

**НАЦІОНАЛЬНА МУЗИЧНА АКАДЕМІЯ УКРАЇНИ імені П. І. ЧАЙКОВСЬКОГО  
МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ ТА ІНФОРМАЦІЙНОЇ ПОЛІТИКИ УКРАЇНИ**

Кваліфікаційна наукова праця  
на правах рукопису

**ШЕВЕЛЬОВА ОЛЕКСАНДРА ВІКТОРІВНА**

УДК 782.8-053.4/.5:78.071.1(477)Спіліоті]:316.723(043.3)

**НАУКОВЕ ОБҐРУНТУВАННЯ  
ТВОРЧОГО МИСТЕЦЬКОГО ПРОЄКТУ  
РЕЖИСЕРСЬКА ПОСТАНОВКА  
СУЧАСНОГО ДИТЯЧОГО МЮЗИКЛУ  
О. СПЛІОТІ «ЖАБА МАША»  
ЯК ВИЯВ СУБКУЛЬТУРИ МОЛОДОГО ПОКОЛІННЯ**

**026 «Сценічне мистецтво»  
02 «Культура і мистецтво»**

Подається на здобуття ступеня доктора мистецтва

Наукове обґрунтування творчого мистецького проекту містить результати власних досліджень. Використання ідей, результатів і текстів інших авторів мають посилання на відповідне джерело



О. В. Шевельова

Творчий керівник:

**Даць Ірина Вільямівна**  
народна артистка України, професор

Науковий консультант:

**Касьянова Олена Василівна**  
кандидат мистецтвознавства, професор,  
заслужений діяч мистецтв України

Київ – 2022

## АНОТАЦІЯ

**Шевельова О. В. Режисерська постановка сучасного дитячого мюзиклу О. Спіліоті «Жаба Маша» як вияв субкультури молодого покоління. — Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису.**

Кваліфікаційна наукова праця на здобуття освітньо-творчого ступеня доктора мистецтва за спеціальністю 026 «Сценічне мистецтво». — Національна музична академія України імені П. І. Чайковського, Київ, 2022.

### *Зміст анотації*

У науковому обґрунтуванні розглянутий процес створення та реалізації сучасного дитячого мюзиклу Олени Спіліоті «Жаба Маша» на актуальну проблематику залежності підлітків від соціальних мереж, перебільшенням ролі гаджетів, перетворенням їх із допоміжного засобу на сенс життя.

Мета дослідження — визначення режисерського концепту втілення мюзиклу в контексті субкультури молодого покоління. У ході роботи встановлено сутність сучасного дитячого мюзиклу як феномену розвитку музичного театру доби інформаційних технологій.

У першому розділі огляд репертуарної політики музичних театрів України в реаліях сьогодення виявив зміну парадигматики означених інституцій. Її переорієнтація на культурний ринковий продукт, сферу споживання, спрямованість на світовий узагальнений вектор розвитку призводять до втрати унікальності, самобутності та оригінальності вітчизняного мистецтва, зміни пізнавально-розвивального, дозвіллево-виховного призначення театру на гедоністичну розважальність, звернення до дитячого репертуару за залишковим принципом. Інтегративно-міжгалузеві дослідження дитячого репертуару дозволяють констатувати розрив зв'язків у наступності поколінь із проявами космополітичних тенденцій в уподобаннях молодшої аудиторії на відміну від традиційно-національних — у старшої.

В умовах формального перенесення на вітчизняний ґрунт зарубіжних цінностей без урахування віку та української ментальності, підсиленими комерціалізацією театру та вульгаризованими режисерськими інтерпретаціями, особливої уваги потребують дослідження етико-естетичного аспекту виховання молодого покоління, шляхів формування його інтересів, смаків, уподобань, запитів засобами мистецтва.

Порівняння різних форм утілення дитячого репертуару дозволяє зробити акцент на пріоритетності сучасного дитячого мюзиклу за доступність сприйняття його тематики, музики, вокалу, сценографії, хореографії та їх одночасного синтезування у динамічному розкритті драматургії твору.

У другому розділі розгляд еволюційних перетворень у постановках мюзиклу

доби модерну і постмодерну дозволив виявити відмінності у трактуванні його сутності, що відповідають різним стадіям становлення жанру. Визначення дотичності режисерських прийомів певній стадії розвитку мюзиклу дозволили сконкретизувати його характерні ознаки, відмінності від попередниці — оперети та наступниці — рок-опери.

Формування мюзиклу в Україні відбувалося в суперечливих умовах радянської дійсності в 1960 – 1970 роках з ототожненням жанру з оперетою та режисурою за її принципами. На порубіжжі ХХ – ХХІ століть в умовах незалежності України відбувається її звернення до наслідування міжнародних зразків зі спробами переосмислення вітчизняного опереткового та зарубіжного мюзиклового режисерського досвіду.

Становлення основних засад режисури дитячого репертуару на теренах України започатковано в контексті сформованої М. Лисенком моделі національної опери з її опорою на українську мову; народний сюжет; різнохарактерність казкових персонажів, які уособлюють людські риси; виразність музичного матеріалу; своєрідність у всіх оперних формах. Поява дитячих мюзиклів в Україні в останній третині ХХ століття характеризується зверненням тематики до персонажів українських та зарубіжних казок, літературних героїв-однолітків, образів мультиплікаційних фільмів. Режисура дитячого мюзиклу, як і дорослого, поступово еволюціонувала від запозичення зарубіжного досвіду зі спробами поєднання з оперетковою режисурою до постановки вистав зі спробами врахування особливостей сприйняття інтересів та уподобань молодшого глядача.

Дитячий мюзикл порубіжжя ХХ – ХХІ століття характеризується розширенням тематики за рахунок звернення до екологічних, соціальних, психологічних проблем. Його режисура потребує комплексних міжгалузевих рішень та знаходиться у стадії експерименту з притаманними їй пошуками органічного синтезу оновлених засобів виразності, використанням сучасних надбань мистецької науки і практики.

У третьому розділі презентований авторський задум аспіранта сучасного дитячого мюзиклу О. Спіліоті «Жаба Маша» в режисерському моделюванні творчого мистецького проекту. Важливим компонентом задуму стало визначення соціально-психологічних портретів персонажів із їхніми ціннісними орієнтаціями, домінантами способу життя, культурними уподобаннями.

Співпраця режисера: з лібретистом — в окресленні ідейно-тематичної основи мюзиклу; з композитором — у визначенні поліжанровості його музично-драматургічної складової; з художником — у синтезі традицій та новацій сценографічного вирішення вистави; з балетмейстером — у відображенні полістилізму танцювальних епізодів сприяли вияву концептуальних підходів до втілення вистави. Концепція вокально-інструментальної, пластично-просторової з мізансценуванням, пластично-хореографічної компонент спектаклю відповідає характерним ознакам жанру мюзиклу загалом та його дитячого спрямування

зокрема.

У четвертому розділі наданий алгоритм реалізації сучасного дитячого мюзиклу «Жаба Маша» крізь призму традиційних та інноваційних мистецьких технологій. Узгодження постановочною групою авторської версії мистецького проєкту, окреслення її завдань у роботі з творчим складом, оптимізація процесу втілення задуму із застосуванням сучасних надбань музичного театру дозволили здійснити його практичну апробацію на глядача за технологією управління видовищним синтезом та забезпечити художню цілісність вистави.

Наукова новизна дослідження полягає у визначенні рекомендованих режисерських підходів та засобів у вираженні головної ідеї твору, у створенні цілісного художнього образу вистави, у наданні можливостей розширити межі репертуарної політики сучасного театру, спектаклі якого орієнтовані на різні вікові категорії, в тому числі і на дитячу аудиторію.

Практичне значення дослідження полягає у можливості використання отриманих результатів в освітньо-науковій та творчій роботі студентів вищих мистецьких навчальних закладів, у професійній діяльності режисерів музичних театрів України при визначенні характеру інтерпретації дитячого репертуару.

**Ключові слова:** творчий мистецький проєкт, сучасний дитячий мюзикл, Олена Спіліоті, «Жаба Маша», режисерська постановка, режисерський концепт, субкультура молодого покоління.

## SUMMARY

Shevelova O. The director's production of the modern children's musical "Frog Masha" by O. Spilioti as a manifestation of the youth subculture. — Qualifying scientific work on manuscript rights.

Qualifying research paper for obtaining the educational and creative degree of Doctor of Arts in specialty 026 "Scenic Art". — P. I. Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine, Kyiv, 2022.

### Abstract content

In the scientific justification, we assess the process of creation and implementation of the modern children's musical "Frog Masha" by Olena Spilioti which uncovers the current issues of teenagers' dependence on social networks, exaggeration of the role of gadgets, and their transformation from an auxiliary tool to the meaning of life.

The purpose of the research is to determine the director's concept of the musical in the context of the subculture of the young generation. In the course of the work, the essence of the modern children's musical was established as a developmental phenomenon of the musical theater in the age of information technologies.

In the first chapter, the overview of the repertoire policy of musical theaters of modern Ukraine realities revealed a change in the paradigm of these institutions. Its reorientation to the cultural market product, the sphere of consumption, the focus on the global generalized vector of development lead to the loss of the uniqueness, identity and originality of national art, the change of the cognitive-developmental, leisure-educational purpose of the theater to hedonistic entertainment, turning to the children's repertoire according to the residual principle. Integrative and interdisciplinary studies of the children's repertoire made it possible to state the gap in the succession of generations with the manifestations of cosmopolitan tendencies in the preferences of the younger audience, as opposed to the traditionally national preferences of the older one.

In the conditions of the formal transfer of foreign values without taking into account age and the Ukrainian mentality, reinforced by the commercialization of the theater and vulgarized directorial interpretations, special attention is needed to research the ethical and aesthetic aspect of educating the young generation, the ways of forming its interests, tastes, preferences, and requests through the means of art.

A comparison of different forms of implementation of the children's repertoire allows us to emphasize the priority of the modern children's musical for the perception accessibility of its themes, music, vocals, scenography, choreography, and their simultaneous synthesis in the dynamic unfolding of the work's dramaturgy.

In the second chapter, the overview of the evolutionary transformations in the productions of musicals of the modern and postmodern era allowed us to reveal differences in the interpretation of its essence, which correspond to different stages of the genre's formation. Determining the relevance of directorial techniques at a certain stage of the musical's development made it possible to specify its characteristic features, differences from its predecessor, the operetta, and its successor, the rock opera.

The formation of the musical in Ukraine took place in the contradictory conditions of the Soviet reality in the 1960s and 1970s, with the identification of the genre with operetta and directing according to its principles. At the turn of the 20th - 21st centuries, in the conditions of Ukraine's independence, Ukraine turned to imitation of international models with attempts to rethink the domestic operetta and foreign musical directing experience.

Formation of the basic directing principles of the children's repertoire in Ukraine was initiated in the context of the model of national opera formed by M. Lysenko with its reliance on the Ukrainian language, folk plot, diversity of characters that personify human traits, expressiveness of the musical material, originality in all operatic forms. The appearance of children's musicals in Ukraine in the last third of the 20th century is characterized by turning the subject matter to the characters from Ukrainian and foreign fairy tales, literary heroes of the same age, characters from animated films. Directing a

musical for children, as well as the one for adults, gradually evolved from borrowing foreign experience with attempts to combine it with operetta directing to staging performances with attempts to consider the peculiarities of the perception of interests and preferences of the younger audience.

The children's musical at the turn of the 20th - 21st centuries is characterized by the expansion of the subject matter due to addressing environmental, social, and psychological problems. Its direction requires complex interdisciplinary solutions and is in the stage of experimentation with his inherent discoveries and miscalculations.

In the third chapter, the author's idea of the modern children's musical by O. Spilioti "Frog Masha" is presented as a director's modeling of a creative art project. An important component of the plan was the definition of socio-psychological portraits of the characters with their value orientations, dominant lifestyles, and cultural preferences.

The director's cooperation: with the librettist — in outlining the ideological and thematic basis of the musical; with the composer — in determining the multi-genre nature of its musical and dramaturgical component; with the artist — in the synthesis of traditions and innovations of the play's scenographic solution; with the choreographer - in the display of polystylism of dance episodes contributed to the manifestation of conceptual approaches to the implementation of the performance. The concept of the vocal-instrumental, plastic-spatial with *mise-en-scène*, plastic-choreographic component of the performance corresponds to the characteristic features of the musical itself, and as well as its children's orientation.

The fourth chapter provides an algorithm for the realization of the modern children's musical "Frog Masha" through the prism of traditional and innovative artistic technologies. Coordinating by the staging group of the author's version of the artistic project, outlining its tasks in working with the creative team, optimizing the process of realizing the idea with the use of the latest musical theater assets made it possible to carry out its practical approbation on the audience using the technology of managing the spectacular synthesis and ensure the artistic integrity of the performance.

The scientific novelty of the research consists in determining the recommended directing approaches and means of expressing the main idea of the work, in creating a coherent artistic image of the performance, in providing opportunities to expand the boundaries of the repertory policy of the modern theater, whose performances are aimed at different age categories, including children's audiences.

The practical significance of the research lies in the possibility of using the obtained results in the educational, scientific, and creative activities of students of higher art educational institutions, in the professional activities of directors of musical theaters of Ukraine in determining the nature of the interpretation of children's repertoire.

**Keywords:** creative art project, modern children's musical, Olena Spilioti, "Frog Masha", director's production, director's concept, subculture of the young generation.

### *Список публікацій здобувача*

#### **Статті у наукових виданнях**

1. Шевельова О. Дитячо-юнацький репертуар сучасного музичного театру України: проблеми дослідження режисерського концепту // Українське музикознавство. Київ, 2020. Вип. 46. С. 30–44.
2. Шевельова О. Сучасний дитячий мюзикл «Жаба Маша» О. Спіліоті в контексті режисерського моделювання творчого мистецького проєкту // Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. Київ, 2021. №3-4 (52-53). С. 262–276.
3. Шевельова О. Реалізація сучасного дитячого мюзиклу О. Спіліоті «Жаба Маша» в контексті субкультури молодого покоління // Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. Київ, 2022. №1 (54). С. 149–161.

#### **Матеріали міжнародних конференцій**

1. Шевельова О. Дитячо-юнацький репертуар сучасного музичного театру України: проблеми дослідження режисерського концепту // Актуальні проблеми музичного театру в контексті соціокультурних викликів сучасності: Матеріали міжнародної науково-практичної конференції, Київ, 2–3 березня 2020р. / Київ: НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2020. С. 207–216.
2. Шевельова О. Музично-театральний триптих «Ти той, хто відчув вітер змін» (на матеріалі дитячого мюзиклу «Жаба Маша» О. Спіліоті) // Світовий та український музичний театр у контексті сучасного культурного дискурсу: Матеріали міжнародної науково-практичної конференції, Київ, 22–23 лютого 2021 р. / Київ: НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2021. С. 219–226.

#### ***Інформація про апробацію результатів дослідження***

Наукове обґрунтування творчого мистецького проєкту обговорено на засіданнях кафедри оперної підготовки та музичної режисури. Матеріали дослідження презентовано на трьох міжнародних та двох всеукраїнських науково-практичних конференціях:

1. Шевельова О. Дитячо-юнацький репертуар сучасного музичного театру України: проблеми дослідження режисерського концепту // Актуальні проблеми музичного театру в контексті соціокультурних викликів сучасності:

- програма міжнародної науково-практичної конференції, Київ, 2–3 березня 2020р. / Київ: НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2020. С. 13.
2. Шевельова О. Музично-театральний триптих «Ти той, хто відчув вітер змін» (на матеріалі дитячого мюзиклу «Жаба Маша» О. Спіліоті) // Світовий та український музичний театр у контексті сучасного культурного дискурсу: програма міжнародної науково-практичної конференції, Київ, 22–23 лютого 2021 р. / Київ: НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2021. С. 18.
  3. Шевельова О. Сучасний дитячий мюзикл «Жаба Маша» О. Спіліоті в контексті режисерського моделювання творчого мистецького проєкту // Музичне мистецтво та наука на початку третього тисячоліття: програма XXVI всеукраїнської молодіжної науково-творчої конференції, Одеса, 08–09 грудня 2021 р. / Одеса: ОНМА ім. А. В. Нежданової, 2021. С. 9. Сертифікат про участь.
  4. Шевельова О. Реалізація сучасного дитячого мюзиклу О. Спіліоті «Жаба Маша» в контексті субкультури молодого покоління // Музично-театральне мистецтво у глобалізованому світі: проблеми і пошуки: програма міжнародної науково-практичної конференції, Київ, 21–23 лютого 2022 р. / Київ: НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2022. С. 19.
  5. Шевельова О. Традиції та новації у втіленні українського сучасного дитячого мюзиклу О. Спіліоті «Жаба Маша» // Мистецька освіта України: проблеми сьогодення та стратегії розвитку: програма VI Мистецько-педагогічних читань пам'яті професора О. Я. Ростовського. Ніжин — 14 червня 2022 року / Ніжинський державний університет імені Миколи Гоголя. С. 22. Сертифікат про участь.
  6. Інтегровані заняття з музично-театрального мистецтва в дитячому центрі розвитку «Чудо-Чада», м. Київ (2016–2021).
  7. Проведення інтерактивно-розвивального циклу концертів для дітей «Моя перша філармонія» у дитячому центрі розвитку «Чудо-Чада» м. Київ (2019–2021).
  8. Участь у режисерсько-постановочній групі культурного проєкту «Щедрик: магія Різдва» напередодні свята Святого Миколая. м. Київ, Михайлівська площа (18 грудня 2021 року).
  9. Презентація творчого мистецького проєкту на здобуття освітньо-творчого ступеня доктора мистецтва: «Сучасний дитячий мюзикл «Жаба Маша» О. Спіліоті на 2 дії у супроводі естрадно-симфонічного оркестру» у Великій залі імені Василя Сліпака Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського (7 вересня 2022 р.).



## ЗМІСТ

<b>ВСТУП.....</b>	<b>13</b>
<b>РОЗДІЛ 1. РЕЖИСУРА СУЧАСНОГО ДИТЯЧОГО МЮЗИКЛУ У НОВОМУ НАУКОВОМУ ОСМИСЛЕННІ.....</b>	<b>20</b>
<b>1.1. Репертуарна політика музичного театру України в реаліях сучасних запитів юного глядача.....</b>	<b>20</b>
1.1.1. Вплив соціокультурних викликів сьогодення на зміну парадигматики музичного театру.....	20
1.1.2. Проблема режисерських інтерпретацій сучасного дитячого репертуару в музичному театрі України.....	23
1.1.3. Переваги сучасного дитячого мюзиклу у сприйнятті різних музично-театральних жанрів.....	31
<b>1.2. Інтегративно-міжгалузеві дослідження дитячого репертуару в контексті субкультури молодого покоління.....</b>	<b>36</b>
1.2.1. Соціально-психологічний аспект досліджень дитячої тематики в сучасному музичному театрі України.....	36
1.2.2. Етико-естетичний аспект досліджень уподобань юного глядача доби інформаційного суспільства.....	40
1.2.3. Мистецтвознавчий аспект досліджень дитячого репертуару в реаліях сучасних досягнень науки і художньої практики.....	41
1.2.4. Нормативні вимоги до творчого мистецького проєкту.....	45
1.2.5. Енциклопедично-довідникові видання.....	49
<b>Висновки до РОЗДІЛУ 1.....</b>	<b>50</b>
<b>РОЗДІЛ 2. РЕЖИСУРА МЮЗИКЛУ ЯК ФЕНОМЕН СЦЕНІЧНОГО МИСТЕЦТВА ХХ - ПОЧАТКУ ХХІ СТОЛІТТЯ.....</b>	<b>53</b>

<b>2.1. Еволюційні перетворення в постановках мюзиклу доби модерну і постмодерну.....</b>	<b>53</b>
2.1.1. Визначення жанру мюзиклу, його характерні ознаки. Відмінності від попередника — оперети та наступника — рок-опери.....	53
2.1.2. Метаморфози режисури зарубіжного мюзиклу в історичному розвитку.....	58
2.1.3. Генеза мюзиклу в Україні, переосмислення зарубіжного режисерського досвіду.....	65
<b>2.2. Формування основних засад режисури дитячого мюзиклу на теренах України.....</b>	<b>70</b>
2.2.1. Перші звернення музичного театру до дитячої тематики.....	70
2.2.2. Становлення режисури дитячого мюзиклу в Україні .....	74
2.2.3. Модифікації дитячого мюзиклу на порубіжжі ХХ – ХХІ століть: концепт режисерських утілень.....	78
<b>Висновки до РОЗДІЛУ 2.....</b>	<b>81</b>
<b>РОЗДІЛ 3. СУЧАСНИЙ ДИТЯЧИЙ МЮЗИКЛ «ЖАБА МАША» ОЛЕНИ СПІЛОТІ В РЕЖИСЕРСЬКОМУ МОДЕЛЮВАННІ ТВОРЧОГО МИСТЕЦЬКОГО ПРОЄКТУ.....</b>	<b>84</b>
<b>3.1. Соціально-психологічні портрети персонажів крізь призму міжгалузевих наукових розвідок.....</b>	<b>84</b>
3.1.1. Проблема комунікації старшого і молодшого поколінь у контексті розпаду наступності їх субкультур.....	84
3.1.2. Домінанти способу життя поколінь, їх культурні уподобання.....	87
<b>3.2. Режисерський задум мюзиклу в контексті сучасних досягнень мистецької науки і практики.....</b>	<b>90</b>

3.2.1. Ідейно-тематична основа мюзиклу як результат співпраці режисера та лібретиста.....	90
3.2.2. Поліжанровість музично-драматургічної складової мюзиклу крізь призму співробітництва режисера та композитора.....	93
3.2.3. Традиції та новації сценографічного вирішення вистави у творчому пошуку режисера і художника.....	99
<b>3.3. Режисерські традиційно-інноваційні підходи до вирішення сучасного дитячого мюзиклу.....</b>	<b>101</b>
3.3.1. Концепція вокально-інструментальної компоненти мюзиклу.....	101
3.3.2. Мізансценування в концептуальному вирішенні пластично-просторового образу вистави.....	103
3.3.3. Концепція пластично-хореографічної компоненти мюзиклу.....	108
<b>Висновки до РОЗДІЛУ 3.....</b>	<b>110</b>
<b>РОЗДІЛ 4. РЕАЛІЗАЦІЯ СУЧАСНОГО ДИТЯЧОГО МЮЗИКЛУ «ЖАБА МАША» ОЛЕНИ СПЛІОТІ КРІЗЬ ПРИЗМУ ТРАДИЦІЙНИХ ТА ІННОВАЦІЙНИХ МИСТЕЦЬКИХ ТЕХНОЛОГІЙ .....</b>	<b>112</b>
<b>4.1. Узгодження постановочною групою авторської версії творчого мистецького проєкту в контексті сучасних мистецьких технологій.....</b>	<b>112</b>
4.1.1. Відповідність оригінальної версії проєкту вимогам освітньо-творчого ступеня доктора мистецтва.....	112
4.1.2. Визначення завдань постановочної групи крізь призму педагогічних мистецьких технологій.....	115
4.1.3. Окреслення завдань творчого складу у відповідності навчальним мистецьким технологіям.....	117
<b>4.2. Реалізація проєкту в контексті сучасних надбань музичного театру.....</b>	<b>118</b>

4.2.1. Постановочно-репетиційний процес, шляхи його оптимізації.....	118
4.2.2. Технологія управління видовищним синтезом у створенні художньо-цілісної вистави.....	121
4.2.3. Алгоритм задачі творчого мистецького проєкту.....	123
<b>Висновки до РОЗДІЛУ 4.....</b>	<b>125</b>
<b>ВИСНОВКИ.....</b>	<b>128</b>
<b>СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....</b>	<b>131</b>
<b>ДОДАТКИ.....</b>	<b>146</b>
Додаток 1. Презентація вистави.....	146
Додаток 2. Афіша вистави.....	159
Додаток 3. Буклет вистави.....	160
Додаток 4. Постановочний план сучасного українського дитячого мюзиклу Олени Спіліоті «Жаба Маша».....	162
Додаток 5. Ескізи художнього оформлення вистави.....	190
Додаток 6. Ескізи костюмів.....	207
Додаток 7. Ескізи гримів.....	211
Додаток 8. Завдання постановочній групі.....	213
Додаток 9. Графік роботи над виставою.....	233
Додаток 10. Таблиця технології управління видовищним синтезом.....	244

## ВСТУП

**Актуальність теми дослідження.** Сучасний розвиток світового музичного театру характеризується зверненням до актуальних проблем сьогодення, що втілюються у творах, орієнтованих в основному на сприйняття дорослого глядача. Водночас спостерігається тенденція недостатньої уваги до дитячого репертуару, який потребує у виборі тематики, прийомів режисерської інтерпретації та засобів сценічної виразності глибоких знань із психології сприйняття молодшим поколінням творів мистецтва. Музичний театр України в процесі інтеграції у світовий мистецький простір, на жаль, не уникнув цих негативних проявів.

