, 36).

Автореферат розісланий «28» лютого 2013 р.

ЗАГАЛЬНА ХАРАКТЕРИСТИКА РОБОТИ

Актуальність теми. Серед тенденцій, що характеризують сценічне мистецтво другої половини ХХ – початку ХХІ ст., можна відзначити бурхливий розвиток мюзиклу як синтетичного музично-театрального жанру. Вплив мюзиклу на оперету, музичну комедію, рок-оперу, музичний кінематограф зумовив його особне місце серед сценічних мистецтв та посилену увагу з боку мистецтвознавців. Праці зарубіжних (О. Андрущенко, А. Бахтін, С. Бушуева, Є. Кампус, В. Конен, Т. Кудинова) та вітчизняних (І. Мамчур, М. Погребняк, О. Чепалов) дослідників, присвячені різним аспектам мюзиклу як самостійного жанру, остаточно не вирішують проблеми виявлення художньої специфіки цього сценічного феномену, не приділяють належної уваги його танцювальній складовій. Хоча саме хореографія у переважній більшості мюзиклів стає визначальним чинником композиційної цілісності твору в другій половині ХХ – на початку ХХІ ст.

З часів перших мюзиклів до сучасних постановок початку ХХІ ст. пройшло кілька періодів радикальної стильової еволюції – від регтайму і свінгу до рок і поп-музики, що зумовлює актуальність розгляду мінливих художніх ознак танцювальної складової як визначального фактора стилістики мюзиклу. Проте жоден із вітчизняних дослідників ще не вивчав його еволюцію з урахуванням хореографічного компонента. Праці зарубіжних авторів (К. Кретової, Р. Немчинської, Д. Томіліна (Росія), Дж. Гердайна (Велика Британія) та ін.), не компенсують потреби в науковому осмисленні еволюції танцю в мюзиклі.

Стилістичні особливості та ритмічна структура танцювальної складової мюзиклів другої половини ХХ – початку ХХІ ст. стали помітними факторами впливу на становлення та розвиток низки напрямів та стилів сучасної хореографії. Балетмейстерські постановки Д. Лінн, Б. Фосса та ін. визначили специфіку мюзиклів другої половини ХХ ст. та справили потужний вплив на розвиток сучасного танцю. Водночас участь в постановці мюзиклів відомих балетмейстерів Д. Баланчина, Дж. Роббінса, Т. Гарп та ін., сприяла розширенню лексичного та стилістичного діапазону танцювальної складової цих творів. Виникла потреба проаналізувати танці мюзиклів не лише у вузькожанровому аспекті, а розглянути їх в контексті хореографічного мистецтва в цілому.

Отже, необхідність проведення комплексного дослідження танцювальної складової мюзиклів у процесі еволюції цього жанру у другій половині ХХ – на початку ХХІ ст. зумовила актуальність теми дисертації.

Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами. Дисертацію виконано відповідно до цільової комплексної програми культурологічних досліджень Київського національного університету культури і мистецтв «Трансформаційні процеси в культурі та мистецтвах України» (державний реєстраційний № 0107U009539), згідно з планом наукових досліджень кафедри теорії та історії мистецтв Київського національного університету культури і мистецтв. Тему дисертації затверджено Вченою радою КНУКіМ (протокол № 5, від 19 травня 2005 року).

Мета дослідження – виявити закономірності еволюції танцювальної складової мюзиклів другої половини XX – початку XXI ст.

Реалізація поставленої мети передбачає вирішення таких завдань:

- проаналізувати літературу та джерельну базу дослідження танцювальної складової мюзиклу;
- уточнити понятійно-категоріальний апарат щодо танцювальних прийомів у мюзиклі;
- з'ясувати основні етапи розвитку танцювальної складової мюзиклу США, Франції, Великої Британії;
- виявити соціокультурні передумови появи dancical (дансиклу);
- охарактеризувати особливості танцю в мюзиклах Росії та України.

Об'єкт дослідження – розвиток мюзиклу в другій половині XX – на початку XXI ст.

Предмет дослідження – художньо-стильові особливості танцювальної складової мюзиклу другої половини XX – початку XXI ст.

Хронологічні рамки дослідження охоплюють період другої половини XX – початку XXI ст. Вихідний рубіж зумовлений активізацією танцювальної складової мюзиклу, проявом ознак самостійності в другій половині XX ст. Початок XXI ст. характеризується поширенням жанру мюзиклу в Росії та Україні й повторенням процесів, характерних для розвитку жанру на Заході у другій половині XX ст., та одночасним набуттям специфічних рис.

Географічні рамки дослідження охоплюють територію США та європейських країн (Франції, Великої Британії), де танцювальна складова набула найактивнішого розвитку в обраний період, а також територію Росії та України, де спостерігаються процеси експансії західних зразків та створення вітчизняних мюзиклів.

Методи дослідження. Для вирішення поставлених завдань у роботі використані наступні методи: аналітичний – для аналізу літератури та джерел танцювальної складової мюзиклу другої половини XX – початку XXI ст., з'ясування причинно-наслідкових зв'язків між новими виражальними засобами мюзиклу і танцювальними традиціями; класифікаційний метод – для структурування й систематизації досліджуваного матеріалу; методи історичної реконструкції, контент-аналізу та івент-аналізу – для відтворення окремих, описаних в мемуарній літературі та наукових коментарях хореографічних композицій; системно-структурний метод дослідження специфічних характеристик танцю в мюзиклі дозволяє виявити і проаналізувати його системні закономірності (наприклад, при з'ясуванні специфіки рецепції афроамериканського танцю у східноамериканському культурному просторі); історико-генетичний метод – для визначення понять шляхом з'ясування їх походження, а також аналіз місця, способів та причин виникнення досліджувальних явищ; біографічний – для відображення найбільш суттєвих подій у суспільній та мистецькій діяльності окремих персоналій; мистецтвознавчий – для аналізу хореографічної мови балетмейстерів у мюзиклі.