Останнім часом у репертуарній політиці багатьох вітчизняних театрів склалася негативна традиція звернення до постановок дитячо-юнацьких творів за залишковим принципом. Лише незначна кількість театральних колективів поповнює репертуар прем'єрами, що відображають інтереси сучасного молодшого глядача. Непоодинокими стають і випадки свідомого або несвідомого нав'язування дітям невідповідного їхньому віку репертуару чи режисерських прийомів, що не тільки суперечать морально-етичним нормам, а й можуть завдати непоправної шкоди вразливій несформованій психіці дитини. Синтетична природа музичного театру відкриває для дитини можливість пізнавати світ крізь об'ємну модель, створену одразу кількома видами мистецтва.

Аналіз наукових праць із обраної тематики свідчить про відсутність комплексного підходу до вирішення проблеми формування сучасного дитячого репертуару відповідно до соціокультурних реалій сьогодення. Означений контент спонукає до режисерського пошуку нової моделі сучасного українського дитячого мюзиклу в контексті субкультури нового покоління.

Основою для експериментів має стати актуальний матеріал із зрозумілими дітям героями, які транслюють цінності, притаманні українському суспільству. Сучасний дитячий мюзикл «Жаба Маша» О. Спіліоті (автор ідеї — О. Шевельова,

лібрето — Н. Торжевська) — експериментальна модель музично-театральної вистави, своєрідна відповідь на питання, які довго залишалися непоміченими, однак, щоб «відкласти їх на завтра» зовсім не залишилося часу.

**Зв'язок з науковими програмами, планами, темами.** Виконання дослідження здійснено відповідно до планів наукової роботи кафедри оперної підготовки та музичної режисури Національної музичної академії імені П. І. Чайковського.

**Об'єкт дослідження:** сучасний український дитячий мюзикл як феномен розвитку музичного театру доби інформаційних технологій.

**Предмет дослідження:** постановка сучасного дитячого мюзиклу О. Спіліоті «Жаба Маша» в рамках реалізації творчого мистецького проєкту.

**Мета дослідження:** визначення режисерського концепту втілення мюзиклу в контексті субкультури молодого покоління.

**Завдання дослідження:**

- окреслити проблему режисерських інтерпретацій сучасного дитячого репертуару у новій парадигматиці музичного театру, з'ясувати ступінь дослідження та переваги мюзиклу для дітей в Україні на підставі міжгалузевого інтегративного підходу;
- розглянути та порівняти режисерські втілення мюзиклу у світі та Україні, екстраполювати переосмислений досвід на дитячий репертуар;
- змодельовати режисерський концепт сучасного дитячого мюзиклу «Жаба Маша» Олени Спіліоті для втілення творчого мистецького проєкту;
- визначити контент реалізації авторського проєкту крізь призму творчого поєднання традиційних та інноваційних мистецьких технологій.

**Теоретична база дослідження** репрезентована дисертаціями, монографіями, статтями у фахових наукових виданнях із обраної проблематики у контексті:

- **соціально-психологічного аспекту дитячої тематики в сучасному музичному театрі України, а саме: глобалізаційно-інтеграційного:** М. Кубаєвський, Л. Саракун, Т. Чаркіна; **феномену молодіжної субкультури:** Л. Бойко, К. Варивода, Х. Вітрук та Ю. Добролюбська, Л. Іванченко, А. Карнаух та А. Рихлюк, Н. Малєєва, Г. Мироненко, Л. Ордіна та О. Ярмола, В. Скворець; **проблем соціальної психології:** колектив авторів — П. Горностай, М. Слюсаревський, В. Татенко, Т. Титаренко, Н. Хазратова; **вікової психології:** колектив авторів — О. Сергієнкова, О. Столярчук, О. Коханова, О. Пасека; **дитячої психології мистецтва:** І. Барвінок, І. Біла, Н. Ізуграфова, О. Сергієнкова та ін.;
- **етико-естетичного аспекту уподобань юного глядача доби інформаційного суспільства, а саме: ціннісних орієнтацій:** Т. Андрущенко, Ю. Бабенко, Л. Канюка; **естетичного розвитку:** І. Барановська, М. Изворська-Єлізар'єва, В. Кириченко; **виховного потенціалу:** Є. Карпенко та Н. Карпенко, Концепція виховання дітей у цифровому просторі — колектив авторів Національної академії педагогічних наук України, С. Лупаренко, А. Федотова, Т. Черніговець, М. Юдін;
- **мистецтвознавчого аспекту дитячого репертуару в реаліях сучасних досягнень науки і художньої практики, а саме: музикознавчого — зарубіжний мюзикл:** О. Бойко, Д. Вакуленко, Н. Гусакова та І. Зайцева, Н. Донченко та І. Зайцева, О. Касьянова, І. Ковальська, О. Костюк, Д. Кравченко, В. Лапейко, С. Манько, О. Оганезова-Григоренко, Т. Полянський, Н. Шилова; **вітчизняний мюзикл:** О. Єрошенко, І. Зайцева, Ю. Коваленко, І. Ковальська, С. Манько, Ю. Станішевський; **дитячий репертуар:** С. Баневич, А. Белецький, «Bravo, ҐOperette» (ювілейне видання), С. Голубенко, О. Єрмаков, О. Єрошенко, І. Ковальська, Л. Корній

та Б. Сюта, Н. Мозгальова, Л. Полтава, М. Розенштейн, Д. Романець, І. Сорокіна, А. Стьопіна, Р. Сулім, І. Цебрій, О. Чорна, О. Шилова; **та театрознавчого** — **режисура:** А. Бахтін, Г. Веселовська, І. Даць, П. Ільченко, О. Касьянова, Ю. Коваленко, І. Ковальська, Р. Кучер та Д. Вакуленко, В. Москаленко, М. Нестьєва, Ю. Станішевський, С. Шутько; **інноваційні арт-технології:** В. Бистрякова та А. Осадча, Д. Бобровська у співавторстві з Д. Галкінім та В. Самєєвою, А. Скрипка, К. Юдова-Романова одноосібно та у співавторстві з В. Стрельчук та Ю. Чубуковою; **виконавство:** Г. Вільсон, С. Манько, О. Оганезова-Григоренко;

- **нормативно-правових документів для встановлення відповідності авторської версії проєкту вимогам освітньо-творчого ступеня доктора мистецтва:** Вимоги з підготовки та оформлення наукового обґрунтування на здобуття освітньо-творчого ступеня доктора мистецтва; Зміни, що вносяться до Порядку здобуття освітньо-творчого ступеня доктора мистецтва та навчання в асистентурі-стажуванні; Інноваційні технології в мистецькій освіті: робоча програма навчальної дисципліни 026 «Сценічне мистецтво», спеціалізації «Музична режисура», ступеня вищої освіти «Доктор мистецтва»; Національна рамка кваліфікацій; Освітньо-творча програма «Музична режисура»; Положення про асистентуру-стажування та творчу аспірантуру Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського; Порядок здобуття освітньо-творчого ступеня доктора мистецтва та навчання в асистентурі-стажуванні; Порядок реалізації і захисту творчого мистецького проєкту на здобуття освітньо-творчого ступеня доктора мистецтва у Національній музичній академії України імені П. І. Чайковського за спеціальностями 025 «Музичне мистецтво» та 026 «Сценічне мистецтво»; Про вищу освіту: Закон України; Стандарт вищої освіти;



- **енциклопедично-довідникові видання з мистецтва:** С. Безклубенко, Ю. Булучевський та В. Фомін, Д. Володіхін (редактор), Ю. Келдиш (головний редактор), П. Паві, І. Сікорська, О. Шаповалова, Ю. Юцевич.

**Аналітичний матеріал дослідження** становлять:

- відео-аудіоматеріали із записом дитячого репертуару у різних театральних жанрах: опері, опереті, мюзиклі, рок-опері та ін.;
- лібрето, партитура та клавір сучасного дитячого мюзиклу О. Спіліоті «Жаба Маша» з режисерськими, композиторськими, диригентськими ремарками;
- постановочний план вистави;
- ескізи художнього оформлення, костюмів, гримів, презентація проекту, афіша, буклет.

**Методологія дослідження** базується на ключових положеннях сучасної музичної режисури, розроблених впродовж ХХ – початку ХХІ століття та урізноманітнених в реаліях сьогодення.

**Завдання дослідження** обумовлюють використання:

- **системно-аналітичного методу**, що дозволив здійснити теоретико-методологічне узагальнення наукових концепцій, розробок і пропозицій провідних вчених для пошуку нового наукового осмислення дитячого репертуару сучасного музичного театру України загалом та мюзиклу зокрема;
- **компаративного та логіко-семантичного методу**, що дозволили проаналізувати категорійно-понятійний апарат обраного предмета дослідження, охопити основні положення вікової соціально-психологічної, психолого-педагогічної, етико-естетичної, музикознавчої та театрознавчої літератури для з'ясування особливостей дитячого репертуару;

- **метод функціонально-структурного аналізу**, що надав змогу визначити функціональну складову та принципи і цінності впливу театрального мистецтва на особистість;
- **метод історико-логічного аналізу**, що дозволив дослідити умови виникнення й становлення мюзиклу загалом та дитячого зокрема, його сучасний стан і перспективи розвитку;
- **традиційних мистецтвознавчих методів**, а саме: жанрового, стилістичного, інтерпретаційного для визначення режисерських модифікацій означеного репертуару відповідно до вимог сьогодення.

**Наукова новизна дослідження** полягає у визначенні рекомендованих режисерських підходів та засобів у вираженні головної ідеї твору, у створенні цілісного художнього образу вистави, у наданні можливостей розширити межі репертуарної політики сучасного театру, спектаклі якого орієнтовані на різні вікові категорії, в тому числі і на дитячу аудиторію.

**Практичне значення дослідження** полягає у можливості використання отриманих результатів в освітньо-науковій та творчій роботі студентів вищих мистецьких навчальних закладів, у професійній діяльності режисерів музичних театрів України при визначенні характеру інтерпретації дитячого репертуару.

**Особистий внесок здобувача.** Запропонована наукова праця — це самостійно виконане дослідження, в якому вперше у вітчизняному мистецтвознавстві комплексно проаналізовано режисерський концепт моделювання та реалізації сучасного дитячого мюзиклу в контексті субкультури молодого покоління. Теоретичні та методологічні положення й висновки є результатом авторського дослідження. Усі публікації автора з теми дисертації — одноосібні.

**Апробація результатів дослідження.** Основні положення роботи були апробовані на міжнародних науково-практичних конференціях Національної

музичної академії України імені П. І. Чайковського у 2020, 2021 (з публікацією доповідей), 2022 роках, презентовані на всеукраїнських конференціях в Одеській національній музичній академії ім. О. В. Нежданової у 2021 році та у Ніжинському державному університеті імені Миколи Гоголя у 2022 році (сертифікати про участь). Практична апробація дослідження була впроваджена в інтегрованих заняттях з музично-театрального мистецтва в дитячому центрі розвитку «Чудо-Чада», м. Київ (2016 – 2021); під час проведення інтерактивно-розвивального циклу концертів для дітей «Моя перша філармонія» у дитячому центрі розвитку «Чудо-Чада» м. Київ (2019 – 2021) ; у процесі участі у режисерсько-постановочній групі культурного проєкту «Щедрик: магія Різдва» напередодні свята Святого Миколая. м. Київ, Михайлівська площа (18 грудня 2021 року).

Презентація творчого мистецького проєкту на здобуття освітньо-творчого ступеня доктора мистецтва: «Сучасний дитячий мюзикл «Жаба Маша» О. Спіліоті на 2 дії у супроводі естрадно-симфонічного оркестру» у Великій залі імені Василя Сліпака Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського (7 вересня 2022 р.).

**Публікації.** Основні положення та висновки дисертації висвітлено у 5-ти наукових працях. Серед них: 3 статті, видані у наукових фахових періодичних виданнях України, 2 доповіді — у збірках матеріалів міжнародних науково-практичних конференцій.

**Структура та обсяг дисертації** і логіка викладу матеріалу зумовлена специфікою теми, метою і завданнями дослідження. Робота складається зі вступу, чотирьох розділів, що містять дев'ять підрозділів, висновків до розділів, загальних висновків, списку використаних джерел (124 позиції) та додатків (10 позицій). Загальний обсяг дисертації становить 253 сторінки, з них основний зміст 130 сторінок.

## **РОЗДІЛ 1. РЕЖИСУРА СУЧАСНОГО ДИТЯЧОГО МЮЗИКЛУ У НОВОМУ НАУКОВОМУ ОСМИСЛЕННІ**

### **1.1. Репертуарна політика музичного театру України в реаліях сучасних запитів юного глядача**

#### **1.1.1. Вплив соціокультурних викликів сьогодення на зміну парадигматики музичного театру**

Глобалізаційно-інтеграційні процеси, що відбуваються у світі, значно вплинули на формування ціннісних орієнтацій не тільки дорослої особистості, а й підростаючого покоління. Прискорення темпоритмів, динамізація життєдіяльності, посилення ролі гаджетів та цифрових технологій, які поступово оточили сучасну людину з усіх боків, своєрідно змушують її набувати нових сенсів, продиктованих трендами та віяннями часу. Користувач діджиталізованого суспільства часто-густо значно переоцінює роль цифрових технологій, забуває про те, що вони мають бути допоміжним інструментом у повсякденному житті, а не його прерогативою. Стрімкий потік інформації, який не має географічних кордонів, змінює ментальні, традиційні, національні, культурні аспекти буття.

Утім можна виокремити позитивний і негативний аспекти впливу глобалізації на трансформацію культурних тенденцій. У першому випадку мистецькі явища, які виникають у результаті агрегації різних художніх культур, певним чином є відображенням безперервної взаємодії, обміну досвідом та, врешті-решт, результатом перебування в єдиній інформаційній системі. Це сприяє оновленню багатьох усталених, традиційних форм мистецтва, їх збагаченню кращими світовими надбаннями, професійному зростанню та індивідуальному розвитку митців у різних країнах, участі в міжнародних проєктах, спільному вирішенню нагальних проблем. У другому — означені обставини викликають певну дифузійність, однак тенденція сучасної глобалізації містить у собі риси

уніфікації, що передбачає навмисне знищення сформованих донині устаткованих рис, притаманних певній культурній традиції.

Таким чином, виникає тяжіння до узагальненого вектору розвитку, продиктованого домінуючим культуротворчим інститутом, який підпорядковує собі інші, менш усталені структури. Однак у більшості випадків вони «<...> не потрапляють у культурний контекст, а опиняються у проміжному культурному конструкті, з його урізаними формами, мовою, дискурсом» [108, с. 38]. Наслідком такого формату упідлеглення є своєрідна примітивізація культурного продукту. Проте, на превеликий жаль, спрощені форми переважно здаються пересічному споживачеві найбільш зрозумілими і манливими. Ці явища можна порівняти із архітектурним мінімалізмом-клонуванням у середині ХХ століття, який прийшов на зміну вигадливому деталізованому обрамленню фасадів.

Означена примітивність культурних явищ призводить до втрати унікальності, самобутності й оригінальності національного мистецтва та тягне за собою поступове привчання реципієнтів до споживацького сприйняття, домінування масової культури, що носить розважально-гедоністичний характер. Така тенденція не могла пройти осторонь музичного театру, синтетична природа якого відображає випуклі ознаки сучасності. У той час, коли він має виконувати пізнавально-розвивальну, естетично-дозвіллеву функції, що призначені облагороджувати сутність людини, об'єднувати, спонукати до виваженості у прийнятті рішень та побудові стосунків з оточуючими, театр приймає естафету в погоні за панівними сумнівними течіями, що нав'язуються суспільству невибагливими витворами масової культури.

Надмірна комерціалізація театру зумовлена його переорієнтацією з постановки унікального мистецького твору на ринковий культурний продукт. Саме тому в наш час часто-густо можна зустріти естетизацію потворного, легалізацію аморального, "без табу" та нав'язування легковажного способу життя,

без ілюстрації реальних подальших наслідків. «Відбувається зміна ціннісних орієнтирів: розгляд морально-етичних проблем суспільства часто підміняється гедоністичною спрямованістю інтерпретації теми» [44, с. 21].

Яскравим прикладом вищезгаданих аспектів є постановка опери «Весілля Фігаро» В. А. Моцарта (2019) у «Київській опері» (режисер-постановник — О. Тараненко, диригент-постановник — І. Чередниченко) із жанровим визначенням «еротичний трилер» та позначкою 14+, що передбачало відвідування вистави підлітками та юнаками. Головні персонажі, трактовані режисеркою, подібні до героїв кримінальних кінофільмів: Граф — сексуальний збоченець, Графиня — жінка, яка захоплюється наркотиками й алкоголем, Барбаріна — дівчина, яка стала жертвою сексуального насилля тощо.

Сучасне музично-театральне мистецтво рясніє достатком режисерських версій та інтерпретацій класичних творів і в цьому є привілея — побачити/почути давно відомі твори під новим кутом зору, виявити нові грані, здавалося б, вичерпно зрозумілих сенсів. Проте цікаво, як партитура композитора могла навіяти таке режисерське рішення та чи не є воно суто особистісним баченням, нав'язаним постановниками?

Однією з превалюючих функцій театру є пізнавально-виховна, що містить у собі етико-естетичний аспект: уміння наділяти прекрасне новими рисами, розкривати сутність твору через пізнання природи людського буття, звертатися до обрисів індивідуально-неповторного, розмежовувати нище й високе, бридке й прекрасне. Саме цей постулат: «Прекрасне те, що морально» [37, с. 48] став ключовим принципом становлення опери доби Просвітництва та заклав підґрунтя функціонального призначення театру як суспільної інституції.

Однак сучасний розвиток музичної режисури спрямований на актуалізацію проблем, які зацікавлюють передусім дорослих глядачів. Це зумовлено тенденцією комерціалізації театру, коли художній твір перетворюється на

мистецький продукт, а глядач – на споживача, прихильність якого режисери намагаються завоювати у будь-який спосіб. Театральне мистецтво, ніби виборюючи своє право на існування, підкоряється негласним законам масової культури, в яких видовищність, епатаж і тренди знаходяться на першому плані. Цим самим вони провокують скандальну увагу, вирішуючи фінансові проблеми інституції. Театральна мода й сучасні тенденції західного світу мотивують вітчизняних діячів мистецтва щосезону обирати гучні й популярні назви з не менш видатними прізвищами виконавців, тим самим заохочуючи публіку придбавати квитки. Звичайно, попит на бренди є вищим, ніж на вистави про котиків і ромашки. Тому молодша аудиторія залишається без репертуару, який би повною мірою відповідав її вимогам. Маркетингові прийоми у вигляді яскравих афіш, «гучних» назв, всюдисущої реклами, оригінальних форматів та не завжди вдалих експериментів є своєрідним шляхом заохочення глядача, який перебуває у неосяжному інформаційному просторі. Його строкатий контент має за мету задовольнити попит будь-якого користувача, не змушуючи його прикладати надмірних зусиль. Проте сьогоднішні «новітні» прийоми мають мінливий характер та згодом втрачають свою актуальність. Натомість глибинні витоки основних засад музичного театру є константою і носять позачасовий характер.

У процесі захоплення різнобарвністю цифрових технологій у людини виникає оманливе відчуття реальності віртуального світу та перебільшення ролі гаджетів у повсякденні. Користувач діджиталізованого суспільства часто-густо значно переоцінює їх роль та забуває про те, що вони мають бути лише допоміжним інструментом для розвитку особистості, а не сенсом її життя.

### **1.1.2. Проблема режисерських інтерпретацій сучасного дитячого репертуару в музичному театрі України**

Невід’ємним і одним із важливих інструментів формування і розвитку естетичного смаку юного покоління є театр, специфіка якого дозволяє емоційно

впливати на дитину, виховувати її завдяки безпосередньому спілкуванню артиста та глядача. Розвиток арт-технологій та сценічного дизайну в театральній практиці дозволив збагатити палітру режисерських засобів, що синтезують сценографічні прийоми з виконавською виразністю відповідно до образного, ейдетичного характеру мислення дитини. Режисери захоплюють, а інколи шокують сучасного глядача креативними знахідками та прийомами. «3D-мюзикл», «опера-цирк», «потужний мюзикл», «ситком-опера», «концерт-подорож» — афіші майорять незвичними для глядача визначеннями сучасних вистав музичного театру. Їх жанрове різноманіття дозволяє батькам та дітям обрати те, що може задовольнити їхні запити та вподобання. Однак у більшості випадків в експериментальних моделях, презентованих молодшому глядачу, переважає розважальна функція, яка поволі витісняє основне призначення театру — етично виховувати, естетично розвивати дитину як гармонійну особистість, з якою пов'язано майбутнє нашої країни, а, можливо, і світу.

Проблема розвитку музичного театру для дітей і юнацтва залишається нагальною, а питання про виховання молодшого глядача засобами сценічного мистецтва є гострим і невирішеним. В умовах домінування комерціалізації театру фінансовий бік справи стає вагомішим, аніж художній. Часто-густо зустрічаються негативні тенденції у формуванні репертуару та створенні вистав. Автори чимскоріш пишуть твір за мотивами відомого сюжету або ж компонують його вдавane продовження, сподіваючись на те, що середньостатистичний глядач, побачивши на афіші знайомі образи, без зволікань придбає квиток. Маніпулюючи дитячим сприйняттям, бажанням малечі зустрітися з улюбленими героями, постановники не соромляться у визначенні його вартості. Зазвичай такий похід до театру коштує родині чималих грошей. Проте режисер за лічені репетиції «збирає» виставу та деколи не звертає уваги на деталі й художню цілісність. Як результат — глядач отримує спектакль низької якості, «перевагою» якого стали



тільки відомі герої. Запрошення професійних музикантів-інструменталістів (ансамблю чи оркестру), які за допомогою живого звучання змогли б занурити малюків у світ казки, не є пріоритетним для постановників. Студійний запис фонограми чи «плюсу», під який працюватимуть артисти, вирішує чимало організаційних і фінансових питань. На жаль, така практика є доволі розповсюдженою по всій Україні. Зазвичай це практикується з «одноразовими» спектаклями у канікулярний (зимовий) період. «Фабрика Санти» — новорічний мюзикл на одну дію (автор — П. Табаков, режисер — О. Тараненко) був презентований у 2018 році на сцені Київського муніципального академічного театру опери та балету для дітей та юнацтва (КМАТОБу, нині — Київська опера). Самі автори вистави дали йому визначення: «казкове видовище з хітовою музикою, спецефектами та неочікуваним розвитком сюжету». До постановки були залучені діти, які проходили спеціальний кастинг, аби потрапити до складу виконавців (вокалістів і балету). «Існує світовий тренд: ми хочемо бачити собі подібних. Якщо раніше люди в залі дивилися на акторів і розуміли, що вони далекі, недосяжні, то зараз перед нашими маленькими глядачами — Роксі, Марко, їхні умовні однокласники чи друзі» — говорить директор-художній керівник театру П. Качанов, який намагається слідувати світовим тенденціям [46]. Театр опери і балету у виставі використовує мікрофони та фонограму. Таким чином, мюзикл, що йшов практично щодня (а інколи вранці й удень), став мало не єдиним у репертуарі на грудень.

Під час дослідження репертуарної політики музичних театрів протягом останніх років було з'ясовано, що більшість із них свідомо уникають залучення творів, орієнтованих на дитячо-юнацьку аудиторію. Деякі театри продовжують пропонувати дітям «вінтажні» вистави без оновлення, яким понад десять років, і зовсім незначна кількість звертається до створення нових постановок. Застарілі сюжети ніби дротовий телефон у руках дитини: його функція зрозуміла і потрібна,

однак його форма застаріла, незручна і занадто повільна для представника доби цифрових технологій. Кожне покоління чекає на власних героїв, які володіють характерними рисами сучасної людини. «Герої нашого часу» заслуговують бути на сцені, адже їм є про що розповісти, вони можуть надати відповіді на актуальні питання, а їх історія може схвилювати дитину, батьки якої оплатили квиток. Нова генерація суспільства — це майбутнє країни, яке через десять років матиме сформовану життєву позицію, принциповий запит на культурні послуги, із яким заходитиме до театру. Митці музичного театру не можуть ігнорувати тих, хто через деякий час буде очолювати їхній театр, місто, країну. Кожен із нас несе відповідальність за те, що створює, чому навчас, що «говорить» зі сцени, що пропагує.

Глобалізаційні-інтеграційні процеси вплинули на формування нових ціннісних орієнтирів у сучасному суспільстві. Все частіше людина звертає свій погляд на власні переживання, відчуття, емоції, уважно відслідковує розвиток особистісних стосунків, замислюючись про власний духовний розвиток та психічне здоров'я. За думкою Д. Кравченка, соціокультурні процеси в Україні, що утворюються на тлі глобалізації, але при цьому спираються на вітчизняні традиції та фундаментальні демократичні загальнолюдські цінності, передбачають окреслення оновлених естетично-концептуальних засад задля виховання школярів. Їхнє естетичне світосприйняття зазвичай формується стихійно під впливом масової інформації, що носять непередбачуваний характер, однак мистецькі явища — музичне і образотворче, зокрема, посідають скромне місце [60, с. 48].

Представники нового покоління є самостійними, доволі незалежними, досить принциповими. Ставши свідками революційних видозмін, вони не знають, як це — бути іншими, закликаючи всіх розуміти просту істину їхнього покоління: «Бути будь-яким, бути собою — це нормально». Саме тому молодшим глядачам

цікаво почути те, що інколи звучить у їх навушниках — мотиви сучасної музичної культури. Вони захоплюються соцмережами, в яких комунікують одне з одним, дізнаються про світові зміни, тренди, новини. Їм подобаються короткі відеоролики в *Instagram* та *Tik-Tok*. І хоча останні тривають 30 секунд, однак можуть похизуватися стрімким розвитком дії і наявністю зав'язки, кульмінації і розв'язки. Саме тому дітям цікаво споглядати динамічні сюжети із яскравими героями з чіткою життєвою позицією.

Кожен із тих, хто долучається до виховання дитини — батьки, вчителі, наставники, а якщо говорити про музично-театральну сферу — композитори, режисери, диригенти і виконавці розуміють необхідність оновлення репертуарної політики театрів для дітей та юнацтва. Немов в один момент виникла гостра потреба створення нових історій, які б зуміли зацікавити юного глядача — починаючи від тем, персонажів, музичної і художньої виразності, ритмів, образів, манери спілкування дійових осіб до актуальної проблематики, яка б могла відгукнутися небайдужою емоційною реакцією. Тому соціологічні дослідження з постановкою питань: Хто він? Що любить? На що витрачає свій час? Що змусить його зупинитися і не пройти повз? — допоможуть зрозуміти, в якому напрямку рухатися діячам театрального мистецтва, тобто, умовно скласти портрет доволі вибагливого молодого споживача художнього продукту. Глядач розуміє, що у будь-який момент можна переключити, перемотати, або ж взагалі одразу подивитися кінець фільму, якщо хоча б протягом декількох хвилин йому буде нецікаво, нудно чи байдуже до того, що відбувається на екрані.

Створення образів героїв дитячих творів повинно тяжіти до ілюстративного характеру: дитині важко збагнути, що червоний колір має 50 відтінків — все повинно бути максимально спрощено: добро — зло, принцеса — відьма, літо — зима. Коли добро — посміхаєшся, відьма обов'язково принесе отруєне яблуко, а влітку — тепло і канікули. Дітям, які ще сповна не пізнали цей світ, необхідно

твердо стати на ноги, відчувати прозоре розуміння життєвих явищ, сформувавши понятійний базис, який стане ліхтариком у незвіданому дорослому світі.

Слід визнати, що дитячий музичний театр України перебуває у кризовому становищі. Все частіше потреби та запити сучасної дитини залишаються незадоволеними. Аналіз репертуарної політики музичних театрів загалом та дитячих, зокрема, виявив диспропорцію між дитячо-юнацькими та дорослими виставами, що свідчить про незацікавленість або неспроможність керівників театральних колективів задовольнити інтереси та побажання юного глядача. На жаль, український культурний простір не містить у собі достатню кількість професійних колективів, які б спеціалізувалися на виставах, спрямованих на дитячу аудиторію.

Проте більшість театрів, що не спеціалізуються на дитячому репертуарі, створили власну нішу — «вистави вихідного дня». У суботу чи неділю, в основному в першій половині дня, у вільний від навчання час маленькі глядачі у супроводі батьків або вихователів мають змогу переглянути казку, мюзикл чи балет. Однією з таких мистецьких інституцій став Київський національний академічний театр оперети. Його репертуар — доволі різноманітний і має певну вікову градацію. Наприклад, дошкільнятам пропонується музична казка «Кицькин дім» П. Вальдгарда, молодшим школярам — «Пригоди Буратіно» О. Рибникова, «Чіполліно» С. Бедусенка, «Білосніжка та семеро гномів» В. Домшинського, а підліткам і юнакам — оперета «Сорочинський ярмарок» О. Рябова, мюзикли «Острів скарбів» В. Бистрякова, «Лампа Аладдіна» С. Бедусенка, «Сімейка Адамсів» А. Ліппа. Зацікавити молодшого глядача може й новий формат у вигляді пізнавально-розважальних квестів — «Вихідний із оперетою», який пропонує поринути у світ театру, раніше йому незнайомий — відправитися у казкову подорож закуліссям і сценою. Слід згадати і про появу мистецько-освітнього проекту, створеного за підтримки Українського культурного фонду — «Перший

крок у мистецтво», який містить у собі чотири вистави: «Іспанські історії», «У ритмі Африки», «Велика Jazz-подорож», «Україна музична». Комфортне розташування на подушках під час перегляду міні-вистав спонукає дитину розслабитися та ніби пропонує поринути у світ театру з відчуттям легкості та невимушеності.

Одеський академічний театр музичної комедії імені М. Водяного постійно поповнює репертуар новими виставами для дітей різного віку, а це не може не зацікавити. Серед них музичні казки «Попелюшка» А. Спадавеккіа (2017), «Вінні-шоу» М. Вайнберга (2017), «Чіполліно» І. Поклада (2019), «Вождь червоношкірих» І. Гайденка (2020).

Якщо казка не здатна впливати на формування морально-ціннісних орієнтирів, закладати модель здорових стосунків між людьми, у сучасних реаліях вона починає втрачати позиції у передаванні набутого життєвого досвіду наступним поколінням. Коли губиться актуальність вистав на кшталт «Котигорошка» чи «Пана Коцького», необхідно замінити їх сучасними, зрозумілими творами. Однак композитори й театральні інституції в наш час не зацікавлені у написанні й сценічному втіленні музично-театральних сюжетів для дітей і юнацтва, вважаючи їх неприбутковими та несерйозними.

На жаль, наявні дитячі вистави у репертуарі музичних театрів України не враховують можливості їхнього сприйняття юним глядачем. Більшість спектаклів йдуть протягом тривалого часу, потребують режисерського переосмислення, оновлення акторських прийомів задля поліпшення якості й конкурентоспроможності. За останні п'ять років з афіші Київської опери зникла чимала кількість дитячих вистав. Вочевидь, зі зміною назви театру виникла потреба змінити вектор розвитку колективу та формування репертуарної політики. Наразі діти можуть переглянути вистави «Пригоди Гекльберрі Фінна» Ж. та Л. Колодубів, «Король Дроздобород» Ю. Шевченка, «Фабрика Санти»

П. Табакова, «Фабрика Санти-2. Глобальне потепління» Д. Саратського. Доцільно згадати й появу мюзиклу «School of rock» Р. Лінклейтера, що передбачав лімітовану кількість показів, який було встановлено володарями авторського права. Решта — «Viva la mamma, або Театральні порядки та безпорядки» Г. Доніцетті, «Богема» Дж. Пуччіні, «Ріта» Г. Доніцетті, «Бастьєн і Бастьєнна» В. А. Моцарта, «Шлюбний вексель» Г. Доніцетті, «Ромео і Джульєтта» Ш. Гуно, концертне виконання опери «Сільська честь» П. Масканьї тощо адресовані дорослим.

Слід зауважити, що зовнішні обставини, з якими доводиться зустрічатися театральним інституціям, чинять вагомий вплив на репертуар та інтерпретацію творів. Протягом 2019 – 2022 років світ зіштовхнувся з епідемією COVID-19, яка змусила змінити не тільки подальші творчі плани, а й призупинила існуючий алгоритм роботи. Вочевидь, це вплинуло і на формування репертуару багатьох театрів загалом і музичних зокрема. Деякі з них намагалися боротися з непередбачуваними обставинами шляхом тимчасової зміни форматів (онлайн-трансляції, демонстрація раніше відзнятих відеоматеріалів вистав тощо), дехто — тихо зачаївся в очікуванні на позитивні зміни і повернення до звичного режиму. Однак фінансова сторона питання змусила майже всі театральні трупі відмовитися від поповнення репертуару новими виставами для того, аби зберегти цілісність театального колективу та просто вижити.

Хоча дитина і є активним користувачем гаджетами, їй важко протягом тривалого часу зосередити свою увагу на перегляді онлайн-вистав. Якщо театр є місцем безпосередньої комунікації між виконавцем та глядачем, який своєрідно занурюється в мистецький процес, то відеозапис не створює формату «живого спілкування». Це згодом викликає незацікавленість зі сторони молодшого глядача, який так чи інакше керує процесом — у будь-який момент він ладен вимкнути, прискорити, перемотати спектакль. Звичайно, про збереження і розуміння

художньої цілісності постановки не йдеться. Такі формати швидше руйнують уявлення про театр як про «місце, де відбувається магія», натомість знову підводять до думки про існування споживацької культури.

### **1.1.3. Переваги сучасного дитячого мюзиклу у сприйнятті різних музично-театральних жанрів**

У процесі формування репертуару театральна трупа повинна розуміти, що саме цей етап є ключовим у її професійному становленні та характері вибору вектору розвитку як мистецької інституції. Доцільно відібрані твори стануть своєрідною візитівкою, адже вони дають можливість зрозуміти, на яку глядацьку аудиторію орієнтований театр, його морально-ціннісні орієнтири, сильні та слабкі сторони, а також зацікавленість у тих, хто відвідує саме цей театр.

Жанрова палітра музично-театральних творів, які можуть бути презентовані юному глядачеві, є доволі широкою. Це і концерт, музична казка, дитяча опера, оперета, рок-опера, мюзикл тощо.

**Концерт** може стати вдалою формою організації дозвілля як для дитини, так і всієї родини. При його конструюванні слід враховувати: тривалість, мету, місце проведення заходу, жанри творів та їх органічне поєднання, а особливо їх різноманітність, синтез, способи виконання. Одним із прикладів вдалої гармонії всіх компонентів є інтерактивний концерт «Джаз для дітей в саду», який відбувався в ботанічному саду ім. М. М. Гришка (м. Київ). Організатори — «Svitlo concert», виконавці — джаз-бенд Родіона Іванова, актор — Олександр Печериця та інші митці. Діти мали можливість познайомитися з джазовою музикою, почути улюблені мелодії з мультфільмів та кінофільмів, дізнатися цікаве про мистецтво та доторкнутися до нього. Такий формат концерту хоч і руйнує класичне бачення заходу, але при цьому зберігає певні традиції: означені місце та час зустрічі, форма одягу, етикет та манера поведінки під час дійства, можливість спільного сімейного дозвілля тощо.

Упродовж декількох років (2019 – 2021) у дитячому центрі розвитку «Чудо-Чада» існував проєкт під назвою «Моя перша філармонія». Діти від 2 до 6 років знайомилися з музичними інструментами, чули живе виконання і навіть мріяли про те, як самі будуть грати у майбутньому чи стануть професійними музикантами. Театралізовані концерти проходили у максимально доступній формі для сприйняття малечою. Така форма роботи корисна не тільки для малечі та батьків, але й для майбутніх фахівців, які можуть на практиці відшукати нові інтерактивні методи навчання і виховання молодшого покоління.

Музично-театральне дійство — виставу для дітей віком до 3 років «Кольорові ігри» презентував Центр сучасного мистецтва «ДАХ», що започаткував спільний проєкт із театром танцю «Dansema», Литва. У процесі дійства діти взаємодіяли із танцівницею-акторкою, яка знайомила їх із різними абстрактними предметами за формою, кольором, тактильними відчуттями. Вистава розрахована на 45 хвилин та вибудована за блоками, якими малеча подорожує під музику Рене Обрі, Генре Торге, Марка Жунгерманна тощо.

**Музична казка** є одним із найвдаліших жанрів для перегляду-прослуховування молодшим глядачем. Вона може поєднувати в собі одразу декілька виражальних засобів сценічної дії: музику, пластично-хореографічні елементи, акторську виразність та розмовні діалоги, які значно поліпшують можливість сприйняття мистецької форми дитиною. Таким чином, режисер мимоволі користується методом швидкого переключення, який застосовується в ігровому та навчальному процесах і є доволі ефективним при засвоєнні інформації. Цікавим прикладом музичної казки є твір А. Мельникової «Дмитриків сон, або як виправити двійку із сольфеджіо». Вона написана у формі навчального посібника для учнів 1-2 класів музичних та мистецьких закладів. Музичний матеріал казки є доволі легким у виконанні — це було основним завданням при її створенні, аби співати та грати її могли самі учні. Чимала кількість персонажів



дозволяє кожному з них взяти участь у виставі. Така форма спільної творчості сприяє кращому засвоєнню тем, співучасті у навчальному процесі, який буде включати в себе елементи гри та театру водночас.

**Дитяча опера** містить у собі синтез усіх елементів справжньої опери, але значно відрізняється за формою, засобами образної виразності та способами презентації глядачеві, а саме ігровим форматом, що сприяє кращому розумінню мистецького явища. Н. Мозгальова [73, с. 82] пропонує поділити жанр на дві умовні категорії: перша — опера виконується самими дітьми (музичний матеріал легкий для виконання і дозволяє навіть музикантам-аматорам брати участь у музичній виставі). У другій — діти є виключно слухачами, а виконувати твір можуть тільки професійні трупи, бо складність матеріалу передбачає певний рівень підготовки. Слід зазначити, що може бути ще й третя категорія, яка доволі часто зустрічається й під час утілення мюзиклів і музичних казок — змішаний тип, що передбачає використання театром нескладного матеріалу чи/або залучення дітей для виконання певних ролей у виставі. Останнім часом такий вид роботи користується популярністю у професійних театрах. У формі кастингу відбираються найталановитіші учасники з високим рівнем виконавської майстерності, які зможуть органічно відтворити образи персонажів вистави. Таке мистецьке явище передбачає появу нового жанру, носіями якого будуть саме діти. Згодом вони стануть справжніми професійними виконавцями завдяки майстрам сцени та педагогам, які подбають про всебічний розвиток артиста нового покоління.

Дитяча опера Є. Карпенка «Як Барвінок та Ромашка у вирій літали» є яскравим прикладом твору, пристосованого для виконання як дорослими, так і дітьми. Вона містить у собі: музичні номери — вокальні (сольні та ансамблеві), інструментальні, танцювальні, пластично-пантомімічні етюди та розмовні діалоги у віршованій формі. Хоча у ролі супроводу виступає рояль, однак в

акомпанементі присутні різні ударні інструменти, що додають дії певного колориту. Сюжет опери розгортається стрімко, картини змінюються одна за одною, а персонажі рухаються у часі та просторі. Тривалість вистави — одна година, що свідчить про оптимальний час, розрахований на сприйняття наймолодшою аудиторією. У країні Тулумбас на шляху Барвінка та Ромашки трапляються всілякі перипетії і пригоди, але вони попри все залишаються доброзичливими і порядними. Здолавши перепони, друзі розуміють, що «де б ти не був, а на Батьківщині — на своєму городі — жити все одно краще»! Це і стало головною ідеєю твору. Таким чином, через дію дитячої опери виховуються патріотичні почуття, відчуття гідності та взаємоповаги.

**Опера** є доволі складним і специфічним мистецьким явищем для сприйняття дитиною, якій важко збагнути та зрозуміти головну особливість жанру — поєднання дії зі співом і музикою, що звучать упродовж усієї вистави. Ця особливість вимагає специфічного підходу як для написання дитячого оперного репертуару, так і до його втілення. Означеними причинами була зумовлена поява нового жанру — «дитячої опери». Вона презентує унікальний інструментарій розвитку естетичного смаку дітей в процесі організації дозвілля завдяки театральній діяльності та максимально повно виконує художньо-естетичну, комунікативну, пізнавальну, розважальну, видовищну та гедоністичну функції театру.

Прикладами вдалого втілення дитячих уподобань стали «Пан Коцький» М. Лисенка, «Пригоди Буратіно» О. Білаша, «Як Барвінок та Ромашка у вирій літали» Є. Карпенка. Сюжетами для дитячих опер стали чудернацькі казки, тому вони захоплюють дітлахів уже з перших нот, адже проста та зрозуміла музика, динамічний розвиток дії, наявність ігрових елементів та прийнятна тривалість твору відповідають естетично-розважальним запитам молодшого глядача.

Повноцінні опери, що мають класичну форму, а також їх проблематика,

тривалість, режисерські засоби виразності не є вдалим вибором до перегляду молодшим глядачем. Цей процес не тільки не захопить малюка до мистецтва, але й може відбити бажання знову повернутися до оперного театру. Анатомо-фізіологічні особливості розвитку, а не прості непосидючість та вередливість (як вважає більшість дорослих), не дозволяють зрозуміти та досягнути всю повноту і цінність даного жанру, сконцентрувати увагу, проаналізувати складні сенси, закладені у виставі.

Жанр **рок-опери** не розрахований на прослуховування і перегляд дитиною. Причинами цього явища є: гамірка музика, складні аранжування, засоби виразності і тематика творів, що є невідповідними особливостям сприйняття означеним віком та можуть завдати шкоди ще несформованій психіці дитини.

Жанр **мюзиклу** є найбільш видовищним, масовим і популярним у нових соціокультурних реаліях, що адаптується під будь-яку вікову категорію. Варіативність музичного оформлення (наживо чи під фонограму) дозволяє виконавцям розширити діапазон локацій, де може бути презентований спектакль. Слід згадати, що за анатомо-фізіологічними особливостями дитина не може концентрувати увагу на довготривалій одноманітній дії, а постійний рух та зміни на сцені, контрастні епізоди стимулюють дитину не відволікатися. Це сприяє кращому засвоєнню інформації та дозволяє постійно бути в процесі, адже кожна хвилину може відбутися щось важливе — у цьому і є певна магія дійства. Звичайно, як і опера, мюзикл за своїм призначенням виконує ряд функцій, проте одними з важливих серед них є пізнавально-розвивальна та дозвілєво-розважальна. Безумовно, музичний матеріал мюзиклу є більш доступним і доволі зрозумілим для сприйняття пересічною людиною, аніж опера. Він розрахований на широке коло глядачів, адже у ньому поєднуються джаз, свінг, рок, реп, рок-н-рол та інша сучасна музика. Наявність у виставі хореографії, акробатики, художнього слова, сучасних арт-технологій створює вражаюче дійство і за

допомогою правильної режисерської інтерпретації захоплює своєю динамічністю та яскравістю.