Наукова новизна роботи полягає в тому, що:

- уперше проведено комплексний аналіз літератури та джерельної бази дослідження танцювальної складової мюзиклу другої половини XX – початку XXI ст.;

- уточнено ключові дефініції танцювальної складової в мюзиклі;
- відтворено основні етапи розвитку танцювальної складової мюзиклу США, Франції, Великої Британії;
- виявлено соціокультурні передумови появи дансиклу на сучасній музично-театральній сцені та на екрані;
- з'ясовано особливості танцю у мюзиклах Росії та України;
- уведено в науковий обіг новітні матеріали з історії, теорії та практики режисури і хореографії в мюзиклі.

Практичне значення одержаних результатів дослідження полягає в тому, що вони можуть бути використані для проведення подальших досліджень, присвячених мюзиклу, хореографії; при розробці спеціальних курсів, методичних посібників, підручників для студентів вищих навчальних закладів хореографічного, музичного, театального профілю; у мистецькій практиці балетмейстерів та режисерів.

Особистий внесок здобувача. Дисертаційне дослідження є самостійно виконаною науковою працею, у якій запропоновано комплексний аналіз танцювальної складової мюзиклу другої половини XX – початку XXI ст. Усі наукові положення та висновки належать дисертантові. Наукові публікації за темою дисертації є одноосібними.

Апробація результатів дослідження. Одержані результати були оприлюднені на міжнародних і всеукраїнських конференціях «Трансформаційні процеси в сучасній українській культурі» (Київ, 2007); «Навчальні заклади культури і мистецтв України: особливості входження в Болонський процес» (Київ, 2007); «Стан і перспективи розвитку духовної культури особистості в умовах розгортання глобалізаційних процесів» (Рівне, 2007); «Художньо-освітній простір України в контексті новітньої історії» (Київ, 2007.); «Простір арт-терапії: міф, метафора, символ» (Київ, 2008); «Фундаментальні і прикладні дослідження рекреаційно-дозвільної сфери в контексті євроінтеграційних процесів» (Київ, 2008); «Українські культурні індустрії: стан, проблеми, перспективи» (Київ, 2008); «Роль митця і традиційних інститутів мистецтва за умов всезростаючого впливу культурних індустрій» (Київ, 2009); «Простір арт-терапії: горизонти стосунків» (Київ, 2010); «Культурологія та соціальні комунікації: інноваційні стратегії розвитку» (Харків, 2010); «Тенденції розвитку сучасної хореографії» (Луганськ, 2010).

Публікації. Основні результати дослідження викладено в п'ятнадцяти одноосібних публікаціях, три з них – у фахових наукових періодичних виданнях України.

Структура та обсяг дисертації. Робота складається зі вступу, трьох розділів, висновків, списку використаних джерел (236 найменувань). Загальний обсяг дисертації складає 202 сторінки, з яких 182 – основного тексту.

ОСНОВНИЙ ЗМІСТ ДИСЕРТАЦІЇ

У Вступі обґрунтовано актуальність теми дослідження; визначені мета та завдання, об'єкт і предмет, методи дослідження; сформульовано елементи наукової новизни; викладено можливості практичного застосування результатів; подано інформацію про особистий внесок здобувача, апробацію дослідження, публікації, структуру дисертації та її обсяг.

У першому розділі – «Танець в мюзиклі: від допоміжної до визначальної функції» – досліджено стан та проблеми осмислення танцювальної складової мюзиклу, висвітлено теоретичні засади та уточнено понятійно-категоріальний апарат сучасного сценічного танцю та його втілення у мюзиклі.

Вихідним для дослідження є положення про суттєву відмінність синтезу (створення нового твору на основі міжвидових зв'язків) та синкретизму (художня нерозчленованість) у мистецтві (В. Силантьєва, В. Чайковська). Цілісна модель синтезу виражальних засобів тих видів мистецтва, що залучаються до створення хореографічного образу (танець, музика, акторська майстерність, сценографія та ін.), є основним критерієм оригінальності твору, його актуальності.

Встановлено, що визначальним фактором становлення мюзиклу як сценічного видовища підвищеного емоційного впливу стало інтегративне сполучення (синтез) різножанрових компонентів (А. Волинцев, Т. Кудинова). Саме синтетичність – поєднання засобів виразності вокальної та інструментальної музики, драматичного та хореографічного мистецтв (взаємопроникнення елементів мюзик-холу та ревію) надає особливої динамічності новому музично-театральному жанру мюзиклу вже на етапі становлення (В. Шпаковська). Синтез мистецтв є естетичною основою мюзиклу (А. Бахтін), його характерною ознакою є триєдність синтезуючих взаємодій: полісюжетних, поліжанрових, полістильових (О. Андрущенко). Більшість дослідників розглядають мюзикл як самостійний сценічний жанр, відмічаючи спорідненість з оперетою, але підкреслюють його наступність стосовно оперети (Є. Кампус, Т. Кудинова). Сьогодні мюзикл можна визначити як музично – сценічний жанр, що використовує виразні засоби музики, драматичного, хореографічного і оперного мистецтва. Характерною рисою багатьох мюзиклів стало рішення серйозних драматургічних завдань нескладними для сприйняття художніми засобами (Р. Немчинська, Д. Томілін).

Поняття «синтезований музично-художній проект» (В. Моряхін) може бути застосовано по відношенню до мюзиклу в умовах художнього ринку, зростання рентабельності реалізації подібних проектів кінця XX – початку XXI ст. Розвиток телекомунікаційних технологій сприяє підвищенню рівня підготовки та проведення подібних проектів. Прикладом створення мюзиклу як результату комерційних масових музично-художніх телевізійних шоу є «Барон Мюнхгаузен» (Україна, телеканал СТБ, 2011). Постановочний досвід мюзиклів у різних країнах світу свідчить про те, що для успіху вистав цього жанру має значення не тільки високий професійний рівень сценічного втілення, а й відповідна підготовка глядачів, спроможних сприйняти естетику видовища. Мюзикл в такому аспекті дослідження постає як комплексний музично-театральний проект, де переважає

сценарна драматургія та пластично-танцювальна видовищність, що зумовлює появу відповідних формотворчих закономірностей танцювальної складової музики.