Сюжети мюзиклів є доволі різноманітними: від самостійних історій, які почали своє існування одразу ж у цьому жанрі, до вистав, що були втілені за мотивами відомих творів. У процесі його еволюції він зміг перейняти риси музичної казки, оперети, опери, рок-опери і навіть кінофільмів та мультиплікації. Як жанр — мюзикл складний у постановці, тому повинен мати високий рівень фінансування. Це і є одна з причин, чому найпопулярніші у світі мюзикли на кшталт «Чарлі і шоколадна фабрика» М. Шаймана, «Кішки» Е. Л. Уеббера, «Вестсайдська історія» Л. Бернстайна, «Мері Поппінс» Річарда М. Шермана тощо, на жаль, не презентовані в Україні. Однак і творів, авторами яких є співвітчизники, не так багато. Проте український глядач зміг переглянути: «Як козаки змія приборкували» І. Поклада, «Жив був пес» В. Назарова, «Ти особливий» О. Несміян, «Золоте курча» Б. Ткачука, «Пригоди Буратіно» О. Білаша тощо.

## **1.2. Інтегративно-міжгалузеві дослідження дитячого репертуару в контексті субкультури молодого покоління**

### **1.2.1. Соціально-психологічний аспект досліджень дитячої тематики в сучасному музичному театрі України**

#### *Глобалізаційно-інтеграційні прояви в українській культурі*

Сучасна особистість є носієм нового погляду — всеосяжного, універсального сприйняття світу з його різноманітністю і геогомізацією, що є характерними рисами незворотних процесів космополітизму і глобалізації. Такі явища «<...> зачіпають всі аспекти життєдіяльності людини: відбувається злам у психосфері, змінюються культурні, психологічні, моральні форми існування людей» [108, с. 37].

Несформованість індивіду, який знаходиться у пошуках власного «я»,

постійно знаходиться під впливом глобальної інформаційної системи. М. Кубаєвський наголошує на утворенні відмінностей субкультур батьків і дітей, що є ознакою різного культурного довкілля; втраті спадкоємності поколінь у контексті соціальної структури суспільства в процесі глобалізації [61, с. 60].

Дослідниця Л. Саракун розглядає ідею космополітизму як явища, що виникає під час кризового становища культури, в моменти необхідності переосмислення власної ідентичності, звернення до національних традицій [95, с. 81]. Це зовсім не означає, що кордони однієї менш автономної соціокультурної одиниці мають закритися від інших і зосередитися суто на власних здобутках. Йдеться про своєрідний підхід до переосмислення власного набутого досвіду та звернення до професійних здобутків інших культур з метою розширення мистецьких кордонів і встановлення стійкого імунітету на тлі глобалізаційно-інтеграційних процесів.

### ***Феномен молодіжної субкультури в Україні***

*Аспектами молодіжної культури на теренах України* в сучасних реаліях опікувалися Л. Бойко, Л. Іванченко, Л. Ордіна та О. Ярмола. Л. Ордіна та О. Ярмола [83] розглядають явище молодіжної субкультуризації як соціокультурний феномен, що містить у собі специфічні структурні компоненти та володіє певними функціями. У дослідженні Я. Іванченко розглянуто проблему феномену молодіжної субкультури сучасної України та її вплив на суспільну свідомість нової генерації [36]. Молоді українці є представниками вже зовсім іншої культурної системи. На думку Л. Бойко, її утворення є ознакою розвитку молоді із формуванням відмінних особливостей мислення та поведінки у процесі еволюції власної ідентифікації крізь призму накопиченого досвіду та переосмислення загальнолюдських й особистісних цінностей в контексті вікових і національних субкультур [15, с. 154].

*Особливості існування сучасної молоді в інформаційному суспільстві* розглядалися К. Вариводою, Х. Вітрук та Ю. Добролюбовою, Г. Мироненко, А. Карнаух та А. Рихлюк, Н. Малєєвою, В. Скворцом. Дослідження, здійснене Г. Мироненко, підіймає проблему віртуалізації сучасної людини в контексті утворення медіатизованої, колажно-кліпової культури, спроби її конструктивно-творчої адаптації до інформаційного світу [71]. Х. Вітрук та Ю. Добролюбська надають характеристики яскраво вираженим субкультурам сучасності, їх взаємодії та проявам у сучасному цифровому просторі [25]. В. Скворець наголошує на важливості соціалізації молоді шляхом використання інформаційних технологій, однак не вважає його визначним чинником у формуванні особистості [98]. На існуванні маніпулятивного потенціалу телевізійних та комп'ютерних технологій, його впливі на психіку молодого покоління зосереджено увагу А. Гриценко [27]. На негативних і позитивних аспектах соціалізації молоді в процесі спілкування в соцмережах, ролі сформованої у неї інформаційної культури наголошує К. Варивода [21]. А. Карнаух та А. Рихлюк надають характеристику сутності політичного нігілізму та посиленню ролі молодіжної субкультури у політичних процесах країни [42]. На виборі комунікативних практик у контексті активної взаємодії молоді в Інтернет-просторі, негативному впливі на формування особистісних якостей та профілактиці залежності від соціальних мереж, зосереджено увагу Н. Малєєвої [65].

*Особливості психології різних за станом вікових категорій* визначені у ґрунтовній праці «Соціальна психологія» з колективом авторів у складі: П. Горностай, М. Слюсаревського, В. Татенко, Т. Титаренко, Н. Хазратової та інших (за редакцією М. Слюсаревського) [84]. У праці Г. Веселовської [23] розглянуті аспекти соціальної психології, що стосуються смаків і уподобань театральної публіки; визначена специфіка театру; формування його репертуару;

зіставлення з кінематографом, що були екстрапольовані на жанр мюзиклу.

Означений контент допоміг правильно сформувати психологічні портрети персонажів дитячого мюзиклу в рамках творчого мистецького проекту, а саме: пенсіонерів — Баби Жаби та Жаба Потапа, робітників — Жаба Прораба та його помічників Бобрів, Світлячків, провінційної інтелігентки — Вчительки, дітей-учнів — Жаби Маші та Жабенят, хуліганів-руйнівників — Бульбашок.

*Специфіку психології різних вікових категорій у сприйнятті різних життєвих обставин* висвітлено у підручнику «Вікова психологія», підготовленим авторським колективом у складі: О. Сергєєнкової, О. Столярчук, О. Коханової, О. Пасеки [96]. Це сприяло визначенню автором проекту характерної поведінки та дій персонажів в екстремальних ситуаціях із врахуванням їхнього життєвого досвіду, обізнаності у подоланні природних катаклізмів, вмінні організувати злагоджену роботу.

*Особливості психології сприйняття творів мистецтва дитиною* досліджені І. Барвінок, І. Білою, Н. Ізуграфовой. На аспекті розвитку творчого, інтелектуального потенціалу молодшого покоління в процесі активізації мистецької діяльності зосереджено увагу І. Білої [12]. Специфіку музично-театральних творів у контексті особливостей сприйняття різними віковими категоріями дітей і юнацтва розглядала І. Барвінок [5]. Культурологічний напрямок «дитячості» у музичному мистецтві загалом та музично-театральному зокрема був досліджений Н. Ізуграфовой [38].

Аналіз досліджень, пов'язаний зі специфікою сприйняття мистецтва молодшим поколінням у контексті існування в сучасному інформаційному просторі, його значення у розвитку вітчизняного суспільства сприяв відображенню соціокультурних аспектів у поглибленні драматургічної складової проекту.

### **1.2.2. Етико-естетичний аспект досліджень уподобань юного глядача доби інформаційного суспільства**

За доби кардинальних змін парадигматики художньої культури і мистецтва великого значення набуває дослідження етико-естетичного аспекту інтересів, смаків та уподобань молодого покоління з метою його гармонійної соціалізації в суспільстві. У даному контексті важливе місце посідають наукові розвідки зі зміни ціннісних орієнтацій у сучасному українському соціумі на тлі його інтеграції у світовий глобалізований простір. На формуванні ціннісних орієнтацій представників нової генерації в Україні спрямовані дослідження Т. Андрущенко, Ю. Бабенко, Л. Канюки. За думкою Т. Андрущенко, неминучі соціокультурні трансформації позначаються на соціалізації молодого покоління, формуванні його ціннісних орієнтацій [1]. Актуальні проблеми молоді, визначення їх життєвих пріоритетів, зміна поведінкових стереотипів, що впливають на формування стосунків із оточуючим середовищем були розглянуті Ю. Бабенко [2]. Видозміни ціннісних орієнтацій в українському суспільстві, їх вплив на естетичний аспект сприйняття музично-театрального мистецтва охарактеризовані Л. Канюкою [41].

Естетичний розвиток підлітків і памолоді став предметом наукового аналізу І. Барановської, М. Ізворсько-Єлізар'євої, В. Кириченко. На особливостях виховання молодого покоління та розвитку естетичних засад засобами музичного мистецтва було зосереджено увагу І. Барановської [4]. М. Ізворська-Єлізар'єва фокусує увагу на важливості вибору постановниками між усталено-позачасовими та швидкоплинно-оманливими цінностями у мистецтві [37]. На ролі театру, його навчально-виховних функціях крізь призму історіографії зародження та становлення української казки наголошує В. Кириченко [48].

Виховний потенціал мистецько-естетичного та етичного спрямування знайшов своє відображення у роботах Є. Карпенка та Н. Карпенко, С. Лупаренко, Т. Черніговець, М. Юдіна. Формування інтелектуально-творчого потенціалу



дитини, її моральної культури та естетичних цінностей розглянуто С. Лупаренко [64]. Застосування фольклору та традиційних форм культури в організації дозвілля дітям, роль театру в їхньому зростанні окреслено Т. Черніговець [111], М. Юдіним [118]. Естетично-виховній функції дитячої опери, впливу художнього синтезу на розвиток інтелекту, уяви, фантазії у молодшого глядача приділили увагу Є. Карпенко та Н. Карпенко [43].

Але в найбільш сконцентрованому вигляді етично-естетичний потенціал знайшов своє відображення в Концепції виховання дітей в цифровому просторі, підготовленої за сприяння Національної академії педагогічних наук України. У дослідженні розглянуто необхідність виховання поведінкової культури в інформаційному просторі; запропоновано методи збереження та захисту психічного, ментального, соціального і духовного здоров'я дитини [57].

Естетично-виховні засади, сформовані у період цифровізації сучасного суспільства, впливають на видозміни ціннісних орієнтацій дитини, її культури поведінки та взаємодії з оточуючими. Плекання молоді засобами мистецтва загалом і музичного театру зокрема спонукають до пошуку нових, відповідних її інтересам і запитам, режисерських прийомів у сучасній виставі.

### **1.2.3. Мистецтвознавчий аспект досліджень дитячого репертуару в реаліях сучасних досягнень науки і художньої практики**

Концепт мистецтвознавчого аспекту умовно можна поділити на дві категорії: музикознавчі та театрознавчі дослідження, кожне з яких має свою внутрішню диференціацію. До музикознавчого контенту можна віднести наукові розвідки з проблем становлення зарубіжного, вітчизняного мюзиклу та дитячого репертуару в Україні.

*Проблемою появи, становлення та еволюції зарубіжного мюзиклу, надбанням ним характерних ознак опікувалися О. Бойко, Д. Вакуленко,*

Н. Гусакова та І. Зайцева, Н. Донченко та І. Зайцева, О. Касьянова, І. Ковальська, О. Костюк, Д. Кравченко, В. Лапко, С. Манько, О. Оганезова-Григоренко, Т. Полянський, Н. Шилова.

О. Бойко наголошує на специфічній відмінності мюзиклу від оперети чи музичної комедії; розглядає його існування в телевізійному форматі на теренах України та проблему відсутності достатньої кількості україномовного контенту [16]. Аспект поліжанровості музичного матеріалу крізь призму творчості Е. Л. Уеббера як однієї з найвпливовіших постатей зарубіжного музично-театрального простору досліджений Д. Вакуленко [19]. Історичний розвиток мюзиклу, його видозміни та еволюція у процесі його збагачення шляхом взаємопроникнення культур проаналізовані В. Лапком [63], О. Оганезовою-Григоренко [82] та Т. Полянським [89]. Становлення американського мюзиклу, його поліжанрова природа розглянуті Н. Гусаковою та І. Зайцевою [28], Н. Донченко та І. Зайцевою [30]. Принципи жанрової організації, функції мюзиклу як комунікативної форми театрального мистецтва досліджували І. Ковальська [53], О. Костюк [59] та Н. Шилова [116]. Запозичення зарубіжного досвіду написання та реалізації мюзиклу, його трансформації та видовищність розглянуті Д. Кравченком [60] та С. Маньком [66]. Роль хореографічної складової у мюзиклі, її еволюція від «сцени супроводу» розважального характеру до дії, що рухає розвиток драматургії, визначені О. Касьяною [45].

*Проблема становлення вітчизняного мюзиклу на тлі досвіду української оперети та зарубіжного аналогу розглядалася О. Єрошенко, І. Зайцевою, Ю. Коваленко, І. Ковальською, С. Маньком, М. Мельник, Ю. Станішевським. Спорідненість характерних ознак мюзиклу з утіленням естрадних форматів на українській сцені встановлена М. Мельник [70]. Трансформації жанру мюзиклу на вітчизняному ґрунті розглянуті О. Єрошенко [32]. Проблеми становлення українського мюзиклу в контексті спрямування вектору його розвитку на*

національний контент проаналізовані Ю. Станішевським [103]. Еволюція форм мюзиклу в постановках українських музичних театрів при зміні їх пріоритетів окреслено Ю. Коваленко [49; 52]. Поява нових форматів утілення мюзиклів, інтеграція новітніх арт-технологій у сценографічне оформлення вистав розглянуті І. Зайцевою [33]. Проблеми «дитячої теми» у розвитку музично-драматичного мистецтва на теренах України, забезпечення художньої цілісності вистави висвітлені І. Ковальською [53]. Звернення вітчизняних авторів до написання нових мюзиклів, у тому числі й на дитячу тематику з урахуванням традиційного розуміння жанру, досліджено С. Маньком [68].

*Перші звернення до дитячого репертуару у різних музично-театральних жанрах, еволюційні видозміни у вітчизняному дитячому мюзиклі, пошуки, знахідки та надбання висвітлені у працях С. Баневича, А. Белецького, С. Голубенка, О. Єрмакова, О. Єрошенко, І. Ковальської, Л. Корній та Б. Сюті, Н. Мозгальнової, Л. Полтави, М. Розенштейна, Д. Романець, І. Сорокіної, А. Стьопіної, Р. Сулім, І. Цебрій, Є. Чорної.* На специфіці формування дитячого репертуару музичного театру у ХХ столітті, його відповідності запитам молодшого глядача, окресленні його історично сформованих характерних рис у процесі розвитку жанрів було сфокусовано увагу А. Белецького [9; 10], Л. Корній та Б. Сюті [58], Л. Полтави [88], М. Розенштейна [93], Д. Романець [94]. Особливостями написання перших українських музично-театральних творів для дітей та юнацтва; процесами їх розробки та реалізації; визначної ролі М. Лисенка у формуванні вектора розвитку дитячого спектакля опікувалися С. Голубенко [26], Р. Сулім [106], І. Цебрій [108]. Звернення до літературних джерел як до сюжетної основи мюзиклу, їх інтерпретації в контексті особливостей дитячої тематики знайшло свій прояв у творчості С. Баневича [3]. Жанрова приналежність музичних вистав для дітей, їх видозміни та перетворення з малих форм реалізації на більш масштабні розглянуті О. Єрошенко [32] та О. Чорною [110]. Педагогічний аспект

музично-театральних творів для дітей розглянутий Н. Мозгальновою [73]. На відмінностях між авторським текстом та його безпосереднім утіленням постановочною групою у відповідності до запитів глядача було зосереджено увагу І. Сорокіної [100]. Агрегація мистецтв, як важливий чинник у становленні та видозмінах музичної вистави для дітей, вагома роль органічного синтезу усіх складових у реалізації видовища відповідно до інтересів та уподобань молодшого глядача розглянуті О. Єрмаковим [31], І. Ковальською [53], А. Стьопіною [115].

Театрознавчий аспект досліджень також має внутрішню диференціацію, яка полягає в структуруванні літератури за напрямками: режисура музичного театру, інноваційні арт-технології, виконавство в мюзиклі.

*Питання режисури театрального мистецтва загалом та музичного театру зокрема* досліджували О. Бахтін, Г. Веселовська, І. Даць, П. Ільченко, О. Касьянова, Ю. Коваленко, І. Ковальська, Р. Кучер, Д. Вакуленко, В. Москаленко, М. Нестьєва, Ю. Станішевський, О. Шевельова, С. Шутько. Основоположні засади режисури музичного театру другої половини ХХ століття розглянуті у монографії Ю. Станішевського [104]. Тенденції розвитку сучасного театрального мистецтва у світі, їх різні аспекти — від драматургії до інтерпретології схарактеризовані у праці Г. Веселовської [23].

Проблеми сучасної музичної режисури в контексті експериментальних пошуків новаторських моделей, межі режисерської сумлінності у даному процесі були розглянуті Ю. Коваленко [50], М. Нестьєвою [78] та С. Шутьком [117]. Створенню сучасного режисерського задуму заради художньої цілісності та органічного синтезу всіх складових вистави приділено увагу П. Ільченком [39]. Проблеми єдності музики і слова в процесі втілення спектаклю окреслені І. Ковальською [55]. На форматі створення музичних шоу-програм, їх цифровізації зосереджено увагу Р. Кучер та Вакуленко Д. [62]. Переосмисленню зарубіжних тенденцій постановки мюзиклів, недостатньому розумінню постановниками

реалізації творів означеного жанру приділено увагу Д. Вакуленко [20]. Аналіз режисерського вирішення в українському просторі музичної комедії, яка вплинула на постановки мюзиклу, здійснений Ю. Коваленко [51]. Особливості музичної інтерпретації творів мистецтва, їх урахування в процесі режисерської діяльності, важливість достоменного дослідження авторського тексту розглянуті В. Москаленком [74].

Пошуку нового синтезу видів мистецтв у сучасному мюзиклі для дітей та дорослих як форми розвитку естетичного сприйняття молодшого глядача присвячене дослідження О. Бахтіна [6]. На режисерському моделюванні та концептуальних засадах реалізації сучасного дитячого мюзиклу з актуальною тематикою сьогодення зосереджена увага О. Шевельової [113; 114; 115]. Особливості підготовки режисера музичного театру сьогодення в контексті інтеграції мистецької освіти в європейський культурно-освітній простір висвітлені у статтях І. Даць [29] та О. Касьянової [44].

*Інтенсивний розвиток сучасних арт-технологій* на початку ХХІ століття, їх значущий вплив на режисуру музичного театру сприяв поступовому переходу від режисерського театру до театру сценографа. Із метою запобігання перетворення розвиненого музично-драматичного дійства на розважальне шоу необхідна оптимізація видовищної та драматургічної складових вистави, що є проблемою сучасних наукових розвідок. У даному контексті дослідження проведені В. Бистряковою та А. Осадчою; Д. Бобровською у співавторстві з Д. Галкіним і В. Санєєвою; А. Скрипкою; К. Юдовою-Романовою одноосібно та у співавторстві зі В. Стрельчук і Ю. Чубуковою. Роль інновацій у становленні сучасного мистецтва загалом та театрального зокрема як прояв нововведень у традиційні форми виразності з'ясована В. Бистряковою та А. Осадчою [11]. Проблеми використання новітніх арт-технологій у сучасному музичному театрі, посередність режисерських утілень у результаті перебільшення їх художньої цінності у виставі

проаналізовані співавторами Д. Бобровською, Д. Галкіним і В. Санєєвою [14]. Вплив сучасних технічних засобів на органічний синтез усіх складових вистави у втіленні режисерського задуму розглянутий К. Юдовою-Романовою одноосібно [119; 120; 122] та у співавторстві зі В. Стрельчук і Ю. Чубуковою [121]. Роль технологій як прояву комунікативної функції у сценічному мистецтві досліджена А. Скрипкою [99].

Особливе місце у наукових розвідках театрознавчого аспекту посідає *виконавська майстерність*, якій приділили увагу Г. Вільсон, С. Манько та О. Оганезова-Григоренко. Сутність підготовки виконавця мюзиклу як універсального артиста, котрий має володіти широким спектром умінь і навичок задля втілення художнього задуму твору з'ясована О. Оганезовою-Григоренко [81]. На психологічних аспектах створення сценічного образу, проблемах виконавської майстерності зосереджено увагу Г. Вільсона [124]. Особливості створення вокально-сценічних образів у жанрах мюзиклу та рок-опери розглянуті С. Маньком [69].

Комплексний аналіз різних аспектів дозволив визначити концепцію реалізації творчого мистецького проекту (див. Розділи 3, 4), окреслив проблеми у створенні та публічної апробації сучасного українського дитячого мюзиклу «Жаба Маша».

#### **1.2.4. Нормативні вимоги до творчого мистецького проекту**

Це один із важливих підрозділів наукового обґрунтування, який складає нормативно-правове підґрунтя відповідності творчого мистецького проекту в цілому (з практичною і теоретичною частинами) освітньому ступеню доктора мистецтва з музичної режисури. Розгляд основного контенту визначено за пріоритетністю та послідовністю документації, що розкриває сутність вимог до вступу, підготовки творчого аспіранта та захисту ним проекту із урахуванням його професійного призначення.

У Законі України «Про Вищу освіту» [92] окреслено основні вимоги до здобувача, специфіка його професійної підготовки та присудження йому освітньо-творчого ступеня доктора мистецтва.

У Національній рамці кваліфікацій [77] визначені вимоги до: результатів навчання; знань, вмінь, навичок та професійних компетентностей здобувача освітньо-творчого ступеня доктора мистецтва; його комунікації та інноваційності у творчій, педагогічній, науковій і громадській діяльності; дотримання ним академічної й професійної доброчесності при втіленні проєкту.

У Порядку здобуття освітньо-творчого ступеня доктора мистецтва та навчання в асистентурі-стажуванні [90] розкриваються вимоги до вступу у творчу аспірантуру; контент підготовки доктора мистецтва з освітньою та творчою складовими програми; надана характеристика мистецького проєкту здобувача з практичним та науково-дослідницьким аспектом.

У Змінах, що вносяться до Порядку здобуття освітньо-творчого ступеня доктора мистецтва та навчання в асистентурі-стажуванні [35], визначений концепт творчого мистецького проєкту у його практичній та науково-дослідній складових; порядок утворення спеціалізованої ради з присудження ступеня доктора мистецтва та алгоритм захисту проєкту в цілому.

У Положенні про асистентуру-стажування та творчу аспірантуру Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського [87] сконкретизований контент підготовки доктора мистецтва за спеціальністю 026 «Сценічне мистецтво» із урахуванням специфіки творчого мистецького проєкту з музичної режисури.

У Стандарті вищої освіти з підготовки доктора мистецтва в галузі знань 02 «Культура і мистецтво» за спеціальністю 026 «Сценічне мистецтво» [101] надані: загальна характеристика об'єкту, предмету діяльності здобувача; сформовані цілі та теоретичний зміст його навчання; визначено його інтегральну, загальні та

професійні компетентності, очікувані результати навчання; окреслені форми атестації та контролю за якістю його навчання.

В Освітньо-творчій програмі «Музична режисура» підготовки доктора мистецтва [85] окреслено її профільне спрямування; перелік навчальних компонент та їх логічна послідовність; надана структурно-логічна схема з органічним поєднанням гуманітарного, мистецтвознавчого та професійно-кваліфікаційного контенту навчання; форми атестації здобувача; матриці програмних компетентностей за дисциплінами та очікуваних результатів навчання відповідно до означених компетентностей.

У Порядку реалізації і захисту творчого мистецького проєкту на здобуття освітньо-творчого ступеня доктора мистецтва у Національній музичній академії України імені П. І. Чайковського за спеціальністю 026 «Сценічне мистецтво» наданий алгоритм підготовки практичної і теоретичної частин творчого мистецького проєкту, які повинні бути синхронізованими за основними складовими. Преамбула практичної частини творчого проєкту відповідає Вступу наукового обґрунтування. Перша частина практичної складової — Режисерський аналіз твору синхронізується з Першим (за необхідності — й Другим) розділом наукового обґрунтування, присвяченому дослідженню сутності та еволюційних видозмін обраного музично-театрального жанру. Друга частина практичної складової — Режисерський задум синхронізується з Другим/Третім розділом наукового обґрунтування, присвяченому експериментальному моделюванню обраного твору в контексті новітніх досягнень мистецької науки і практики. Третя частина практичної складової — Режисерське втілення синхронізується з Третім/Четвертим розділом наукового обґрунтування з розкриттям алгоритму режисерського втілення творчого проєкту в контексті інноваційних мистецьких технологій. Заключна — Підсумкова частина практичної складової синхронізується з Висновками наукового обґрунтування, де надаються відповіді



на визначені у Вступі завдання, окреслюються шляхи досягнення мети та перспективи подальших наукових розвідок обраної тематики.

Вимоги з підготовки та оформлення наукового обґрунтування на здобуття освітньо-творчого ступеня доктора мистецтва надають характеристику структурних компонентів наукового дослідження, вимоги до них, порядок оформлення документа у відповідності до державних стандартів.

### **1.2.5. Енциклопедично-довідникові видання**

Означений контент має внутрішню диференціацію за аспектами: мистецтво, театр, музика та присвячений розгляду тлумачень сутності фахової термінології, її еволюційним перетворенням, сучасному стану з наведенням прикладів.

В енциклопедії «Мистецтво» С. Безклубенка [7; 8] окреслено основні стилі, напрямки, течії різних видів мистецтва, що входять у синтез жанру мюзиклу, визначеного в тематиці творчого проєкту за його актуальністю та затребованістю у молодого покоління.

У словнику «Театр» П. Паві [86] розглянуто визначення основоположних засад театрального мистецтва загалом і театральної вистави зокрема, охарактеризовано структурні компоненти драматургії театрального твору, окреслено сучасні режисерські пошуки та експерименти.

У «Короткому музичному словнику» (за редакцією Ю. Булучевського та В. Фоміна) [18] надається визначення мюзиклу як комедійного жанру, близького за своїми ознаками до оперети, що характерно початковій стадії його становлення.

У «Музичній енциклопедії» за редакцією Ю. Келдиша [76] жанр мюзиклу трактується як різновид оперети з відповідними специфічними ознаками, що відповідає розумінню означеного терміну 70-м рокам ХХ століття.

У «Словнику музичних термінів» Ю. Юцевича [123] жанр мюзиклу визначається як музично-сценічний твір часто комедійного характеру, що

синхронізується із «Словником» Ю. Буличевського і В. Фоміна щодо відповідності початкової стадії його становлення.

В енциклопедії «Музика наших днів» за редакцією Д. Володіхіна [75] презентований процес появи та еволюції зарубіжного мюзиклу впродовж ХХ століття, висвітлено кризу жанру, що сприяла появі і популяризації рок-опери.

«Музичний енциклопедичний словник» О. Шаповалової [112] та статті І. Сікорської в «Енциклопедії сучасної України» [97], що присвячені мюзиклу, характеризують його жанрово-стильові видозміни впродовж історичного розвитку та появу нових поліжанрових формоутворень у ХХІ столітті.

Аналіз означених джерел став у нагоді в інтерпретації сутності мюзиклу на різних стадіях його еволюції, виокремленню його характерних ознак, з'ясуванню відмінностей від оперети та рок-опери.

## **Висновки до РОЗДІЛУ 1**

1. Вплив соціокультурних викликів сьогодення призвів, з одного боку — до позитивних змін у роботі музичних театрів України: обміну досвідом із зарубіжними митцями, збагаченню кращими світовими надбаннями, зростанню професіоналізму вітчизняних фахівців, участю в міжнародних проєктах, спільному вирішенню нагальних проблем. З другого боку — спричинена означеними соціокультурними викликами зміна парадигматики музичного театру України, її переорієнтація на культурний ринковий продукт, сферу споживання, спрямованість на світовий узагальнений вектор розвитку призводять до поступової втрати унікальності, самобутності та оригінальності вітчизняного мистецтва, серйозних прорахунків у репертуарній політиці і, як наслідок, втрати пізнавально-розвивального, дозвіллево-виховного призначення театральної інституції, його заміну на гедоністично-розважальну спрямованість.

2. Ставлення до дитячого репертуару в умовах комерціалізації театру за залишковим принципом внаслідок його неприбутковості веде до зменшення частки дитячих вистав у порівнянні з дорослими, спробами їх переосмислення у невідповідній віку стилістиці, зловживанням можливостями сучасних арт-технологій, що призводить до домінування видовищної складової з тяжінням до гедонізму над драматургічною основою твору, прищепленню підліткам хибних етико-естетичних поглядів на способи комунікації в суспільстві.
3. Порівняння різних форм утілення дитячого репертуару дозволяє зробити акцент на пріоритетності сучасного дитячого мюзиклу за доступність сприйняття його тематики, музики, вокалу, сценографії, хореографії та їх одночасного синтезування у динамічному розкритті драматургії твору.
4. Інтегративно-міжгалузеві дослідження дитячого репертуару дозволяють констатувати розрив зв'язків у наступності субкультур із проявами космополітичних тенденцій в уподобаннях молодого покоління на відміну від традиційно-національних — у старшого. Це спонукає до проведення наукових розвідок зі встановлення оптимального співвідношення між космополітичним та національним векторами розвитку суспільства, пошуку шляхів відновлення спадкоємності поколінь.
5. В умовах формального перенесення на вітчизняний ґрунт зарубіжних цінностей без урахування віку та української ментальності, підсиленими комерціалізацією театру та вульгаризованими режисерськими інтерпретаціями, особливої уваги потребують дослідження етико-естетичного аспекту виховання молодого покоління, шляхів формування його інтересів, смаків, уподобань, запитів засобами мистецтва.
6. Мистецтвознавчий аспект досліджень дитячого репертуару в соціокультурних реаліях сьогодення виявив недостатню увагу до нього загалом та до сучасного

українського мюзиклу зокрема. Проблеми його режисури майже не висвітлені й актуалізують обрану тематику дослідження.

7. Аналіз нормативних документів, спрямованих на задум та реалізацію творчого мистецького проєкту для здобуття освітнього ступеня доктора мистецтва з музичної режисури, дозволив визначити алгоритм та технологію дослідження, присвяченого темі режисерського втілення сучасного дитячого мюзиклу з актуальної проблеми зловживання підлітками соціальними мережами, коли вони з допоміжного засобу перетворюються на сенс життя.
8. Енциклопедично-довідникові видання дозволили сконкретизувати фахову термінологію, застосовану в дослідженні, уточнити визначення різних музично-театральних жанрів у їх еволюційному розвитку.

## **РОЗДІЛ 2. РЕЖИСУРА МЮЗИКЛУ ЯК ФЕНОМЕН СЦЕНІЧНОГО МИСТЕЦТВА ХХ – ПОЧАТКУ ХХІ СТОЛІТТЯ**

### **2.1. Еволюційні перетворення в постановках мюзиклу доби модерну і постмодерну**

#### **2.1.1. Визначення жанру мюзиклу, його характерні ознаки. Відмінності від попередника — оперети та наступника — рок-опери**

У спеціалізованій енциклопедично-довідниковій літературі надаються відмінні за жанровими ознаками тлумачення мюзиклу, які в цілому відображають різні стадії його становлення, розглянуті у п. 2.1.2.

У «Короткому музичному словнику» за редакцією Ю. Булучевського та В. Фоміна мюзикл трактується як «<...> музично-сценічний жанр, головним чином комедійного характеру, що сполучає в собі ознаки опери, оперети, драматичної вистави і в музичному відношенні спирається на виразні прийоми і засоби сучасної естрадної та побутової музики» [18]. Аналогічної точки зору притримується і Ю. Юцевич у «Словнику музичних термінів», який тлумачить термін мюзиклу як «<...> музично-сценічний твір (часто комедійний), в якому використані різноманітні жанри та виразні засоби сучасної і побутової музики, хореографії, оперети та опери» [123, с. 64]. За «Музичною енциклопедією» (головний редактор Ю. Келдиш) [76, с. 591] жанр мюзиклу визначається як різновид оперети з притаманними їй рисами комедійного характеру. Означені інтерпретації жанру мюзиклу характерні початковій стадії його розвитку в той час, коли він ще не виокремився в самостійний жанр та відчував суттєвий вплив опереткового театру.

Визначення термінології мюзиклу за «Музичним енциклопедичним словником» О. Шаповалової як «<...> одного з музично-сценічних жанрів вистави, в якій використовуються різноманітні виразні засоби естрадної та побутової музики, а також хореографічного, драматичного й оперного мистецтва»

[112, с. 52], більш відповідає стадії його звернення у середині ХХ століття до серйозних літературних бестселлерів з необхідністю ускладнення режисерських прийомів та засобів художньої виразності задля розкриття музичної драматургії твору.

За статтею І. Сікорської в «Енциклопедії сучасної України» мюзикл інтерпретується як «<...> одна з форм музичного театру, музично-сценічне дійство; жанр, де синтезовано різні засоби виразності побутової та естрадної музики (зокрема джаз, шансон, кантрі, поп- і рок-музика тощо), а також елементи хореографічного, драматичного, циркового (акробатика) та оперного (арії, ансамблі, оркестрові епізоди) мистецтв» [97].

Із врахуванням більш розгорнутого тлумачення мюзиклу І. Сікорською у порівнянні з О. Шаповаловою можна зробити висновок, що визначення першої дослідниці відповідає сучасним проявам жанру, дотичним до естетики доби постмодерну. Взаємодія та взаємопроникнення різних видів мистецтва: театрального, естрадного, циркового, спорту (гімнастика та акробатика) на тлі використання досягнень інноваційних арт-технологій свідчить про тяжіння жанру до неосинкретизму у розкритті музичної драматургії твору.

Під час еволюційних видозмін жанр мюзиклу надбав своєрідних ознак, які підкреслюють його специфічність.

1. Найбільш важливою ознакою для мюзиклу стала сюжетна складова, яка за останні десятиліття значно збагатила тематику жанру. Якщо в перших мюзиклах за основу лібрето обирався якийсь комедійний сюжет, то нині спостерігається тенденція звернення жанру до:

- класичних літературних бестселлерів минулого («Ромео і Джульєтта» Ж. Прежурвіка за однойменним твором У. Шекспіра; «Нотр-Дам де Парі» Р. Коччіанте за романом «Собор Паризької Богоматері» В. Гюго);

- знакових історичних постатей або подій («Король-сонце» на музику популярних французьких композиторів про життя Людовіка XIV; «Аїда» Е. Джона за мотивами однойменної опери Дж. Верді про життя в Стародавньому Єгипті за часів фараонів);
- соціально значущої актуальної тематики («Вестсайдська історія» Л. Бернстайна з висвітленням проблеми соціально-расової сегрегації, підліткової злочинності; «Чикаго» Дж. Кандера з окресленням причин жіночої злочинності, аб'юзу, жорстокого світу шоу-бізнесу);
- популярних кінокартин («У джазі тільки дівчата» Дж. Стайна, «Веселі хлоп'ята» І. Дунаєвського за однойменними кінофільмами).

2. Не менш важливою характерною ознакою мюзиклу стала якість лібрето, якому приділяється така велика увага, що кращі з них номінуються на відому літературну Пулітцерівську премію, а ім'я автора, як і композитора, обов'язково розміщується на афіші («Гамільтон» М. Лін-Мануель).

3. До безумовної переваги сучасного мюзиклу, яка вже стала його характерною ознакою, треба віднести поліжанровість його музичної складової. У ній поряд із традиційними для сучасного мюзиклу, африканськими та латиноамериканськими мелодіями використовується клубна музика, техно, джаз, реп; стилі танго, модерн, ф'южн та інші із застосуванням усього спектру музичних інструментів — від традиційних класичних до електронних, фольклорних та інноваційних технічних засобів для створення звукових спецефектів.

4. Поліжанровість музики диктує й можливість полістилізму та синтезу різних танцювальних культур: від латино- та афроамериканської культури, різних течій молодіжної субкультури — брейкдансу, репу, хіп-хопу, джаз-танцю до класичних та фольклорних зразків.

5. На порубіжжі XX – XXI століть в мюзиклі проявилася ще одна характерна ознака — яскрава видовищність, якій сприяє широке застосування новітніх арт- та

мультимедійних технологій зі світло-кольоровою музикою, лазерними спецефектами у сценографічному вирішенні вистав. У даному контексті перед режисером постає нелегке завдання — знайти оптимальне співвідношення та доречність їх використання в постановочному рішенні задля підпорядкування видовищної складової драматургії твору, щоб не перетворити серйозну тематику на чергове естрадне шоу.

6. Усі вищезгадані складові мюзиклу зі своїми характерними ознаками: різноплановим сюжетом, професійно написаним лібрето, поліжанровою музикою, інноваційними арт-технологіями, різностильовою хореографією повинні працювати як єдине ціле для створення художнього образу вистави та персонажа. Саме цілісність та рівнозначність драматургії, музики, сценографії, хореографії, акторського виконавства є найбільш характерною ознакою мюзиклу, що рухають дію вперед та відрізняють його від оперети. В опереті, окрім легкого та лірико-комедійного сюжету важливими є акторське та виконавське мистецтво. Інші жанри та складові вистави лише підпорядковані ним.

7. Рівноправність і рівнозначність усіх складових мюзиклу вимагає синтетичної підготовки актора, який задля розкриття драматургії твору повинен вміти одночасно співати, танцювати, виконувати трюкові елементи, “обігрувати” костюми та взаємодіяти зі сценографічним оформленням вистави, створюючи цілісний вокально-сценічний образ. Саме універсальність, синкретичність актора є специфічною та дуже важливою ознакою сучасного мюзиклу.

У «Музичному енциклопедичному словнику» О. Шаповалової є посилання на синтез традиційного мюзиклу з рок-музикою, що призвело до появи поліжанрового формоутворення — рок-мюзиклу [112, с. 354]. А у зв'язку з розширенням тематики та художніх засобів, за твердженням авторки, до мюзиклу стали відносити рок-оперу та поп-оперу [там само, с. 355]. Але між мюзиклом і рок-оперою є суттєві жанрово-стильові відмінності, які на сьогодні не дозволяють



їх поєднати в один різновид музично-театрального мистецтва. Відмінності мюзиклу від рок-опери полягають у наступних аспектах.

**Сюжетна основа** мюзиклу базується на літературних бестселлерах, знакових історичних або сучасних актуальних подіях; у рок-опері — на міфологічній та біблійній тематиці («Орфей і Евредика» О. Рибнікова, «Цар Ірод» І. Поклада, «Ісус Христос – суперзірка» Е. Л. Уеббера).

**Ідейна спрямованість** мюзиклу — відображення людського буття у різних життєвих ситуаціях; у рок-опері — віддзеркалення стихійного бунту молоді проти цінностей буржуазного суспільства.

**Стилістична основа мюзиклу** — популярна побутова та естрадна інструментальна, вокальна, танцювальна музика; рок-опери — рок-музика.

**Поліжанровість мюзиклу** базується на поєднанні різних за напрямками, течіями, стилями мелодій побутово-естрадного характеру; рок-опери — на застосуванні широкого спектру музичної мови, побудованої на стилізації барокових, духовних, фольклорних, джазових, шлягерних, авангардистських, рокових зразків із використанням ексцентричних прийомів звукоформування та світлотехніки.

**Хореографічні сцени в мюзиклі** є відображенням синтезу популярних танцювальних зразків молодіжної субкультури; у рок-опері — вирішуються специфічною постмодерною, умовно-символічною пластикою.

**Манера виконання рок-опери** відрізняється від мюзиклу напористістю та агресивністю, обумовленими жанрами рок-музики.

У результаті дослідження специфічної природи жанру мюзиклу можна виділити наступні, притаманні йому ознаки: сюжетна основа твору; висока якість лібрето; поліжанровість музики; полістилізм хореографії; яскрава видовищність; цілісність та рівнозначність усіх складових, що рухають дію вперед; універсальність та синкретичність виконавської майстерності актора.

### 2.1.2. **Метаморфози режисури зарубіжного мюзиклу в історичному розвитку** ***Поява і оформлення мюзиклу в самостійний жанр,*** ***пошуки режисерських рішень***

Поява мюзиклу стала своєрідним відлунням пошуків нових модернових форм, альтернативних традиційним за музичним оформленням та сценічними проявами на порубіжжі XIX – XX століть. Його жанровими попередниками стали: баладна опера, театр менестрелів, екстраваганца, бурлеск, водевіль (вар'єте), ревью, оперета, з яких він увібрав у себе все найкраще з точки зору художності, комерційної доцільності та технічної оснащеності, витрамавши у XX столітті конкуренцію з кіноіндустрією. Від баладної опери мюзикл успадкував звернення до відомих літературних творів або історичних подій; від екстраваганци — спецефекти, останні технічні досягнення театраль-но-сценічного оформлення; від бурлеску — пародійність на відомі трагічні чи драматичні твори; від водевілю (вар'єте) — синтез музики, пісні, танцю, цирку, спорту; від театру менестрелів — типажі персонажів комічного характеру; від ревью — єдність тематичного задуму і музики; від оперети — реалістичність, злободенність, сатиру і гумор.

У 20 – 30 роках XX століття з'являються постановки з характерними ознаками музичної комедії, в яких поступово утворюються драматичні колізії. Музична палітра збагачується образно-інтонаційними рисами фольклору, запозичує деякі елементи джазу. Твори Дж. Керна «Плавучий театр» (1927), «Роберта» (1933), «Про тебе співаю» (1933); Дж. Гершвіна «Поргі і Бесс» (1934) є показовими прикладами означеного процесу. Остання визначена як опера, але за жанровими ознаками наблизилася до повноцінного мюзиклу у формі, близькій традиційно відомій. Відтепер стає помітною тенденція авторів звертатися до більш серйозних тем та актуалізовувати їх шляхом написання характерного музичного матеріалу, що відповідав уподобанням публіки. Передусім це було пов'язано із впливом зовнішніх обставин, які залишили по собі слід у формуванні

мюзиклу.

Економічна криза в США змусила театральні трупі відгукнутися на питання часу, видозмінювати формати. Ближче до 30-х років ХХ століття «мюзикл комеді» перетворюється на самостійний театральний жанр із остаточним визначенням терміну «мюзикл». Окреслений історичний період зародження і формування мюзиклу не вирізняється оригінальним підходом до інтерпретації творів. Режисура перших мюзиклів швидше нагадувала строкату постановку розважально-концертних програм із номерною структурою у різних жанрах: музикою, співом, декламацією, танцем, цирком, дресурою, акробатикою, спецефектами. Розвиток драматургічної складової мюзиклу цього періоду ще не мав такої значимості, як видовищність, що більш притаманно естрадному, а не музичному театру.

***Поглиблення драматургії мюзиклу в середині ХХ століття,  
ускладнення режисерських прийомів***

Активна фаза розвитку мюзиклу як самостійної театральної одиниці припадає на 30 – 40 роки ХХ століття, коли почали викристалізовуватися характерні риси жанру. Розширення кола проблематики спонукало авторів і постановників все більше звертатися до класичної літератури, казкових сюжетів, сатири тощо та актуалізувати їх відповідно до вимог часу з урахуванням важливості естетично-виховного аспекту. Поява музичних фільмів на кшталт «Чарівник країни Оз» (режисери — В. Флемінг, К. Відор) на основі дитячого казково-фентезійного роману «Дивовижний чарівник Країни Оз» американського письменника Л.-Ф. Баума звернула увагу постановників мюзиклів на прийом «монтажу», який вони оригінально адаптували під формат сценічної інтерпретації специфічними театральними засобами виразності.

Слід відмітити вплив на формування жанру мюзиклу драматичних подій — Другої Світової війни, яка змусила змінити фокус зору, перевести сюжети творів у

площину історичних, соціально-побутових обставин та відійти від суто розважального характеру сценічної дії за його недоречності. До прикладу, мюзикл «Південна частина Тихого океану» Р. Роджерса, в основу якого лягли декілька історій з гострою проблематикою, пов'язаною з темою расового упередження.

50 – 60 роки ХХ століття стали визначними для становлення жанру мюзиклу, який сягнув свого розквіту. Цей період вирізняється високим рівнем розвитку художніх засобів виразності, режисерських прийомів, виконавської майстерності та поглибленням драматургії, що значно підвищили якість сценічної дії. Залучення сюжетів із гострими соціальними проблемами, динамізація музичної драматургії, поява наскрізної дії вимагали пошуку дієвих режисерських прийомів, здатних вирішувати синтезом ускладнених засобів сценічної виразності нові завдання, що постали перед постановниками. Водночас відбувається перетворення танцювальних вставних номерів на повноцінну сюжетну хореографію, яка не тільки доповнює, але й рухає дію вперед. Варто розглянути один із найяскравіших мюзиклів — «Вестсайдську історію» (1957), автором якого став Л. Бернстайн. Своє втілення він знайшов у кінематографі, чим значно розширив поле режисерських можливостей (режисери — Дж. Робінс, Р. Вайз). У центрі історії — сучасні Ромео і Джульєтта — Тоні і Марія, які є представниками різних етнічних груп у центрі Нью-Йорку. Їх розлучають два угруповання — «акули» (білі) та «ракети» (пуерторіканці). Тоні помирає від руки очільника банди «ракет». Постановку було відзначено преміями «Оскар» за кращу режисуру, виконання, монтаж, але, на диво, композитор премії не отримав, натомість аранжувальники поділили статуетку між собою. І дотепер «Вестсайдська історія» є улюбленицею багатьох театрів і знаходить своє відображення у різноманітних режисерських інтерпретаціях сучасного музично-театрального мистецтва.