З'ясовано, що існує декілька періодизаційних схем історії розвитку мюзиклу: за десятиліттями 1900-ті, 1910-ті тощо (Є. Кампус); за сутнісними змінами – формування елементів, становлення, кристалізація рис, інтенсивний розвиток, розквіт, стабілізація, криза (А. Волинцев, Д. Михайлова) та ін. О. Андрущенко, спираючись на творчо-хронологічне узгодження прикмет жанру із культурологічними ознаками, виділяє три кульмінації у розвитку мюзиклу: 1920–30-ті рр. у США, 1950–60-ті рр. в Європі, 1980–90-ті рр. – всесвітня експансія, «діалог» з академічним музично-театральним мистецтвом. Вважаємо, що останній кульмінаційний період поглибився на початку ХХІ ст. та триває до тепер.

Танець у мюзиклі не є прикрашалним елементом, а органічним компонентом спектаклю, що існує у єдності з іншими (музика, спів, слово тощо). Аналіз засвідчив, що в мюзиклі застосовуються майже всі різновиди сценічного та побутового (соціального) танцю: класичний, характерний, народно-сценічний, бальний, класичний танець народів Сходу, джаз-танець, сучасний (вільний, виразний, експресивний, модерний), соціальний (диско, хіп-хоп, брейк-данс тощо). Розширюють палітру хореографічного мистецтва та активно використовуються у мюзиклах елементи таких явищ, як танцювальна терапія, бойові мистецтва, де виконуються танцеподібні рухи (у-шу, таеквондо, бойовий гопак тощо).

З'ясовано, що джазовий танець відіграв вирішальну роль в історії розвитку мюзиклу як сценічного жанру, значно вплинув на європейську художню культуру. Процес становлення джазового танцю проходив на основі африканської культури – фольклорних ритмів і танців, на які впливали етнічні, релігійні, естетичні та геополітичні процеси в Сполучених Штатах Америки, де і народився джаз та джазовий танець. На початку 1940-х рр. елементи джазового танцю вплинули на розвиток сучасного танцю та хореографію сценічних видо-вищ, кінематограф.

Танцювальні епізоди музично-драматичних вистав, зокрема оперет, які перебували виникненню мюзиклу, не відразу стали самостійним компонентом спектаклів. Танці лише відтіняли драматичні ситуації в музичних творах з народного життя (в Україні – «Наталка Полтавка», «Ой, не ходи Грицю» та ін.). Традиція вираження серйозного драматичного начала засобами вокалу відобразилась на загальній композиції вистав. Оперета запозичила з естрадних підмостків танцювальну пластику, модні для свого часу танці (танго, кекуок, матчіш, чарльстон тощо). Однак танець тут не став основним, а лише відіграв роль ілюстративної прикраси, акомпанементу. Мюзикл увібрав досвід і оперного, і оперетного, і естрадного жанрів комічної опери, і великої опери, і ексцентричної естради тощо.

З'ясовано, що становлення мюзиклу як жанру ще не закінчилось. Його генеза була обумовлена домінантною роллю синтезуючих процесів – на рівні драматичного періоджерела, музично-театральних (усередні) й міжжанрових «діалогів», симбіозу й взаємопроникнення різних стилів і стилістичних елементів, а також законів розважальної індустрії.

У другому розділі – «Танець у мюзиклі США» – проаналізовано основні засади американського мюзиклу, особливості співпраці режисера та балетмейстера у створенні хореографії мюзиклу, розглянуто специфіку створення вокально-танцювального образу в кіно-мюзиклі.

Встановлено, що найважливішим елементом генези мюзиклу є його генетичний зв'язок з англо-американською баладною оперою. Саме з баладної опери започатковується традиція використання сюжетів світової історії або класичних літературних творів (романів, драматичних п'єс, новел). Зазначені сюжети адаптувались, з'являючись у карикатурній обробці, насичуючись злободенними проблемами сучасності, побутовими деталями, сатиричними елементами.

Виявлений зв'язок мюзиклу з екстраваганцією – сценічним жанром другої половини XIX ст., що був насичений танцями, піснями, цирковими атракціонами, екстравагантними подіями, сценічними ефектами (технічне обладнання, декорації тощо). Екстраваганца є найбільш раннім зразком полісюжетності, поліжанровості, полістилістики, що характерне для мюзиклу. У бурлеску, що також перебував появі мюзиклу, відпрацьовувалися інтерактивні прийоми залучення глядача до музично-драматичного дійства. Постановочні ревію, сформовані під впливом вар'єте та мюзик-холу, були, у порівнянні з ними, більш стилістично цілісними завдяки спеціально запрошеним кваліфікованим композиторам (Є. Кампус). Музично-стилістична єдність ревію є близькою мюзиклу на початкових стадіях розвитку.

Запозичення ідей французьких ревію проявилось у діяльності американських постановників початку XX ст., однак на Бродвеї твори були насичені ознаками сучасного життя американського суспільства: брутальний гумор, нервовий ритм вулиць, образи реальних людей тощо (ревію «Зігфельд Фолієс», 1907–1932 рр.). Основою всіх ревію З. Фолієса стало шоу дівчат (girls – герлс) як втілення американської мрії на сцені, танцювальні номери були «гранично еkleктичними» (А. Сисоева), найсучасніші танці сусідили з балетом. Кілька танцювальних сцен у випуску ревію 1922 р. поставив М. Фокін.