Варто зауважити, що в цей період помітно зростає роль хореографа як однієї з ключових фігур при постановці високохудожнього синтезу, що презентує

яскравих представників того часу: Ф. Босса, який утілює одні з найяскравіших мюзиклів «Чикаго», «Кабаре» Дж. Кандера; Г. Чемпіона — «Хеллоу, Доллі» Дж. Германа; Х. Хольма — «Моя прекрасна леді» Ф. Лоу тощо. Віднині танець виступає з'єднувальним компонентом усіх художніх засобів виразності вистави, розвиває драматургію і не створює враження чужорідного, вставного елемента. Означений аспект відобразився і на природі актора мюзиклу, який став універсальним артистом із високим професійним рівнем виконавства. Він синтезував у собі різноманітні види мистецтва, притаманні жанру, демонстрував гнучкість, акторську дієвість у «запропонованих обставинах», «вдихав життя» у будь-яку роль, яка реалістично відображала правдивість буття у різних аспектах соціуму [81, с. 400].

***Видозміни жанру мюзиклу останньої третини ХХ – початку ХХІ століття,  
режисерські експерименти***

60-ті роки ХХ століття стали початком кризи мюзиклу. Майже на два десятиліття перервалася традиція створення знакових творів у цьому жанрі. Розвиток рок-течії того часу вносить свої корективи в музично-театральне мистецтво. Хвиля нової проблематики тимчасово знерухомлює розважальний напрямок у жанрі. На зміну яскравому, життєстверджувальному, барвистому репертуару приходять вистави з гостро-соціальним, злободенним, громадянським контекстом. У часи, коли видовищність починає втрачати свою художню цінність, режисер виходить на перший план — посилює драматичні колізії, у роботі з виконавцем акцентує увагу на ролі драматичного актора, який стає головним виразником ідеї твору. Помітні риси гротеску та ексцентричності як відображення естетики постмодерну породили новий жанр наприкінці 60 – початку 70-х років ХХ століття — рок-оперу, яка мала характерні відмінні ознаки, про що йшла мова у п.2.1.1. Її поява та популяризація виявила критичне ставлення до тематики, музичної, драматургічної, вокальної основи жанру мюзиклу.

Означена видозміна сприяла пошуку нових режисерських рішень у контексті характерних ознак рок-опери (п.2.1.1). Першими знаковими представниками цього жанру стали: «Волосся» Г. Макдермонта, «Ісус-Христос — супер-зірка», «Евіта» Е. Ллойд-Уеббера, «Томмі» П. Таунсенда, які відрізнялися від мюзиклу за ідейно-тематичною спрямованістю, значно розширеною музичною поліжанровістю з рисами еkleктизму, умовно-символічним хореографічним полістилізмом та агресивно-напористим характером виконавства.

Порубіжжя ХХ –ХХІ століть викликало новий сплеск у популярності мюзиклу. Взаємопроникнення та взаємодія усіх засобів сценічної виразності музично-драматичного театру з його новими течіями, напрямками і стильовими ознаками спонукали до процесу трансформації жанру. Розвиток арт-технологій, їх синтезування з елементами сценографії, різноманітні сцени-трансформери, що відображали застосування в мюзиклі досягнень мистецької науки й практики, значно розширили коло режисерських експериментів та призвели до неосинкретизму жанрової палітри.

До порівняння — два мюзикли одного композитора Е. Ллойд-Уеббера, представлені на Бродвеї: «Привид опери» (1988) за однойменним романом Г. Леру та «Кішки» (1982) за віршами Т. С. Еліота «Популярна наука про кішок, написана старим опоссумом». Вони стали справжніми хітами у вибагливої публіки, яка захоплювалася ними більше десяти років. Їхня популярність була зумовлена захоплюючим сюжетом, видовищністю та «правдивістю» образів персонажів, використанням широких можливостей технічного оснащення у сценографічному оформленні, високим рівнем виконавської майстерності, динамічною хореографією. Слід відмітити і вражаючу маркетингову компанію, яка значно примножила довготривалий успіх вистав.

Протилежні за змістом і втіленням мюзикли володіють деякими особливостями, про які варто згадати. «Привид опери» — історія про співачку,

якою захопився таємний музичний геній, зацікавила публіку своїм нетиповим сюжетом, динамічною лінією розвитку драматургії і масштабністю сценічного втілення. Звернення композитора до канонів класичної музики, її переосмислення в контексті жанрових вимог мюзиклу, сприяло появі дещо нового формату написання та втілення творів. «Привид опери» Л. Бернстайна започаткував тенденцію рівноправного існування драматургії та видовищності, кожна з яких не «закриває» прогалини іншої, а доповнює та взаємозбагачує їх. Довготривалий попит мюзиклу у публіки спонукав композитора до створення через чверть століття його продовження — «Любов не помре ніколи». І хоча означений мюзикл є самостійним твором, але в ньому розкриваються долі чотирьох головних персонажів першого твору, які відбуваються з ними десять років потому.

Мюзикл «Кішки» майорить яскравістю характерів персонажів-тварин, яким у способі спілкування притаманні людські риси, що проявляються у музичній палітрі композиторських прийомів, високопрофесійності виконавства, у детальному пропрацюванні образів гримерами, художниками по костюмах та синтезованими режисерськими підходами. Варто згадати і про роль хореографії з її захоплюючою динамікою. Джиліан Лінн художньо відтворила пластику тварин, наповнила їх відповідними до образів персонажів рисами, збагатила мову виразності різноманітням балетних фігур і малюнків, що переміщалися в межах сценічного простору. Вистава «Кішки» є своєрідним продовженням традицій звернення до казково-фантастичної тематики, започаткованої в 1939 році мюзиклом «Чарівник країни Оз» як формою звернення і до дитячо-юнацької аудиторії.

Варто розглянути і постановку мюзиклу, за своєю жанровою приналежністю дотичного до теми дослідження. «Король Лев» Е. Джона, розрахований на широку глядацьку аудиторію, є музично-театральним втіленням давно відомого і улюбленого багатьма однойменного мультфільму. Його замовником стала

всесвітньовідома корпорація «Дісней». Режисерка — Жюлі Теймор стала першою у здобутті статуетки «Тоні» завдяки його сценічному втіленню [30, с. 116]. Цікавими прийомами авторської інтерпретації стало використання ляльок, різних за функціоналом та розміром, а задля достоменного відтворення різнобарвного світу тварин створено барвисті маски, наділені рисами представників джунглів. У поєднанні з яскравим сценографічним вирішенням, хореографією, пластикою, надзвичайно виразною вокальною складовою таке вирішення створило унікальний синтез мистецтв, цікавий як дитині, так і дорослому. Постановка цього мюзиклу мала шалений успіх і залишилася на сторінках історії як одна з найуспішніших та найприбутковіших на Бродвеї.

Постановники Бродвею звертаються і до творів із дуалістичною жанровою спрямованістю. До прикладу, мюзикл «Аїда» Е. Джона, написаний, з одного боку — за мотивами відомого однойменного оперного твору Дж. Верді, а з другого — за історичними подіями в Стародавньому Єгипті за часів фараонів. Режисуру бродвейської версії мюзиклу було здійснено Р. Фоллсом, мистецький стиль якого характеризувало вирішення складного драматичного сюжету доступними для широкого кола глядачів сценічними засобами виразності. За чотири роки існування бродвейської версії мюзикл був презентований 1852 рази, отримавши чотири із п'яти номінацій премії «Тоні». У даному контексті художні якості мюзиклу підтверджуються думкою Т. Полянського: «Основна заслуга мюзиклу в тому, що навіть найсерйозніші драматургічні завдання розв'язуються нескладними для сприйняття засобами, без награного пафосу та будь-якої фарсовості у трактуванні обраних сюжетів, що трапляється в опереті чи водевілі» [89, с. 124].

Розглянутий вище бродвейський досвід постановки мюзиклів із пріоритетною видовищністю був переосмислений на європейському ґрунті з акцентуванням його драматургічної складової, схильності до мелодраматизму,



підпорядкування його яскравої сценографії вирішенню сюжетних колізій твору, що характерно для ментального сприйняття цього контенту. Своєрідним відображенням літературної основи сюжету — роману В. Гюго «Собор Паризької Богаматері» стало створення мюзиклу «Notre-Dame de Paris» Р. Коччіанте на лібрето Л. Пламандона (1998). Автори мюзиклу звертають увагу на естетичне виховання глядацької аудиторії, її знайомство з культурою романтизму крізь призму осучасненого сюжету, що відповідає функціональному призначенню театральної інституції. За думкою І. Зайцевої, відмінною рисою мюзиклу є «<...> ритмічна партитура вистави, яка поєднує чергування ліричних номерів з контрастними динамічними, насичених драматичною дією» [34, с. 546]. Саме ці риси і проявилися в мюзиклі, де гротексність сюжету була переможена прекрасним і високим стилем режисерської інтерпретації у масштабному сценічному втіленні, що було презентовано на багатьох сценах світу. Слід визнати, що постановка мюзиклів — дороговартісне явище. Із урахуванням надбань сучасного світу — інтеграцією високих технологій у сферу мистецтва, кошторис вистави значно підвищується, а з ним — й ціноутворення квитків. В уяві вибагливої публіки вже давно сформувався образ сучасної вистави з новинками в галузі арт-технологій, що зайняли міцну позицію на сцені театру. Тож коли глядач придбаває квиток на прем'єру, він передусім сподівається отримати емоційне враження від побаченого видовища у всеосяжному втіленні твору, відповідному запитам сьогодення.

### **2.1.3. Генеза мюзиклу в Україні, переосмислення зарубіжного режисерського досвіду**

Формування й становлення мюзиклу в Україні тісно пов'язано, з одного боку — із впливом тенденцій розвитку зарубіжного мюзиклу, а з другого — вітчизняної оперети, розвиток якої відображався на зміні сценічної дії,

превалюючої тематики в репертуарі, набутті вагової ролі хореографії у постановках тощо.

Визначна видозміна у жанровій характеристиці творів відбулася в процесі поступового переходу оперети в нову площину розвитку музично-театрального мистецтва. У 60 – 70 роках ХХ століття на теренах України почали з'являтися перші мюзик-холи, серед яких найбільшої популярності набув Київський, що тяжів до презентацій вокально-танцювальних ревію. Дані обставини наблизили момент появи жанру мюзиклу з переосмисленням зарубіжного досвіду та врахуванням традицій національного спадку. За радянської доби термін «мюзикл» довгий час вважався огульним, бо ототжнювався з проявами буржуазної культури та суперечив ідеології того часу. Як визначення, жанр був майже відсутній у тогочасній літературі енциклопедичного та довідникового характеру, а поодинокі згадки про нього прирівнювали його до різновиду оперети (див. п. 2.1.1.). Утім, це не відміняло самого процесу його появи на театральній сцені, але з видозміною назви жанру.

Як самостійний жанр із притаманними йому характерними ознаками мюзикл в Україні з'явився на зламі 60 – 70 років ХХ століття. Мюзикли радянського періоду значно відрізнялися від сформованих американської та європейської моделей. Вітчизняні зразки спиралися на музичні традиції, драматургію, систему образів, дотичні національній культурі. Перевага надавалася насиченому змісту, психологізації образів головних героїв, які долали складні життєві перепони. У зарубіжних мюзиклах, як згадувалося вище, увага фокусувалася на видовищності та застосуванні спецефектів, які б викликали у глядача яскраві враження (американська модель), або на сюжетній драматургії твору з підпорядкуванням означеної сценографії (європейська модель). І хоча український аналог міг використувати найкращі надбання обох моделей, але з ідеологічних міркувань та високої вартості проєктів вони не були застосовані у

тогочасній вітчизняній мистецькій практиці.

На погляд радянських ідеологів, домінування видовищної складової над розвиненою драматургією було неприпустимим для всебічного виховання особистості. У сюжетах зарубіжних мюзиклів вбачалася невідповідність принципам соцреалізму, відсутність загострення класової несправедливості та можлива привабливість для молоді режисерських інтерпретацій негативних персонажів. У більшості випадків зарубіжні мюзикли або не потрапляли в репертуар українських професійних театрів оперети чи музичної комедії, або ж з'являлися у дещо видозміненій формі з «правильною» режисерською інтерпретацією, стилізацією відповідно до вимог часу. Деяким із них навмисно змінювали жанрове визначення на «оперету», яка була прийнятною і зрозумілою пересічному глядачеві.

Важливим фактором у становленні мюзиклу стало його фінансування за залишковим принципом у порівнянні з оперою чи балетом. На думку ідеологів, його сутність будувалася суто на розважальних аспектах на відміну від академічного мистецтва, яке активно виконувало свої естетично-виховні функції. Питання комерції торкнулося і процесу формування репертуарної політики музичних театрів. Зазвичай театральна трупа вимушена була обирати ті твори, вартість яких вкладалася у рамки закладеного на виставу бюджету. Замовлення на написання нових творів, які отримували композитори, одразу містили в собі умови неможливості реалізації видовищної вистави та вимушену скромність. Автори навмисно уникали надмір масштабних сцен, використання багатого колориту, звернення до екзотичних місць дії тощо. Означений підхід відображався і на застосуванні художніх прийомів і засобів постановниками, які не могли похизуватися дороговартісним технічним оснащенням сцени та пишністю костюмів і декорацій.

Жанрова палітра мюзиклу в Україні містила різні за тематикою та

стилістикою втілень твори, що відповідали особливостям ментального сприйняття вітчизняного глядача. Умовно тогочасні вистави можна поділити на декілька категорій та відзначити найяскравіших представників, що користувалися попитом у радянського глядача: *історико-революційні* — «Любов Ярова» В. Ільїна та В. Лукашева; *побутові* — «Конотопська відьма» І. Поклада; *молодіжні* — «Мій брат грає на кларнеті» О. Фельцмана; *пригодницькі* — «Пригоди Тома Сойєра» С. Баневича; *дитячі* — «Диво у лісі» Г. Татарченка тощо [45, с. 128].

У контексті переосмислення зарубіжного досвіду постановники мюзиклів намагалися трансформувати його у стилізовані постановки, які мали наслідувальний характер та не перекреслювали основні риси традиційної жанрової моделі. Згодом, у 70-х роках ХХ століття віяння західноєвропейських та американських тенденцій провокують появу жанру рок-опери, основні ідеї якої розвиваються й на вітчизняному ґрунті. До визначних зразків української рок-опери, що ототожнювалися з мюзиклом, можна віднести: «Дівчину і смерть» О. Лапейка (1978), «Енеїду» (1985) та «Суд» (1988) С. Бедусенка, «Білу ворону» (1989) та «Містера Сковороду» (1994) Г. Татарченка, «Парфумера» І. Демаріна [68].

Одним із знакових зразків вітчизняної рок-опери стала «Біла ворона», прем'єра якої відбулася у 1991 році на сцені Національного академічного драматичного театру імені І. Франка. Вона вирізнялася неординарністю режисерських підходів, що були певним пошуком втілення нової для вітчизняного простору моделі. Це був синтез своєрідного вокального виконання, хореографії, пантоміми, виразної сценографії та світлового вирішення, які трансформувалися крізь призму набутого у вітчизняних мюзиклах досвіду з урахуванням специфіки жанрової стилістики твору. В основу сюжету рок-опери покладено історію про Жанну Д'арк, яку актуалізували шляхом перенесення сенсів у сучасний часовий простір. Вистава стала улюбленицею публіки на довгі одинадцять років. Перші

покази рок-опери йшли російською мовою, однак згодом автор переклав її українською, що було зумовлено «<...> осмисленням проблем національної культури». [68, с. 272]. Згодом її життя продовжилося у театрі Антрепризи Б. Бенюка і А. Хостікоєва. Вистава про свободу та рівність, нескореність духу та прагнення самоствердження знайшла свій відгук і у 2004 році, який став переломним та революційним в історії України. Театральна компанія «Бенюк і Хостікоєв» відновили її у сучасному трактуванні, в якому були використані модернові елементи декорацій та реквізиту, у тому числі мотоцикли, які вільно пересувалися крізь увесь сценічний простір. Гротескні образи справили сильні враження на емоційно піднесений стан глядача, що співпав з волелюбними настроями суспільства. У 2019 році на сцені Київського Національного академічного театру оперети відбулася прем'єра «Білої ворони» Г. Татарченка, режисер-постановник — М. Голенко. Питання єднання нації, яка через біль та страждання йде до своєї свободи, залишається надзвичайно актуальним у трактуваннях твору і в реаліях сьогодення.

У 2000-х роках відновлюється інтерес до втілення мюзиклів, які набувають ознак видовищності, звукових та світлових спецефектів, запозичених у жанра рок-опери. У даному контексті слід відмітити появу і розповсюдження мюзиклів із домінуванням хореографічної складової, де режисером-постановником виступає сам хореограф. У 2003 – 2004 роках український культурний простір сколихнув мюзикл «Екватор» О. Злотника поставлений за всіма бродвейськими канонами (режисер — В. Шулаков, продюсер — А. Холлі, який свого часу продюсував бродвейську постановку мюзиклу Е. Ллойд-Уебберу «Кішки»). Для вистави було створено понад 300 костюмів із коштовних матеріалів, а деяким артистам довелося переодягатися більше семи разів упродовж виступу. Однак першого ж сезону стало зрозуміло, що попит публіки не є настільки активним, як це очікувалося, свою роль відіграла і висока вартість квитків. На жаль,

капіталовкладення у проєкт залишилося невиправданим.

У 2007 – 2008 роках режисерка О. Коляденко втілила танцювальне шоу «Па» з використанням світлових і лазерних технологій (солістка — співачка Джамала) та танцювальний мюзикл «А6 на Бродвеї» у співавторстві з Н. Антасовою за мотивами бродвейського шоу. Новим форматом танцювального мюзиклу у вітчизняній практиці став «Барон Мюнхгаузен» за мотивами відомої п'єси Г. Горіна у постановці режисера-хореографа К. Томільченка, у сценографічному оформленні якого були застосовані 3D-технології [33, с. 266]. Створений за законами світової розважальної індустрії, мюзикл задіяв найкращих учасників телевізійного шоу на каналі СТБ «Танцюють всі!», які своєю виконавською майстерністю об'єднали видовищну і драматургічну складові вистави. Утілення нових форматів стало визначною подією для розвитку жанру та спонукало постановників до подальших пошуків.

## **2.2. Формування основних засад режисури дитячого мюзиклу на теренах України**

### **2.2.1. Перші звернення музичного театру до дитячої тематики**

Перші звернення музичного театру в Україні до дитячої тематики пов'язані з творчістю основоположника української класичної опери М. Лисенка, який, використовуючи досягнення західноєвропейської та російської опери, асимілюючи їх на вітчизняному ґрунті, сформував національну модель у її жанровому різноманітті. До неї належать дитячі: комічні опери — «Коза-Дерева» і «Пан Коцький» та фантастична — «Зима і Весна». Відтворюючи характерні риси означеної моделі, вони спираються на: використання української мови; народних сюжетів; різнохарактерних казкових персонажів, наділених людськими якостями; виразного музичного матеріалу; своєрідності у всіх оперних формах [58, с. 329-331]. У музично-драматичному доробку М. Лисенка, у тому числі й дитячого спрямування, помітна тенденція переходу від ілюстративно-зображального

характеру до дієво-виражального, що змінила палітру художніх засобів при сценічному втіленні. Твори композитора побудовані на мотивах народної пісні (однак без надмірного цитування) українських інтонаційно-ладових рисах, ритмічних зворотах та поліфонічних звучаннях, притаманних національній традиції. «Коза Дереза» на одну дію з прологом (1888) і «Пан Коцький» на чотири дії (1891) — опери комедійного характеру з насиченими танцювальними темами, створюють характер легкого та невимушеного музичного оповідання. Невелика тривалість творів, відповідна сприйняттю дітьми, наділяє його динамічним розвитком сюжету. Однак, якщо «Коза-Дереза» передбачає використання розмовних діалогів, то у «Пані Коцькому» вони написані у вигляді вокальних речетативів. Система контрастних образів, їх ототожнення з деякими рисами характеру людини, викликають емоційну реакцію та виявлення особистого ставлення до кожного з них. Оперы містять у собі усі полегшені риси повноцінної «дорослої оперы»: невеликі арії, пісенні діалоги, хори. Проте складність партій в операх відрізняється у відповідності до послідовності написання. Виконавцями партій можуть стати діти, адже музичний матеріал є доволі доступним для опанування непрофесіоналом. Саме тому твори користуються доволі високим попитом в аматорських і професійних дитячих музичних колективах.

Утім, «Зима і Весна» (1892) є найскладнішою за формою та вимогами до виконання оперою. Український мелос став основою її інтонаційної сфери. Музичний матеріал фантастичного характеру розкриває лінію розвитку сюжетних ліній, окреслює деталі образів героїв, містить у собі лейт-теми, які з'являються в увертюрі і супроводжують персонажів упродовж усього твору. Його особливість полягає у доволі складній, у порівнянні з вищезгаданими операми, інструментальній фактурі, розвиненими вокальними партіями та залученням трьох «дорослих» голосів. Поєднання в одній виставі дітей і дорослих розширює варіативність її інтерпретацій з можливістю гнучкого підбору виконавського

складу. Звернення композитора до національної обрядовості насичує матеріал фольклорними рисами, знайомить молодшого слухача з народними піснями, притаманними певній порі року. Із метою створення образів, притаманних вітчизняній традиції, М. Лисенко звернувся до збірки народних пісень, створеній власноруч, аби підібрати найбільш характерні мелодії [106, с. 115].

Дитячі опери створювалися у двох редакціях: для професійного виконання артистами музичного театру та аматорського за участю дітей. Постановки дитячих опер композитора проходили апробацію в музично-драматичній школі ім. М. Лисенка на вокальному відділі. На той час його очолювала О. Муравйова, яка пізніше створила одну з найавторитетніших вітчизняних вокальних шкіл, визнану й за кордоном. За підтримки маестро мисткиня силами учнів школи брала участь у постановках дитячих оперних вистав як диригент, режисер, гример, костюмер. Під час підготовки майбутніх професіоналів-співаків в умовах, максимально наближених до виробничих, вона допомагала їм своїми порадами при створенні цілісних вокально-сценічних образів персонажів.

Окрім цього, у рамках підготовки домашніх вистав до новорічних та різдвяних свят окремі фрагменти дитячих опер М. Лисенка виконувалися дітьми-аматорами, які презентували свою мистецьку майстерність у родинному колі. Композитор навмисно писав полегшені партії, аби чи не кожна дитина могла долучитися до участі у виставі і виконати посильну для неї партію під супровід фортепіано.