Помітний вплив на становлення мюзиклу справив експериментальний Принцес-Театр, де у 1910-х рр. створено низку шоу, основою яких було лібрето, а не мелодія, що запам'ятовується, вилучені номери «зірок», жарти коміків (лібретист Г. Болтон, автор слів пісень П. Вудхауз, композитор Дж. Керн). Практикою було доведено успішність драматургічної основи для лібрето мюзиклів, що засновані на легких комедіях положень, у яких діють сучасники у заплутаних, але реальних та актуальних обставинах. Так мюзикл «Саллі» («Sally», Бродвей, 1920) з танцювальною зіркою Мерлін Міллер, спровокував хвилю наслідувань сюжету про щасливу долю простої американської дівчини, яка втілила свою мрію, та зростання інтересу публіки до подібних мюзиклів. Помітним також став мюзикл «Плавучий театр» («Show Boat», 1927, композитор Дж. Керн, лібретист О. Хаммерстайн), де діяли реальні люди з яскравими характерами, а не типові казково-ідеальні сценічні герої. Він став першим мюзиклом на Бродвеї, в якому брали участь артисти різних національностей. Чіткий розподіл функцій між продюсером, режисером, композитором, хореографом при постановці мю-

зиклів з 20-х рр. XX ст. (закріплений 1924 р. в США законом про авторські права) прийшов на зміну періоду головування продюсера чи «зірки», сприяв розвитку сценічних жанрів, формуванню «команди» при створенні вистави. Подібна практика постановки мюзиклів існує в США до сьогодні.

Уперше в практиці російськомовних та україномовних дослідників проаналізовано працю Дж. Гердайна «Продюсування мюзиклів. Практичний посібник» («Producing musicals. A Practical Guide»), що має непересічне значення для набуття творчого досвіду в цій галузі. Дж. Гердайн наголошує на взаємозалежності музики, танцю і дії; необхідності розуміння акторами цілісності мюзиклу при вивченні окремих номерів; вмінні хореографа органічно поєднувати акомпануючі ти сольні танцювальні частини задля успіху мюзиклу в цілому.

Вагоме значення для подальшого розвитку майстерності хореографів мюзиклів відіграють творчі засади відомих постановників М. Беннета, К. Маршал, С. Строман, Т. Тьона, Б. Фосса. К. Маршал наполягає на обов'язковому виконавському та асистентському досвіді хореографа мюзиклу, використанні творчого досвіду балетмейстерів-попередників, необхідності підготовчої роботи по перегляду кінофільмів та документів перед постановкою мюзиклу, в тісній співпраці балетмейстера з режисером, диригентом (вивірнення темпів, акцентів) як на підготовчому етапі, так і у процесі постановки, залученні виконавців до співпраці в постановці хореографії, використанні їхніх індивідуальних технічних можливостей, дотриманні оптимального балансу між розважальністю та змістовністю у творі. Т. Тьон, відомий актор, режисер, балетмейстер, наголошує на відмінності постановки мюзиклу від інших жанрів, застерігає хореографів від надмірної активності танцювальної складової, якщо це не відповідає загальній концепції твору, підтримці належного темпоритму, вважає непереконливим у межах наративного твору введення абстрактних танцювальних персонажів. С. Строман при постановці хореографії мюзиклів відштовхується від музики, створюючи танцювальну лексику за принципом контрасту чи суголосності з музичною основою, не вважає комерційний аспект основним при оцінюванні художнього рівня твору, проголошує орієнтацію балетмейстера на глядача, а не на критиків. Усі хореографи дотримуються думки, щодо обов'язковості тісної співпраці учасників постановочного процесу.

З'ясовано, що з 1940-х рр. XX ст. бере початок тенденція постановки мюзиклів балетмейстерами, виконання ними режисерських функцій (першим був Дж. Баланчін, який 1943 р. поставив на Бродвеї мюзикл «Що трапилося?» Ф. Лоу – А. Дж. Лернера). Відкриття Дж. Баланчіна слугували відправним пунктом для інтенсивної «балетизації» мюзиклу, яка досягла апогею в 1970–80-ті рр. Прикметною стала взаємодія Дж. Роббіна та Л. Бернштейна: композитор переробив музику балету «Вільна фантазія» для мюзиклу «Там, у місті» (1944). Дж. Роббінс завоював репутацію блискучого режисера-постановника мюзиклів, здійснюючи керівництво всіма складовими спектаклю.

Нетиповим став мюзикл «Вимітайся!» («Movin'Out!», музика Б. Джоела, балетмейстер Т. Тарп), де втілено історію покоління американської молоді 1960-х рр. та їхній досвід війни у В'єтнамі. Акторські партії у мюзиклі виконують тан-

цівники, а піаніст та група вокалістів не беруть участь у дії (твір можна кваліфікувати не тільки як мюзикл, а й як рок-балет). Тут яскраво проявилась тенденція зміни пріоритетів у створенні американського мюзиклу, де панівна роль перейшла від режисерів-постановників до балетмейстерів.

Музична продукція Бродвею потужно вплинула на американський кінематограф, відомі балетмейстери США 1930–70-х рр. брали участь у створенні мюзиклів на Бродвеї або у Голівуді. А. де Міль поставила на Бродвеї мюзикл «Оклахома» (1943), в Голівуді одноіменний мюзикл з її танцями режисера Ф. Ціннемана вийшов 1955 р. Пластична партитура «Вестсайдської історії» (музика Л. Бернштейна, режисер Р. Уайз, хореограф Дж. Роббінс, 1961) побудована на соціальних (вуличних) танцях, трансформації побутових рухів. У мюзиклі «Волосся» (режисер М. Форман, балетмейстер Т. Гарп, 1979) танці органічно поєднувалися з іншими виражальними засобами, були логічно вмотивованими, емоційно наснаженими, відображали сутність пацифістського руху «хіппі» як незгоди з війною США у В'єтнамі.

Встановлено, що революційною у сфері сценічного та кіномюзиклу стала діяльність хореографа та режисера Б. Фосса. Основним виражальним засобом його мюзиклів був джаз-танець, що сприяло розитку та поширенню джазової хореографії в світі. Ознаками стилю Б. Фосса стали: синкоповані ізольовані рухи частин тіла, навмисна обмеженість та повільність пересування по сцені, посилена увага до дрібних рухів очима, бровами, пальцями рук, тазостегнового поясу тощо, підкреслена сексуальність образів. На естетику костюмів акторів Б. Фосса вплинула стилістика Ч. Чапліна (чорні трико, білі рукавички, ажурні панчохи, цигарки, тростинки, капелюхи). Постановку «Танцюючи» («Dancin's», 1978) можна вважати перехідною від сформованого жанру мюзиклу до жанру дансиклу (dancical), де хореограф, за умов традиційного викладення сюжету, виводить на перший план музику та танець.

Кіномюзикли Б. Фосса «Солодка Чаріті» (1968), «Кабаре» (1972), «Весь цей джаз» (або «Вся ця суєта», 1979) сприймаються як своєрідна трилогія, де відображено різні аспекти жорстокого світу шоу-бізнесу. Авангардні принципи зображення танцю на екрані (експресивність, динамічність, зйомка згори, рух камери за танцівником тощо) зробили Б. Фосса провідником прийомів демонстрації танцювальних епізодів відеокліпів кінця XX – початку XXI ст. Хореографія Б. Фосса активно використовується на початку XXI ст. (кіномюзикл «Чикаго», 2003, мюзикл «Фосс» на Бродвеї, численні джазові танцювальні композиції у стилістиці Б. Фосса по всьому світу).

У третьому розділі – «Танець в європейському мюзиклі» – охарактеризовано мюзикли Франції, Великої Британії, Росії, України крізь призму хореографії.

З'ясовано, що проблема генезису європейського мюзиклу є однією з дискусійних у мистецтвознавстві. Є. Кампус наполягає на імпортуванні принципів створення мюзиклу з США: успіх «Цілуй мене, Кет» К. Портера, «Моя прекрасна леді» Ф. Лоу, «Хелло, Доллі!» Дж. Хермана, «Скрипаль на даху» Дж. Бока, «Вестсайдська історія» Л. Бернштейна сприяв популяризації досягнень амери-

канського музичного театру та спричинив формування інших національних шкіл мюзиклу, насамперед англійської та французької. А. Бахтін відстоює позицію неоднорідності американського та європейського мюзиклу через відмінність витоків (європейський мюзикл вийшов з оперети, яка шляхом реформування досягла завершеної форми у І. Кальмана та класичній віденській опереті).

Найбільш запитаний глядачами усього світу французький мюзикл «Собор Паризької Богоматері» (1998) Л. Пламодона у постановці Ж. Пресгурвіка привертає увагу своєрідністю трактування роману В. Гюґо: головним та найбільш привабливим стає горбань Квазімодо, а не Есмеральда. Класикою жанру сьогодні вважають і «Десять заповідей» П. Обіспо (1999), хореограф К. Уалі. Вдалий досвід балетмейстерської діяльності К. Уалі у мюзиклах («Унесені вітром», «Король-сонце», «Дракула») підштовхує його до заняття режисурою (мюзикл «Король-сонце», 2005, де використано стилізацію танців епохи Людовика XIV, відтворено атмосферу придворних балетів Короля-Сонця). У «Ромео та Джульєтті» (2001) Ж. Пресгурвік відмовився від прямого наслідування шекспірівського тексту. Хореографія Р. Бентефора у російській версії цього мюзиклу синтезує акторську майстерність, танець і акробатику, кожна арія або дует побудовані гранично складно, поліфонічно. Виконавці не розподіляються на співаків і танцівників, виконують одночасно обидві функції. Мюзикл «Моцарт» (режисер О. Даан, хореограф Д. Стюарт, 2009) увібрав елементи великого концерту, мандрівного цирку, телепередачі та модерн-балету при майже повній відсутності драматично-оповідальної та музичної єдності. Розглянуто специфіку французьких мюзиклів для дітей «Рожевий солдат», «Кіріку і чаклунка», «Йосип та його різнокольоровий плащ» Е. Ллойда-Уеббера, композитора, який тривалий час залишається художнім лідером у створенні європейського та світового мюзиклу. Доведено, що постановки творів цього автора визначили стійкий інтерес до жанру мюзиклу з боку наступних композиторських генерацій.

До непересічних новацій Е. Ллойда-Уеббера можна віднести створення мюзиклу «Кішки» (1981) за твором Т. Еліота, який на практиці започаткував новітній жанр дансиклу. У його основі був літературний твір «Популярна наука про кішок, написана Старим Опусумом». Новаторська праця балетмейстера Дж. Лінн в «Кішках» вирізнялася сплавом джазових мотивів з класичною та характерною школами танцю, що позначалося на кожній танцювальній характеристиці того чи іншого персонажа.

Виявлено, що феномен російського мюзиклу постав з таких музично-драматичних різновидів жанру, як рок-опера, зонг-опера, музична комедія тощо. Художні особливості російського мюзиклу споріднені із французьким, що підтверджується зверненням до зразків класичної літератури, рівнозначністю музичних, поетично-драматургічних і пластичних виражальних засобів. З'ясовано, що в Росії існує щонайменше три моделі театру мюзиклу: композиторський, репертуарний та проектний, проте практика доводить, що жанру мюзиклу у Росії заважає розвиватися усталеність культурних стандартів та особливості національного менталітету. Російський мюзикл не завжди дотримується достатнього алгоритму жанру, що викликає термінологічну плутанину та стильову

еклектику на сцені, коли до мюзиклу відносять американізовану оперету, музичну комедію, рок-оперу, зонг-оперу, поп-оперу, рок-мюзикл, різнопланові шоу.

З'ясовано, що за хронологією подій перший український мюзикл (за музичним жанром визначений як рок-опера) «Енеїда» був створений композитором С. Бедусенком (лібрето І. Драча за однойменною поемою І. Котляревського) 1985 р. та поставлений на сцені театру ім. І. Франка режисером С. Данченком. Символічно, що перший український мюзикл створений на основі твору класика української літератури. Композитор вдало вирішив складне завдання, поєднавши у рамках одного твору традиції українського бурлеску, італійських опер *seria* та *buffa* з традиціями інтернаціональної рок та поп-музики. Український фольклор органічно співіснував з елементами джаз – року, реггі, блюзу і репу. Наступним досвідом сценічного втілення мюзиклів була постановка рок-опери Г. Татарченка «Біла ворона» (спочатку виник російськомовний варіант Ю. Рибчинського, згодом львівська постановка 1989 р., у 2005 р. нове сценічне прочитання в Києві актором і режисером А. Хостикосвим). Певні новації порівняно з попередниками з'явилися у «Екваторі» О. Злотника, проте цей твір вирізнявся вторинністю виражальних засобів та мелодій, запозичених з партитур Е. Ллойда-Уеббера та О. Рибникова.