Наступним композитором, який звернувся до написання дитячих опер, став К. Стеценко. Він своєрідно продовжив традиції М. Лисенка в означеному жанрі у двох дитячих операх — «Лисичка, Котик і Півник» (1910) та «Івасик-Телесик» (1911). Тож у його творах можна прослідкувати наступність тенденції звернення до народної пісенності, в якій він знаходив мелодії, дотичні до задуму опер загалом та образів персонажів зокрема. Однак, на відміну від М. Лисенка,



композитор надавав перевагу сольним номерам, що деколи загальмовує хід розвитку сюжетної лінії і робить дію розлогою, уповільненою. У музичних характеристиках персонажів переважають мотиви життєрадісного, щирого характеру, що створюють атмосферу невимушеності дитячої казки. На жаль, опера «Івасик-Телесик» не була дописана К. Стеценком, проте знайшла своє продовження у композиторському переосмисленні І. Щербакова — дитячій опері «Пастка для відьми» (1997).

Становлення дитячого репертуару за радянської доби носило суперечливий характер, який видозмінювався залежно від директивних настанов керівних органів. У перші роки радянської влади після закінчення громадянської війни та започаткування НЕПу чимало мистецьких установ були зняті з державного фінансування. Вплив комерційних організацій, які провадили свою діяльність у розважально-гедоністичному напрямку, призвів до серйозних прорахунків у виховній роботі з молодим поколінням. Такі обставини спонукали державні органи переглянути своє ставлення до пізнавально-розвивально-виховного аспекту музично-театральних установ, яким було рекомендовано переосмислити існуючий репертуар із класових позицій. Основний акцент у їхній роботі ставився на створенні нових дитячих вистав, які б відображали тогочасну героїко-патріотичну тематику. Часто-густо відомі казки переписувалися на «політичний» лад, тому сюжети про царів і цариць обов'язково завершувалися революцією, а лісові звірі і рослини брали участь у народних заворушеннях [9, с. 141]. У період із 1932 по 1991 рік музично-театральне мистецтво загалом та дитячий репертуар зокрема розвивалися відповідно до принципів соцреалізму з поступовим зміщенням акцентів із класових позицій на ідейно-художні якості творів.

У 1921 році в м. Києві на імпровізованому майданчику поблизу Володимирської гірки Українським державним театром дітям було презентовано народну казку і дві опери М. Лисенка. На жаль, ці вистави були схожі на

фрагментарні покази, де була відсутня єдина художня цілісність творів. М. Розенштейн розглядає участь дитини у театрі як явище «священнодійства», де втілювачі мають пам'ятати про природу сприйняття молодшого глядача. Незалежно від того, яку функцію виконуватиме театральна постановка — естетичну чи розважальну, трупа має керуватися потребами дитячої душі. «Дитячий театр казки не повинен виходити за межі дитячої психіки: він все повинен брати з цих невичерпних скарбниць дитячого духу, який творить, живе в світі фантазії» [93, с. 103]. На думку дослідниці, у репертуарі для наймолодших мають бути народні казки з характерними рисами драматичної вистави, а для підлітків і молоді — вистави, основані на фольклорному матеріалі епічного характеру на кшталт легенд, міфів, оповідань і переказів.

Перший театр для дітей «Театр казки» в Україні (м. Харків) було створено 1922 року. Усі вистави йшли російською мовою, однак педагоги, які бачили у сфері його діяльності високий виховний потенціал, наполягали на створенні україномовного відділення, яке б протягом року могло презентувати молодшому глядачеві вистави рідною мовою [93, с. 113].

Подальший період розвитку та становлення дитячої опери не розглядається, оскільки не є предметом дослідження.

### **2.2.2. Становлення режисури дитячого мюзиклу в Україні**

Із початком 70-х років ХХ століття, коли жанр мюзиклу ще тільки здійснював свої перші експериментальні розвідки на вітчизняних музично-театральних майданчиках, автори виявили необхідність написання творів для дітей та юнацтва. Розуміючи незміцність жанрової моделі в цілому, існуючий попит зі сторони малечі та її батьків, вони намагалися актуалізувати звернення театру до сучасної тематики, зрозумілій і відповідній інтересам означеній аудиторії.

Аналіз творів свідчить про деякі тенденції у формуванні та становленні

жанру дитячого мюзиклу в репертуарній політиці театрів. Умовно можна виділити декілька напрямків в обранні сюжетної основи означених музично-театральних творів. Серед них: *звернення до тематики українських і зарубіжних казок*, утілення котрих передбачало певну трансформацію національного досвіду у створенні та реалізації вистав. Часто-густо режисери-інтерпретатори спиралися на оперетковий стиль, відбираючи відповідну сприйняттю глядацької аудиторії палітру художніх прийомів і засобів. Варто згадати наступні твори: «Кицин дім» С. Бедусенка, «Жив був пес» В. Назарова, «Як козаки змія приборкували» І. Поклада та ін.

Другим, не менш цікавим і доволі популярним напрямком стало *запозичення сюжетів із літературних творів*, героями яких переважно були діти-однолітки. До них можна віднести «Пригоди Тома Сойєра» С. Баневича, «Пеппі Довгапанчоха» Є. Лапейка, «Аліса в дивосвіті» А. Бондаренка, «Зачароване каміння» Г. Татарченка, «Буратіно» О. Білаша тощо. Одним із перших мюзиклів на теренах Радянського Союзу став «Пригоди Тома Сойєра» С. Баневича (1971), в якому знайшли свої відображення обидві книги М. Твена — «Пригоди Тома Сойєра» і «Пригоди Гекльберрі Фінна». Слід зауважити, що даний твір за радянської доби з ідеологічних міркувань був визначений як оперета, хоча його характерні риси тяжіють до мюзиклу. Для більшого динамізму та компактності дії до лібрето внесли певні сюжетні зміни, пов'язані зі скороченням другорядних епізодів. Одним із головних завдань, які ставив перед собою композитор, було створення музично-драматичного матеріалу на основі переосмислення досвіду С. Прокоф'єва, використання інтонацій, притаманних найкращим тогочасним зразкам.

Прем'єра мюзиклу «Буратіно» О. Білаша на 2 дії відбулася на сцені Державного дитячого музичного театру (м. Київ, нині — Київська опера) у 1988 році. Вдалий підхід театрального колективу до залучення у репертуар вистав, в

яких «оживають» знайомі глядачеві герої, створили навколо нього гучний суспільний резонанс (режисер-постановник — С. Шутько). Малеча познайомилася із дивом музичної казки, втіленій на театральній сцені. Різномаїття персонажів; масові сцени; яскраві костюми і декорації, які трансформувалися під час вистави; динамічний розвиток дії, де кожна сцена включала в себе розмовні діалоги; вокальні й хореографічні номери забезпечили її успіхом на десятиліття та зробили її улюбленицею вже не одного покоління дітлахів. На деякий час «Буратіно» зник із репертуару театру, але на зміну йому не прийшла нова дитяча музична вистава. Згодом, за попитом публіки, мюзикл повернувся з афішею, що зазнала «ребрендингу». Це надало глядачам неабиякі сподівання на оновлену версію улюбленої казки, натомість вони побачили вже знайому версію, яка не зазнала жодних змін: костюми та декорації втратили свій презентативний вигляд; деякі артисти здавалися розгубленими на відміну від виконавців, які є учасниками вистави багато років. Кожен репертуарний спектакль, скільки б часу він не існував на сцені театру, має поновлюватися творчо за участю режисера-постановника та художньо-технічно — виробничими цехами за концептуальним баченням відновлювача вистави. Такий байдужий підхід керівництва театру свідчить про його незацікавленість у створенні/утриманні якісного мистецького продукту, який завдяки своїм естетично-виховним ознакам має неабиякий вплив на формування світогляду молодшого глядача.

Наступний напрямок утворився під сплеском *інтересу до мультиплікаційних та кінематографічних утілень творів*. З одного боку, композитори розуміли високий попит на твори з означеною жанровою спрямованістю, що значно підвищував шанси на їх успішність та затребуваність у репертуарі музичних театрів. З другого — перед авторами стояло нелегке завдання — не потурати впливам масової культури, навмисно не використовувати спрощені прийоми художньої виразності, прикриваючись улюбленими публікою персонажами.

Першоджерело вимагало пошуків нових форматів утілення із врахуванням специфіки музичного театру, збагачення його новими характерними ознаками. Реалізація творів музично-театрального мистецтва загалом і мюзиклів зокрема орієнтувалася на вже існуючу телевізійну культуру, яка захоплювала динамічністю дії, використанням колажного прийому та яскравими образами. Їх інтерпретація у площині сценічного мистецтва характеризувалася значно скромнішою палітрою засобів художньої виразності, однак автори і постановники підсвідомо намагалися дотягнутися до існуючої планки, встановленої медіапростором. Тому на етапі написання композитори враховували тривалість твору, співвідношення розмовних діалогів і музичної складової, вміст хореографічних/масових сцен, аби динамізувати твір на початкових стадіях та створити для режисерів сприятливі умови для його подальшої реалізації. Слід розглянути популярні на вітчизняній сцені твори, які уособлюють означений напрямок. Серед них вже згадуваний мюзикл «Як козаки змія приборкували» І. Поклада, «Острів скарбів» С. Баневича, «Бременські музиканти» О. Гладкова, «Чіполіно» С. Бедусенка та інші.

У більшості творів для дітей, написаних для музичного театру, присутні невеликі ролі з використанням полегшеної вокальної партії, які передбачали залучення у виставу молодших артистів. Це включало і створення гнучкої відповідної фактури оркестрової партитури з метою дотримання балансу між голосом дитини та музичним супроводом.

Повертаючись до вищезгаданих факторів, пов'язаних із фінансовим забезпеченням театрів, слід зазначити, що ця тенденція розповсюдилася і на становлення дитячого мюзиклу в Україні. Однак автори творів звертали увагу на роль дитячої вистави у репертуарі як інструменту естетичного виховання молодого покоління. Сутність твору переважала над видовищністю, але композитори намагалися збагатити музично-драматичний матеріал образно-

ілюстративними нюансами, створити атмосферу казки, яка була б цікавою дитині. А. Бахтін акцентував увагу на тому, що свідомість дитини ніби відштовхує невирішені конфлікти, трагічні розв'язки, надлишкову серйозність дорослої вистави. Малюки чекають на щасливий фінал, неймовірне і фантастичне, прагнуть подорожі у світ дитинства [6].

### **2.2.3. Модифікації дитячого мюзиклу на порубіжжі XX – XXI століть: концепт режисерських втілень**

Порубіжжя XX – XXI сторіччя викликало до життя тенденцію створення мюзиклів за новою актуальною тематикою, присвяченою глобальним екологічним проблемам, збереженню сімейних цінностей у суперечливому сучасному світі, негативним наслідкам надмірного захоплення молоддю соціальними мережами тощо. Нова тематика спонукає створення інших сюжетів для мюзиклів, відповідних інтересам дитини. Вплив соціокультурних викликів сьогодення відображається на становленні особистості з її універсальними, позанаціональними вподобаннями, світоглядом, самостійністю, які є ознаками космополітичної культури. Означена тенденція проявилася у необхідності вирішення проблематики, характерної для багатьох країн світу.

Одним із мюзиклів, тема якого є актуальною для сучасної людини, стала новорічна вистава «Фабрика Санти-2. Глобальне потепління». У ній підіймається злободенне питання складної екологічної ситуації, що спонукає молодшого глядача піклуватися про навколишнє середовище. Прем'єра вистави відбулася у 2019 році у Київській опері (композитор — Д. Саратський, автор лібрето та режисер Д. Годорюк) у супроводі естрадно-симфонічного ансамблю. Слід зауважити, що постановку було здійснено без залучення арт-технологій, які встигли полюбитися глядачеві. Однак завдяки своєрідній побудові сценічної дії на актуальний сюжет дітям було цікаво спостерігати за розвитком подій. У

мюзиклі йде мова про дітей — однолітків глядачів, які рятували Різдво зі снігом і подарунками від злодія Х`юго. Він спричинив глобальне потепління по всьому світу, але дітлахи вирішили зупинити його злодіяння: врятувати свято та виправити складну екологічну ситуацію. Принагідно відзначити, що перший і другий акти відрізнялися один від одного за тривалістю та характером дії. Перший (герої у передріздвяному місті) містив у собі різні за жанром вокальні номери з активним залученням хореографії, що сприяла динамічному розвитку сюжету. Другий акт (герої знайшли Х`юго на Північному полюсі) побудований переважно на розмовних діалогах, ліричних піснях, що значно уповільнили хід сценічної дії. У даному випадку режисерський підхід не спрацював на утримання уваги молодшої аудиторії. Постановнику необхідно було створити певний баланс між двома частинами задля гармонійного переходу до фіналу, у якому закладена головна ідея твору — свідоме ставлення до навколишнього середовища, самостійне опікування ним з метою збереження єдиної спільної глобальної природної системи. Згодом мюзикл зазнав змін — у 2020 році глядачі дивилися його з використанням фонограми, що замінила необхідність залучення інструментального ансамблю. На жаль, молодший глядач втратив можливість чути живий супровід і паралельно знайомитися із виглядом музичних інструментів. Вірогідно, ця зміна була вимушеною та пов'язаною зі скромним фінансуванням театру.

У 2019 році Київський національний академічний театр оперети здивував столичну публіку прем'єрою бродвейського мюзиклу «Сімейка Адамсів», режисером-постановником якого став литовець К. С. Якштас. Художник-постановник Г. Макаревичус при створенні сценографії зосередив увагу на існуючому контрасті між світлими почуттями сім'ї Адамсів на тлі темних «потойбічних» декорацій, що підсилювали драматичний ефект. Кожна сцена здавалася динамічною, художнє світло підсилювало відчуття постійного руху, що

супроводжувало зміну дії. Відома багатьом історія про інфернальну сім'ю знайшла своє відображення у коміксах, мультиплікації, кінематографі та комп'ютерних іграх. Але, не дивлячись на моторошний вигляд персонажів і похмуру сценографію, глядач міг спостерігати теплі і порядні стосунки між усіма героями історії, які зі сцени пропагували цінність інституту сім'ї. І хоча з точки зору інших людей вони живуть не як усі, проте в їхній родині завжди панують гідність, повага один до одного, любов, дотримання обіцянок. Твір наголошує на тому, що головне і актуальне в наш час — це родина. Адже часто-густо сім'ї розпадаються, люди розходяться через дрібниці і сварки, забуваючи про необхідність пошуку спільних рішень і прагнення до взаєморозуміння. Зазначені мюзикли не втрачають своєї актуальності і кожного сезону збирають повні зали поціновувачів різного віку.

Розвиток цифрових технологій, особливості доби інформаційного суспільства значно вплинули на життя сучасної людини. Прискорення темпоритмів життя, динамічність світосприйняття, надмірна видовищність інформаційної продукції призводять до того, що пересичений яскравою картинкою глядач змінив свої вимоги до театрального мистецтва. Те саме стосується й дитини, яка буквально «народжується з гаджетом у руках», тому їй важко збагнути естетику останнього — сценічний простір у його уяві не може змагатися з кінематографом або мультиплікацією, наповненими спецефектами. Нині відомі експериментальні постановки мультиплікаційних опер для дітей, які призначені ліквідувати ці прогалини. Постановка дитячої музичної вистави потребує негайного «перезавантаження» — замість того, аби транслювати вистави із застарілими прийомами та засобами виразності, режисери мають зробити крок назустріч молодшому поколінню. Заговорити мовою глядача, не змагатися з технологіями, а інтегрувати їх у сценічний простір, зробити допоміжним інструментом у створенні вистави нової якості — «завдання із зірочкою» для



режисерів.

Однією з перших спроб вирішити проблематику надмірного захоплення дітей соціальними мережами на театральній сцені стало режисерське моделювання та реалізація дослідницею сучасного дитячого мюзиклу О. Спіліоті «Жаба Маша», про що йде мова у третьому та четвертому розділах.

Розширення тематики дитячого мюзиклу за рахунок звернення до проблем, пов'язаних із негативними наслідками розвитку технічного прогресу, цифровізації суспільства, впливу соціальних мереж на несформовану дитячу психіку, послабленням зв'язків між поколіннями в родині, певним знеціненням інституту сім'ї спонукає до нових режисерських рішень. Постановка означених мюзиклів потребує комплексних міжгалузевих підходів, тому знаходиться на експериментальній стадії з притаманними їй пошуками органічного синтезу оновлених засобів виразності, використанням сучасних досягнень мистецької науки і практики.

## **Висновки до РОЗДІЛУ 2**

1. Аналіз енциклопедично-довідникової літератури виявив відмінності у трактуванні сутності мюзиклу, що відповідають різним стадіям його становлення, ототожнення жанру з оперетою та рок-оперою. Авторкою дослідження встановлено тлумачення мюзиклу, що відповідає реаліям сьогодення, надані його характерні ознаки та відмінності від оперети й рок-опери.

2. Огляд історичного розвитку зарубіжного мюзиклу дозволив виділити три стадії його перетворень, що потребували відповідних режисерських підходів:

- перша стадія — перша третина ХХ століття характеризується появою й оформленням мюзиклу в самостійний жанр із переважно комедійною тематикою. Дивертисментний, строкатий, номерний характер вистав зі слабо-вираженою ідейно-тематичною спрямованістю та наскрізною дією

дозволив установити тяжіння режисури тогочасного мюзиклу до розважальної естради;

- друга стадія — 40 – 50-ті роки ХХ століття характеризується зверненням мюзиклу до літературних бестселлерів, соціально-значущих тем у суспільстві. Ускладнення драматургії мюзиклу, урізноманітнення тематики призвело до пошуків нових дієвих засобів виразності, їх взаємодії у режисерському синтезуванні для розвитку сюжетної лінії твору;
- третя стадія — кінець ХХ – початок ХХІ століття характеризується переосмисленням режисерського концепту мюзиклу після кризи жанру та появи й домінування рок-опери наприкінці 60-х – початку 80-х років ХХ століття. Доведено збагачення жанру мюзиклу наприкінці ХХ століття ексцентричними музично-шумовими та світло-технічними спецефектами, запозиченими в рок-опері. Встановлено проведення режисерських експериментів із активної взаємодії та взаємопроникнення засобів виразності з їх тяжінням до неосинкретизму.

3. Становлення мюзиклу в Україні в 60 – 70-х роках ХХ століття відбувалося в суперечливих умовах радянської дійсності з ототожненням жанру з оперетою та режисурою за її принципами. На порубіжжі ХХ – ХХІ століть в умовах незалежності України відбувається її звернення до наслідування міжнародних зразків зі спробами переосмислення вітчизняного опереткового та зарубіжного мюзиклового режисерського досвіду.

4. Перші звернення музичного театру України до дитячого репертуару проявилися у творчості М. Лисенка та К. Стеценка в контексті сформованої Лисенком моделі національної опери з її опорою на українську мову; народний сюжет; різнохарактерність казкових персонажів, які уособлюють людські якості; виразність музичного матеріалу; своєрідність у всіх оперних формах. За радянської доби становлення дитячого репертуару в музичному театрі носило

суперечливий характер із поступовою еволюцією від героїко-патріотичного тематизму з класовим акцентуванням в перші десятиліття до різножанрової тематики з ідейно-художніми якостями останнього періоду.

5. Поява перших дитячих мюзиклів в Україні припадає на початок 70-х років ХХ століття та характеризується зверненням тематики до персонажів українських і зарубіжних казок, літературних героїв-однолітків, образів мультиплікаційних фільмів. Режисура дитячого мюзиклу, як і дорослого, поступово еволюціонувала від запозичення зарубіжного досвіду зі спробами поєднання з оперетковою режисурою до постановки вистав із врахуванням особливостей сприйняття інтересів та уподобань молодшого глядача.

6. Дитячий мюзикл порубіжжя ХХ – ХХІ століть характеризується розширенням тематики за рахунок звернення до екологічних, соціальних, психологічних проблем, пов'язаних із негативними наслідками розвитку технічного прогресу, цифровізації суспільства, впливу соціальних мереж на несформовану дитячу психіку. Режисура означених мюзиклів потребує пошуку комплексних міжгалузевих рішень, тому знаходиться на експериментальній стадії з притаманними їй пошуками органічного синтезу оновлених засобів виразності, використанням сучасних надбань мистецької науки і практики.

## **РОЗДІЛ 3. СУЧАСНИЙ ДИТЯЧИЙ МЮЗИКЛ «ЖАБА МАША» ОЛЕНИ СПІЛІОТІ В РЕЖИСЕРСЬКОМУ МОДЕЛЮВАННІ ТВОРЧОГО МИСТЕЦЬКОГО ПРОЄКТУ**

Режисерське моделювання творчого мистецького проєкту здійснено відповідно до експлікації сучасного дитячого мюзиклу «Жаба Маша» О. Спіліоті, яка знайшла своє відображення в Постановочному плані (див. Додаток 4).

### **3.1. Соціально-психологічні портрети персонажів крізь призму міжгалузевих наукових розвідок**

#### **3.1.1. Проблема комунікації старшого і молодшого поколінь у контексті розпаду наступності їх субкультур**

Із метою окреслення концепту мюзиклу в контексті режисерського задуму творчого мистецького проєкту необхідно здійснити аналіз його складових. Ідея мюзиклу належить автору дослідження і передбачає застосування жанру казки для молодшого віку із поєднанням традиційного та інноваційного аспектів. Мешканці болота — казкові персонажі є прототипами представників сучасного суспільства зі своєрідним уособленням рис людського характеру. Такий прийом, використаний композитором М. Лисенком у його дитячих операх: комедійних — «Коза-Дереза», «Пан Коцький» та у фантастичній — «Зима і Весна», був взятий за основу ідеї створення творчого мистецького проєкту — сучасного дитячого мюзиклу «Жаба Маша» О. Спіліоті.

У мюзиклі підіймається проблема розпаду наступності поколінь у родині в сучасних соціокультурних реаліях, коли, як згадувалося раніше, підлітки у своїх уподобаннях орієнтуються на космополітичні інтереси, а старше — на традиційно-етнічну модель сприйняття світу. Непорозуміння, які виникають у сім'ї казкових персонажів твору, характерні для більшості родин української спільноти, в яких молодь знецінює досвід і традиції старшого покоління, а останнє

— не усвідомлює можливості мобільного отримання інформації шляхом використання сучасних засобів соціальної комунікації.

Для поглиблення характеристики образів персонажів, виокремлення та розуміння наявних зовнішніх і внутрішніх конфліктів, слід диференціювати їх за категоріями вікової та соціальної психології.

Сюжет означеного мюзиклу презентує представників декількох поколінь, які створюють певну основу для їхньої взаємодії та формуванню стосунків між ними. До старшої вікової категорії належать Жаб Потап і Баба Жаба, які являють собою риси певної «болотної» константи з її традиційним світоглядом, опорою на мудрість попередніх поколінь та на явища природи, які слугують їм своєрідними підказками. До середньої вікової категорії належать Жаб Прораб, Бобри, Вчителька, які за своїми уподобаннями та способом життя тяжіють до «здорового консерватизму», тобто враховують однаковою мірою як традиційність і досвід, так і нововведення часу. Їхня поведінка є більш гнучкою в нових «запропонованих» обставинах. До молодшого покоління належать Жаба Маша, Жабеня 1 та Жабеня 2, світогляд яких формується відповідно до розвитку планетарної інформаційної системи, надмірного користування гаджетами та притаманними їм соціально-психологічними рисами й інтересами, своєрідністю субкультури. Бульбашки та Світлячки не належать до жодної з означених вікових категорій, але притаманні їм соціальні ознаки розглянуті нижче.