Дослідження показало, що у відповідності до загальносвітових тенденцій, в Україні сценічний мюзикл поступається місцем жанру дансикл, що довела й прем'єра першого українського танцювального мюзиклу «Па» (2007) у постановці балетмейстера О. Коляденко. За стилістикою дансикл «Па» є міксом з джазу, модерну, контемпорарі; хореограф вбачає розвиток дансиклу в поєднанні циркових та інших видовищних прийомів у шоу. Проте практика нічних розважальних закладів знижує рівень режисури і танцювальної майстерності та деформує критерії художнього смаку.

Американську практику об'єднання функцій режисера та балетмейстера мюзиклу продовжує в Україні Г. Ковтун. Його вистави-мюзикли в Одеському академічному театрі музичної комедії імені М. Водяного («Ромео і Джульєтта» Є. Лапейка, 2003, «Кентервільський привид» А. Іванова, лібрето Д. Рубіна 2004) вирізняються феєричністю видовища, у якому емоційність визначає як драматургія, так і сценічний рух, пластика та побудова мізансцен, акробатично-циркові трюки. У співпраці з композитором Є. Лапейком диктує музичної партитури та її ритмічної основи у постановках Г. Ковтуна є очевидним. Саме тому він налаштовує молодих виконавців на показ синтетичних властивостей, володіння пластикою та вокалом. У цьому виконавському аспекті існують певні труднощі, оскільки в Україні планова підготовка виконавців для мюзиклів не здійснюється.

Практика втілення мюзиклів в Україні доводить малочисельність постановників, які можуть повною мірою поєднати фахові здібності режисера та балетмейстера. Помітною є неадекватність змістовної переваги у пластично-танцювальних, режисерсько-психологічних засобах виразності, що, зокрема, продемонстрував український танцювальний дансикл «Барон Мюнхгаузен» (хореограф-режисер К. Томільченко).

ВИСНОВКИ

У **Висновках** сформульовано результати дослідження:

1. Аналіз літератури з теми дослідження дає підстави стверджувати, що музично-танцювальна складова у становленні жанрових та стилістичних особливостей мюзиклу досі не була предметом комплексного мистецтвознавчого дослідження, а танець в мюзиклі тривалий час залишався нерозробленою темою в історії видовищних мистецтв, хоча сам мюзикл як жанр є усталеним в музично-драматичному театрі.

2. Понятійно-категоріальний апарат виражальних засобів танцю та пластичних прийомів, які застосовуються в мюзиклі, не є відокремленим від інших дефініцій хореографічної культури, а лише має свою специфіку, зумовлену генезою та становленням даного музично-театрального жанру. Мюзикл застосовує серед інших стильових компонентів класичний, характерний, народно-сценічний, класичний східний танець, модерн-джаз та соціальні танці молодіжної субкультури.

3. Вплив синтезуючих тенденцій на історичне становлення мюзиклу залежав від головного після музики жанрового компоненту вистави – танцювальної складової, яка протягом другої половини ХХ ст. характеризувалась залученням оригінальних ідей пластичної драматургії Дж. Баланчіна, пізніше Дж. Роббінаса, А. де Міля та ін.

4. Експансія мюзиклу на сценах європейських театрів сприяла розширенню музично-драматургічного діапазону сценічних творів, приходу постановників танців телевізійних та сценічних шоу, відеокліпів поп-зірок, показів мод відомих кутюр'є К. Уалі («Клеопатра», «Десять заповідей», «Унесені вітром», «Король-сонце», «Дракула»), Р. Бентефор («Ромео і Джульєтта»), Д. Стюарт («Моцарт»).

5. Наративність як фундаментальна ознака мюзиклів стверджує первинність змісту літературного тексту, який зумовлює характер музичних номерів та хореографії («Кішки», композитор Е.-Л. Уеббер, режисер Т. Нан, хореограф Дж. Лінн), де більшість персонажів мають власні ритмо-мелодичні характеристики, що, у свою чергу, пов'язано із характеристиками танцювальними (степ, модерн, класика).

6. Героями бродвейських мюзиклів кінця ХХ ст., на відміну від європейських, були не «зірки», а групові, колективні образи («Кордебалет», «Танцюючи» Б. Фосса).

7. Визначення поняття «український мюзикл» стикається з проблемою невизначеності самого жанру мюзиклу, яким в Україні називають постановки рок-опер, драматичних вистав з достатньою питомою вагою музичного акомпанементу тощо. Тобто у сценічній практиці не існує чітких критеріїв визначення національного мистецького продукту.

8. Процеси поширення жанру мюзиклу в Росії та Україні кінця ХХ – початку ХХІ ст. пов'язані з культурною експансією західної культури. Завдяки загальносвітовим тенденціям жанру та особливостям розвитку українського

музично-драматичного театру стають очевидними паралелі у пошуках виразних засобів мюзиклу в залежності від танцювальних традицій США та Європи (творчий доробок балетмейстерів Г. Ковтуна, В. Маслія та ін.). Сценічний мюзикл поступається місцем своєму найближчому жанровому різновиду дансиклу (перший український танцювальний мюзикл «Па» (постановник О. Коляденко), «Барон Мюнхгаузен» (хореограф К. Томільченко), де відбувається поєднання циркових та інших видовищних прийомів у стилістиці шоу і переважає практика нічних розважальних закладів.

9. Орієнтація на розважальність, техніцизм, трюкацтво танців у мюзиклах призводить до невідповідності форми змісту, десемантизації (позбавлення сенсу творчого акту).

10. Межі художньої відповідності та виконавської професіоналізації артистів мюзиклів у країнах, де немає відповідної навчальної бази, зокрема, в Україні, виявляються недостатніми для художньої реалізації мюзиклу. Обраний українськими постановниками та менеджерами шлях антрепризи із попереднім кастингом та підготовкою виконавців на базі певного мистецького проекту є не завжди доречним повторенням бродвейської системи.

Список опублікованих праць за темою дисертації:

Публікації у фахових наукових виданнях

1. Верховенко О. А. Засоби виразності танцю модерн / Ольга Анатоліївна Верховенко // Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури : зб. наук. праць ДАКККІМ. – Вип. XX. – 2008. – С. 313–319.

2. Верховенко О. А. Поліжанрові аспекти українського мюзиклу / Ольга Анатоліївна Верховенко // Вісник КНУКІМ, серія «Мистецтвознавство». – № 24. – 2011. – С. 240–246.

3. Верховенко О. А. Сучасний сценічний танець та його пластичне утілення в мюзиклі / Ольга Анатоліївна Верховенко // Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури : зб. наук. праць ДАКККІМ. – Вип. № 28. – 2012. – С. 307–314.

Опубліковані праці апробаційного характеру

4. Верховенко О. А. Сучасне українське мистецтво. Новий погляд. Новий початок / Ольга Анатоліївна Верховенко // Трансформаційні процеси в сучасній українській культурі : зб. матеріалів Всеукр. наук.-практ. конф., Київ, 19–20 квітня 2007 р. – К. : Вид-во КНУКІМ, 2007. – С. 61–65.

5. Верховенко О. А. Проблеми теоретизації мистецтва в європейському контексті / Ольга Анатоліївна Верховенко // Навчальні заклади культури і мистецтв України : особливості входження в Болонський процес : зб. матеріалів Всеукр. наук.-практ. конф., Київ, 7–8 червня 2007 р. – К. : ДАКККІМ, 2007. – С. 71–74.

6. Верховенко О. А. Художньо-естетичні принципи танцю модерн: історико-культурний аспект / Ольга Анатоліївна Верховенко // Стан і перспективи розвитку духовної культури особистості в умовах розгортання глобалізаційних процесів : матеріали III Всеукр. наук.-практ. конф., 15–16 листопада 2007 р., Рівне. – Вип. 6. – Рівне, 2008. – С. 93–94.

7. Верховенко О. А. Танець-модерн як соціокультурне явище / Ольга Анатоліївна Верховенко // Художньо-освітній простір України в контексті новітньої історії: зб. матеріалів Всеукр. наук.-практ. конф., Київ, 22–23 листопада 2007 р. – К. : «Видавничий Дім Дмитра Бураго», 2007. – С. 66–68.

8. Верховенко О. А. Танцотерапія та музикотерапія – як засоби адаптації, розвитку та гармонізації особистості / Ольга Анатоліївна Верховенко // Простір арт-терапії: міф, метафора, символ : матеріали V Міжнар. наук.-практ. конф., 28 лютого – 1 березня 2008 р. Київ. – К. : ІСПП НАПН України, 2008 р. – С. 7–10.

9. Верховенко О. А. Ефективність навчання танцям і рекреаційна діяльність студентів-хореографів / Ольга Анатоліївна Верховенко // Фундаментальні і прикладні дослідження рекреаційно-дозвілєвої сфери в контексті євроінтеграційних процесів : матеріали Міжнар. наук.-практ. конф., Київ, 12–13 травня 2008 р. – Ч. 2. – К. : Вид-во КНУКіМ, 2008. – С. 69–73.

10. Верховенко О. А. Практика підготовки танців у сценічному втіленні сучасного мюзиклу / Ольга Анатоліївна Верховенко // Роль митця і традиційних інститутів мистецтва за умов всезростаючого впливу культурних індустрій : матеріали Всеукр. наук.-теоретич. конф., Київ, 23–24 грудня 2009 р. – К. : Вид-во КНУКіМ, 2009. – С. 242–244.

11. Верховенко О. А. Танець у мюзиклі: квінтесенція оптимізму / Ольга Анатоліївна Верховенко // Простір арт-терапії: горизонти стосунків : матеріали VII Міжнар. міждисциплінарної наук.-практ. конф., 12–14 березня 2010 р., Київ. – К. : Вид-во «Міленіум», 2010. – С. 6–8.

12. Верховенко О. А. Світові бестселери як моделі драматургічної побудови сучасного мюзиклу / Ольга Анатоліївна Верховенко // Культурологія та соціальні комунікації: інноваційні стратегії розвитку : матеріали Міжнар. Наук. конф., Харків, 18–19 листопада 2010 р. – Х. : ХДАК, 2010. – С. 263–265.

13. Верховенко О. А. Джаз-танець: генеза й трактування дефініції / Ольга Анатоліївна Верховенко // Тенденції розвитку сучасної хореографії : матеріали II Міжнар. наук.-практ. семінару, 27–28 листопада 2010 р., Луганськ. – Л. : Вид-во ЛДІМК, 2010. – С. 13–16.

Опубліковані праці, які додатково відображають наукові результати дисертації

14. Верховенко О. А. Танцювальні «меридіани» на «екваторі» українського мюзиклу / Ольга Анатоліївна Верховенко // Кино. Театр. – № 1 (87). – 2010. – С. 6–8.

15. Верховенко О. А. Дж. Линн: когда я впервые увидела мюзикл, это перевернуло мою жизнь / Ольга Анатольевна Верховенко // Танец в Украине и мире. – № 2. – 2011. – С. 36–37.

АНОТАЦІЯ

Верховенко О. А. Танцювальна складова мюзиклу другої половини ХХ – початку ХХІ століття. – Рукопис.

Дисертація на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства зі спеціальності 26.00.01 – теорія й історія культури. – Київський національний університет культури і мистецтв. – Київ, 2013.

Дисертація є першим у мистецтвознавстві дослідженням танцювальної складової мюзиклу як самостійного феномену. У роботі виявлено закономірності еволюції танцювальної складової мюзиклів другої половини ХХ – початку ХХІ ст. З'ясовано специфіку інтеграційних процесів режисерського та балетмейстерського мистецтва в постановці мюзиклів другої половини ХХ – початку ХХІ ст. Проаналізовано основні етапи еволюції мюзиклу та виявлено на кожному відповідну специфіку танцювальної складової. Охарактеризовано взаємозв'язок між новими виражальними засобами мюзиклу і танцювальними традиціями США та Європи. З'ясовано особливості хореографічного стилю балетмейстерів мюзиклів Б. Фосса, Д. Лінн, Т. Тарп та ін. Виявлено особливості танцю в мюзиклах Росії та України.

Ключові слова: танець в мюзиклі, мюзикл, хореографія, кіномюзикл, дансикл, історія видовищних мистецтв.

АННОТАЦИЯ

Верховенко О. А. Танцевальная составляющая мюзикла второй половины ХХ – начала ХХІ века. – Рукопись.

Диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения по специальности 26.00.01 – теория и история культуры. – Киевский национальный университет культуры и искусств. – Киев, 2013.

Диссертация является первым в искусствоведении исследованием танцевальной составляющей мюзикла как самостоятельного феномена. Выяснено, что понятийно-категориальный аппарат выразительных средств танца и пластических приемов, которые используются в мюзикле, неотделим от других дефиниций хореографической культуры, но имеет свою специфику, обусловленную генезисом и развитием данного музыкально-театрального жанра. В мюзикле активно используются классический, характерный, народно-сценический, классический восточный танец, модерн-джаз и социальные танцы молодежной субкультуры.

Доказано, что влияние синтезирующих тенденций на историческое становление мюзикла зависело от главного после музыки жанрового компонента спектакля – танцевальной составляющей, которая в течение второй половины XX в. характеризовалась использованием оригинальных идей пластической драматургии Дж. Баланчина, позднее Дж. Роббинса, А. де Миль и др. Экспансия мюзикла на сценах европейских театров способствовала расширению музыкально-драматургического диапазона сценических произведений, приходу постановщиков танцев телевизионных и сценических шоу, видеоклипов, поп-звезд – К. Уали («Клеопатра»), «Десять заповедей», «Унесенные ветром», «Король-солнце», «Дракула»), Р. Бентефор («Ромео и Джульетта»), Д. Стюарт («Моцарт»).

Наративность как фундаментальный признак мюзиклов утверждает первичность литературного содержания, которое обуславливает характер музыкальных номеров и хореографии («Кошки», композитор Е.-Л. Уэббер, режиссер Т. Нанн, хореограф Дж. Линн, где большинство персонажей наделены собственными ритмо-мелодичными характеристиками, что, в свою очередь, связано с характеристиками танцевальными (степ, модерн, классика).

Героями бродвейских мюзиклов конца XX в., в отличие от европейских, были не «звезды», а групповые, коллективные образы («Кордебалет», «Танцую Боба Фосса»).

Отмечено, что определение понятия «украинский мюзикл» сталкивается с проблемой неопределенности самого жанра мюзикла, чем в Украине называют постановки рок-опер, драматических произведений с достаточно весомым музыкальным аккомпанементом и т.д.

Проанализировано, что экспансия западной культуры стала причиной распространения жанра мюзикла в России и Украине конца XX – начала XXI в. Благодаря мировым тенденциям жанра и особенностям развития украинского музыкально-драматического театра становятся очевидными параллели в поисках выразительных средств мюзикла в зависимости от танцевальных традиций США и Европы, а именно: сценический мюзикл уступает место своей самой близкой жанровой разновидности дансикл (первый украинский танцевальный мюзикл «Па» (постановщик О. Коляденко), дансикл «Барон Мюнхгаузен» (хореограф К. Томильченко), достижения балетмейстеров Г. Ковтуна, В. Масля и др.); соединение цирковых и других зрелищных приемов в стилистике шоу, где преобладает практика ночных развлекательных заведений.

Ориентация на развлекательность, техницизм, трюкачество приводят к несоответствию формы содержанию, десемантизации (бессмысленности творческого акта). Границы художественной ответственности и исполнительской профессионализации артистов мюзиклов в странах, где нет соответствующей учебной базы, в частности, в Украине, оказываются недостаточными для художественной реализации мюзиклов.

Ключевые слова: танец в мюзикле, мюзикл, хореография, киномюзикл, дансикл, история зрелищных искусств.

SUMMARY

Verhovenko O. A. The musical dance component of the second half of the XXth – early XXIst century. – Manuscript.

Thesis for the scientific degree of the candidate of the Art Criticism in speciality 26.00.01 – Theory and History of Culture. – Kyiv National University of Culture and Arts. – Kyiv, 2013.

The dissertation work, being the first one among art criticism researches, looks into the dance component of the musical as an independent phenomenon. The regularity of the musical dance component of the second half of the XXth – early XXIst century is revealed. The work specifies the integration process of the director and ballet master art of the second half of the XXth – early XXIst century musical staging. The basic stages of the musical evolution are analysed and the specifics of the dance component at a relevant stage is stated out. The relations between expressive means of the USA and European musical and dance traditions are characterized. The dissertation studies the peculiarities of such musical ballet masters as B.Foss, D.Lynn, T.Tharp and others' choreography style. The Russian and Ukrainian musicals' peculiarities are specified.

Key words: dance in a musical, musical, choreography, musical film, dancical, history of the performance art.

Підп. до друку 27.02.2013. Формат 60х84 ¹/₁₆. Папір др. апарат.
Друк офсетний. Облік.-вид. арк. 0,75.Зам. 27. Тираж 100.

Видавець і виготовлювач

Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв
01015, м. Київ, вул. Івана Мазепи, 21.

Свідectво про внесення до Державного реєстру суб'єктів видавничої справи
ДК № 3953 від 12.01.2011.