У контексті диференціації поколінь слід розглянути наявний внутрішній конфлікт між їх представниками. М. Кубаєвський зазначає, що старше і молодше покоління «<...> репрезентовані різним культурним докiллям та відповідними йому типами поведінки. А це руйнує природну єдність не тільки між батьками й дітьми, а й соціальну структуру суспільства» [61, с. 60]. Розрив зв'язку поколінь, кожне з яких існує в різних інформаційних системах, вважаючи їх єдино правдивими, провокує зіткнення інтересів, світоглядів, філософій.

Поява смартфона й мобільного зв'язку у представників молодшого покоління стали причиною надмірних хвилювань не тільки у жаб'ячій родині, а й у всьому болоті. Дівчинка-жабка, якій подарували смартфон, протягом дня не випускала його з рук. Живе спілкування залишилося для неї осторонь, зауваження старшого покоління з його «відсталими» та «застарілими», на її погляд, уявленнями про життєвий досвід пращурів сприймалися зверхньо. «Дідові кістки» віщували непогоду, але Інтернет-синоптик прогнозував протилежне. Надмірне сподівання дівчинки на правдивість показників стали причиною незворотньої біди, що прийшла зі зливою та повенем у їхній дім. Із першого погляду сюжет про легковажну Жабу Машу може здаватися нахабною рекламою соцмереж або гаджетів, які батьки воліють забрати у дітей. Проте, слід зауважити, що середовище, в якому мешкають персонажі казки — це своєрідне уособлення частини повсякденного буття людини; епізод-замальовка, на прикладі якого кожен може впізнати себе.

Доречно розглянути й соціальні категорії мешканців, що значно загострює межі зовнішнього конфлікту. Жаб Потап і Баба Жаба є уособленням представників старшого покоління сучасного суспільства — пенсіонерів, які, пропрацювавши все своє життя, сподіваються зустріти тиху старість на березі глухого ставу. Жаба Маша та Жабенята — енергійні учні молодшої школи. Жаб Прораб і Бобри являють собою робочий клас, який працює на благо мешканців усього болота: «будують дамбу, аби річка з берегів не вийшла»; ремонтують елементи оточуючого середовища; відновлюють роботу гаджетів після повеню тощо. Вчителька — втілення провінційної інтелігенції, яка після закінчення Інституту благородних жаб намагається вкласти необхідні життєві знання в бешкетливі голови пуголовків. Світлячки уособлюють магичних істот болота, які сповіщають про прихід ночі, «заколисують» мешканців, лагодять роботу єдиної природної системи, асоціюються зі спокоєм, затишком, умиротворенням.

Бульбашки персоніфікують руйнівну силу глобальної катастрофи (повеню), риси характеру котрих притаманні хуліганам-зłodіям.

Сюжет мюзиклу полягає в повчальній історії для малих і старих про оманливу несумісність традиційних та новітніх поглядів на життя, що є своєрідним уособленням позачасового конфлікту старшого і молодшого поколінь. З одного боку, здавалося б, ретроградні образи, які чинять супротив нововведенням, з іншого — молоде покоління з легковажним поглядом на життєвий досвід старших. Але загальна небезпека, біда, що прийшла в їх спільний дім, пробуджує у кожного з них готовність допомогти оточуючим, об'єднавши зусилля для подолання стихійного лиха. І хоча мюзикл-казка призначений для дітей, режисеру необхідно загострити конфлікт, поступово створюючи для персонажів напружені обставини, в яких кожен має діяти відповідно до власних інтересів, що може зацікавити і дорослих. Слід враховувати особливості сприйняття творів мистецтва вразливою психікою молодшого покоління, у тому числі реакцію на візуальне та музично-шумове рішення вистави; наявність надмір драматичного втілення епізодів; недоречного мізансценічного трактування тощо.

Спираючись на означений контент, постановниця мюзиклу у своїх інтерпретаціях художніх засобів виразності обійшла «гострі кути», які б викликали у дітей негативні емоції та справили тяжке враження на їхню несформовану психіку.

### **3.1.2. Домінанти способу життя поколінь, їх культурні уподобання**

Як було зазначено вище, в мюзиклі представлені три покоління мешканців, кожне з яких надає перевагу певному способу життя, оточуючи себе улюбленими, комфортними для його існування предметами побуту, дозволяючи як прояву їхніх інтересів і запитів.

Старшому поколінню, яке уособлює Жаб Потап і Баба Жаба, притаманні традиційно-етнічні елементи життєдіяльності, що асоціюються у них з найкращим

періодом їхнього життя — молодістю. Їх смакові уподобання на кшталт «супу з хробаків» замість улюблених жабенятами суші; надання переваги зрозумілим їм предметам побуту: каструлі, сковороди замість «мультиварки-скороварки»; приймачу-транзистору зі скрипучим звучанням дорогої серцю пісні «Родина», що ніби уособлювала наступність та тісний зв'язок між пращурами та нащадками («Родина, родина від батька до сина, від матері доні добро передам. Родина, родина — це вся Україна з глибоким корінням, з високим гіллям»), замість сучасних мелодій із «VolotoTube»; розв'язування паперових сканвордів замість комп'ютерних ігор; навіть пристосування комп'ютерної «мишки» під традиційну лежанку для сну характеризують відмінності оточуючого середовища старшого покоління. Їхній одяг так само уособлює синтез елементів традиційного костюму з його комфортом і функціональним призначенням, відповідним означеній віковій категорії та способу її існування.

Вчителька як представниця інтелігенції одягнена відповідно до свого соціального статусу у класичному академічному стилі, підкресленому дидактичним способом її спілкування із старшим і молодшим поколінням. Як випускниця Інституту шляхетних жаб вона демонструє бездоганні манери у поведінці, пластиці, ніколи не підвищуючи голосу, слідкуючи за своєю інтонацією та мовленням.

Жаб Прораб та Бобри ототожнюють клас робітників, тому одягнені у спеціалізовану будівельну уніформу. Спосіб їх спілкування характеризується точністю, лаконічністю у висловленні думок, чіткістю виконання поставлених перед ними завдань, готовністю до розв'язання проблемних ситуацій. Жаба Прораба, як надмір заощадливого на робітниках персонажа, характеризує притримання частини зароблених жабенятами грошей на свою користь.

Антогоністами за своїми цільовими установками, способом дії, функціонуванням в єдиній природній системі та оточенням є Світлячки й



Бульбашки. Перші з них є провісниками надвечір'я та нічної пори, тому асоціюються із казковими ельфами, які випромінюють спокій, затишок, гармонійність світосприйняття. Особливо Світлячки опікуються малечею, спонукають її до тихого відпочинку із яскравими, солодкими сновидіннями. Другі ж — Бульбашки володіють руйнівною силою, створюють безлад, дискомфорт в оточуючому середовищі, ламають та знищують улюблені речі мешканців, залишаючи їх без даху над головою та загрожуючи їхньому життю, забирають у вир.

Жабенята, як і усі представники молодшого покоління, полюбляють рухливі та веселі ігри, бешкетливі витівки, захоплюються та користуються гаджетами, але не приділяють їм надмірної уваги на відміну від Жаби Маші. Не зважаючи на свій юний вік, вони не збираються «сидіти на шії» у старшого покоління та вимагати від них виконання усіх своїх забаганок. Аби придбати для іменинниці Маші на День Народження коштовний подарунок — смартфон, вони влаштовуються на роботу, бо розуміють: «Щоб щось купити, треба заробити» (лібрето — Н. Торжевська, «Жаба Маша» О. Спіліоті). Їх, як і старше покоління, ображає байдуже ставлення Жаби Маші, яка, захопившись смартфоном, на зауваження дітлахів: «Ми тяжко працювали, щоб подарувати тобі телефон», зневажливо відповіла: «Працюють тільки дурні».

Своєрідна трансформація образу головної героїні — Жаби Маші відбувається після появи у неї смартфона. Із старанної учениці-відмінниці, улюблениці Баби Жаби, Жаба Потапа і Вчительки, товариської і компанійської жабки вона перетворюється на холодну, зверхню, прагматичну особистість, яку цікавлять тільки власні інтереси й потреби. Ігнорування нею доручень, важливих для існування всього оточуючого середовища, призвело майже до непоправного лиха — можливої загибелі усіх мешканців. Її звернення про допомогу до користувачів соцмереж зіштовхнулося з їхньою байдужістю. І тільки виклик

Жабою Машою служби порятунку з Міністерства надзвичайних лісових справ допоміг уникнути трагічних наслідків.

Головним конфліктом твору визначено протистояння двох відображень сучасної дійсності — реальної і віртуальної, остання з яких часто-густо поглинає свідомість особистості, залишаючи осторонь набуття життєвого досвіду шляхом проживання почуттів, емоцій, побудови взаємовідносин із оточуючими. В обставинах, запропонованих у сюжеті мюзиклу, головні герої уособлюють означене протиставлення: Баба Жаба, Жаб Потап, Вчителька, Жабенята, Жаб Прораб, Бобри є відображенням реальної дійсності; Жаба Маша — віртуальності, в якій вона вбачає єдиний шлях реалізації власної індивідуальності.

Важливий урок, який засвоїла дівчинка з означеної драматичної ситуації: «Не стрибай у віртуальність, а цінуй життя реальність». І доросле покоління також зрозуміло необхідність використання сучасних засобів інформації задля уникнення у майбутньому складних екстремальних ситуацій.

## **3.2. Режисерський задум мюзиклу в контексті сучасних досягнень мистецької науки і практики**

### **3.2.1. Ідейно-тематична основа мюзиклу як результат співпраці режисера та лібретиста**

Мюзикл «Жаба Маша» О. Спіліоті (авторка ідеї — Олександра Шевельова, лібретистка — Наталія Торжевська) є першим сучасним дитячим українським мюзиклом на актуальну тематику, пов'язану з надмірним використанням гаджетів, їх негативним впливом на свідомість людини з можливою деформацією сприйняття світу, в якому віртуальне сприймається як реальне.

Проблема перетворення гаджетів на життєву прерогативу є вкрай актуальною у сучасному світі не тільки для дітей, але й для дорослих. Людина, оточена цифровими технологіями, зіштовхується із повсякденною оманною інформаційного світу. Однак, якщо дорослий виховувався у культурі «реальності»,

котра передбачала «живе» спілкування та активне дозвілля, то сучасна дитина, зростаючи в субкультурі «онлайн», складно розмежовує означені виміри. Зі смартфоном у руках вона почуває себе всесильною: не встаючи з ліжка, може замовити їжу, потрапити на заняття, стати переможцем популярної відеогри або вести власний блог, що приносить їй заробіток. Навіть більше й страшніше: відтепер кожен бажаючий може створити віртуальну сім'ю з іншими користувачами Інтернету, завести домашнього улюбленця, планувати обідню страву у той час, коли реальна родина снідатиме за стіною спільної квартири.

Виникає питання: коли саме людство прогавило той момент, що замінив реальні стосунки віртуальними, а почуття, життєвий досвід залишилися осторонь? Значне розширення ринку послуг на чолі зі знавцями, які ведуть справжні маркетингові війни, змушують людину кожного року оточувати себе новими гаджетами або їхніми поліпшеними моделями. Користувач сьогодення постійно женеться за більш високим рівнем комфорту, різноманітними новаціями, вдосконаленими функціями, а за руку з ним йде дитина, яка копіює його дії та бажає володіти такими ж аналогами, що й дорослий.

Основою мюзиклу «Жаба Маша» О. Спіліоті стала популярна історія із сучасного життя, в якому дитина захоплюється цифровими технологіями, нехтуючи реальним оточуючим світом. Сюжет твору розгортається навколо головної героїні — підлітка-відмінниці Жаби Маші, яка мріє стати успішною й популярною за допомогою смартфона: вести блог, заробляти гроші і бути відомою в усьому болоті й поза його межами. Однак після того, як він з'явився в її руках, дівчинку ніби підмінили: на прохання Баби Жаби й Жаба Потапа вона не реагує, із Жабенятами більше не грається, а навчання в школі й повсякденна праця здаються їй нудними та непотрібними. Суглоби Жаба Потапа прогнозували непогоду, проте Жаба Маша переконала всіх у тому, що Інтернет віщує сонячну погоду, а він ніколи не бреше! Дівчинка відмовилася попередити сусідів про небезпеку —

самовпевненість і спілкування з підписниками в соцмережах були значно важливішими за такі дрібниці. Негода врешті-решт прийшла, а з нею й повинь зі злочинцями-розбишаками Бульбашками, які руйнували та знищували все на своєму шляху. Кожен рятувався як міг; Жаба Маша була надто налякана тим, що її родичі у справжній халепі. Не отримавши допомоги від підписників в соцмережах, вона зателефонувала у Міністерство надзвичайних лісових справ та швидко викликала службу порятунку. Повинь відступала, проте Бульбашки намагалися забрати із собою Бабу Жабу. Аби витягнути її з халепи, дівчинка викинула ще донедавна такий дорогий для неї телефон із рук, тим самим звільнивши їх для порятунку бабусі. Таким чином, Жаба Маша знову повернулася до реальності, в якій, на щастя, всі були врятовані.

Ця драматична ситуація навчила її наступному: користуватися гаджетами в міру — непогано, але замінити ними реальне життя і підмінити його віртуальним, нехтуючи оточуючими — неприпустимо! Через реалізацію вистави команда авторів вирішила непросте завдання: коригувати поведінку дитини, заклавши зерно сумніву в надмірному користуванні смартфоном. Проте і для дорослих ця історія може бути повчальною — не варто нехтувати сучасними знаннями, бо в складних життєвих ситуаціях вони можуть стати в нагоді. Тому мюзикл «Жаба Маша» рекомендований для сімейного перегляду.

Ідею твору можна окреслити заключними словами головної героїні: «Не стрибай у віртуальність, а цінуй життя реальність!» (з лібрето Н. Торжевської). Головна героїня — це не просто звичайна жаба зі зрозумілого для всіх болота, а уособлення будь-якого пересічного користувача смартфоном. Згадаймо, як раз у раз рука тягнеться до телефону після складного дня замість того, аби відкласти його в сторону та приділити увагу оточуючим близьким людям.

Під час роботи режисерки, лібретистки і композиторки текст лібрето зазнав деяких змін, що були спричинені поглибленням характеристик персонажів,

загостренням наскрізного конфлікту, редакторськими правками у процесі написання музичного матеріалу тощо. Така «триєдність» дозволила видозмінювати текст, наповнити його новими деталями, збагатити його драматургічний потенціал. Режисерські і композиторські ремарки є результатом практичної апробації тексту та його поєднання з музично-сценічними складовими. Жодної корективи, яка б змінювала загальний сенс, сутність сцен, значимість ролі будь-кого з персонажів, внесено не було.

Мюзикл «Жаба Маша» О. Спіліоті створювався для глядача молодшого шкільного віку, що передбачало урахування текстової стилістики та обсягу матеріалу, чергування різних за характером та способом дії картин і сцен, динамічний розвиток драматургії, стислі за розміром розмовні діалоги тощо.

Лібрето написано в легкій для сприйняття молодшим віком формі та містить у собі лексичне поєднання двох розмовних стилів — етнічного, яким користується старше покоління, та сленгового, який застосовують дітлахи, наслідуючи сучасну молодь. Уособлення персонажами певних рис людського характеру містить у собі ознаки традиційної музичної казки, започаткованої М. Лисенком та розвинених відповідно до сучасних досягнень мистецької науки і практики.

Лібретистка мюзиклу Н. Торжевська є практикуючою психологинею з досвідом роботи серед інтернет-залежних дітей; журналісткою, яка висвітлює означені аспекти у спеціалізованих фахових виданнях; тому всі сюжетні перипетії є відображенням реально існуючих ситуацій та проблем, з якими зіштовхується сучасне суспільство.

### **3.2.2. Поліжанровість музично-драматургічної складової мюзиклу крізь призму співробітництва режисера та композитора**

Як розглядалося у першому розділі, еволюція мюзиклу впродовж ХХ століття відбилася на поліжанровості його музичної складової, що тяжіла до

популярної побутової та естрадної субкультури. Ця важлива характерна ознака була запозичена й дитячим мюзиклом та лягла в основу композиторсько-режисерського задуму «Жаби Маші». Композиторка Олена Спіліоті — кандидат мистецтвознавства, доцент Ніжинського державного педагогічного університету імені М. Гоголя, членкиня Національної спілки композиторів України, має вагомий доробок у написанні творів на дитячу тематику.

Виходячи з ідейної спрямованості режисерського задуму творчого мистецького проекту, композиторкою була врахована необхідність поліжанровості музичної партитури мюзиклу, яка передбачала використання не тільки інструментальної, вокальної й танцювальної складових, але й комбінування різних за стилями, напрямками, течіями номерів, що додало динамічності у розгортанні сценічної дії та наділило персонажів яскравими музичними характеристиками.

Під час спільної роботи композиторки і режисерки над твором було прийняте рішення інструментувати клавір для естрадно-симфонічного оркестру, наблизити його звучання до традиційного мюзиклового. Утім, враховувалися й наступні нюанси: мобільність колективу в репетиційній роботі та під час сценічної реалізації вистави; робота з мікрофонами для органічного звукового поєднання з артистами-вокалістами; подальша експлуатація проекту, пов'язана з можливістю його втілення на інших сценах; перспектива запису фонограми, спричинена різноформатністю майданчиків для показів і особливостями їхнього технічного забезпечення тощо.

Динамізація сценічної дії, специфічне вокальне звуковедення, пластично-хореографічні сцени, деякі акробатичні елементи та розмовні діалоги, які мають бути зрозумілими дитячій аудиторії, передбачали залучення мікрофонів (хедсетів) у роботі артистів-вокалістів. Це значно розширило поле режисерської та виконавської діяльності, однак підвищило собівартість проекту, яку слід враховувати під час його реалізації та подальшого сценічного існування.

Вокально-інструментальна компонента передбачає виокремлення персонажів означеної історії, кожному з яких надана музична характеристика, що відповідає соціальному статусу та віковій групі; композитором враховані, розкриті і доповнені індивідуальні риси героїв, закладені у лібрето твору. Таким чином: Жаба Маша — сопрано, Баба Жаба — мецо-сопрано, Жаб Потап — бас-баритон, Жабеня 1 — альт, Жабеня 2 — альт/тенор, Вчителька — мецо-сопрано, Світлячки/Бульбашки — жіночий вокальний ансамбль у складі: перше сопрано, друге сопрано, альт (Жаб Прораб не має сольної вокальної партії).

Композиційна побудова мюзиклу «Жаба Маша» складається з двох дій, що містять в собі п'ять картин, назви котрих ототожнюються з розвитком подій за сюжетом: «На болоті», «День Народження», «Гаджет», «Повінь», «Сім'я».

Картина «*На болоті*» являє своєрідну експозиційну сцену-знайомство та містить у собі:

- увертюру (інструментальний номер) із закритою завісою, котра знайомить глядача з лейт-темами персонажів, явищ природи, головних подій твору; слугує «камертоном» для подальшого розкриття казкової історії;
- перша «Пісня Жаби Маші» (вокально-інструментальний) окреслює образ головної героїні через номер-запрошення усіх мешканців болота на її свято Дня Народження. Композиторка наділила основну її частину рисами смуз-джазу (поп-джаз), додавши характерних рис латини для створення атмосфери чудернацького болота та очікуваного свята з дискотекою й екзотичними смаколиками;
- «Що подарувати» (вокально-інструментальний) приймає від попереднього номеру естафету з поп-джазом, що містить активну «перекличку» між членами родини про різноманітні варіанти подарунків для Жаби Маші. У номер інтегрована лейт-тема смартфона, яка потім з'являється у декількох епізодах вистави;

- «Реп про роботу» (декламаційно-шумовий) — своєрідний номер-вставка під аккомпанемент ударних і бас-гітари. Жабенята заробляють гроші під динамічні ритми, проголошуючи ключові слова-ілюстрації їхнього ставлення до роботи з юних років: «Щоб в батьків не просити, краще заробити; ти вчись, гуляй і грайся, роботи не цурайся; навіть в юні роки роби до мрії кроки». Відсутність музичної канви в номері є специфічним прийомом переключення уваги дітей на відмінну від попередньої за характером сцену (прийом застосування поліжанрового принципу побудови музичного матеріалу ліг в основу всього твору загалом і деяких номерів зокрема);
- «Світлячки» (вокально-інструментальний) — є завершальною піснею першої картини, написаний за канонами колискової. Магічні Світлячки ніби призупиняють дію, «перемикають» день на ніч. Розмірений номер є своєрідним переходом від «На Болоті» до «Дня Народження» та дозволяють молодшим глядачам відпочити між активними за розгортанням сценічної дії картинами.

Картина «День Народження» відображає традиційне святкування, тому всім її компонентам притаманний розважальний характер, однак номери різняться за жанрами та ідейним наповненням:

- «Святкова пісня» (інструментальний) містить у собі риси поп-джазу з імпровізаційними елементами у електро- та бас-гітари, мідної групи та контрабасу. За своїм характером відображає метушливий ранок напередодні свята, де кожен із мешканців болота виконує певну роль у його підготовці;
- «Happy Birthday to You» (вокальний) — навмисне цитування відомої у всьому світі пісні, яке виконується солістами *a capella*. За задумом режисера, її звучання мало нагадувати традиційне привітання у тісному родинному колі;



- «Бразильський танець» (інструментальний) — написаний у стилі *samba de roda* — афробразильського танцю, є одним із найдавніших напрямків традиційної самби. Танцювальний номер-привітання від Бобрів із характерним синкопованим ритмом відображається у втіленні його пластично-хореографічної складової;
- «Марш подарунків» (вокально-інструментальний) вирішений у характері дещо гіперболізованого церемоніалу з обігруванням надмірної важливості вручення подарунків і загальної атмосфери свята, ключовою фігурою якого є жабка-іменинниця.

Картина «Гаджет» — перша у II-й дії, відмінної від I-ої за характером музичної складової, спричинена різкою переміною поведінки головної героїні з телефоном у руках:

- «Пісня Вчительки» («Жабу Машу наче підмінили») (вокально-інструментальний) — образ Вчительки, серйозно схвильованої та занепокоєної успішністю навчання Жаби Маші, уособлює свінгуючий бас, який підкреслює суворість, впевненість та наполегливість педагогині. Цим обумовлюється і вибір тембру виконавиці — мецо-сопрано. Жаб'яча сім'я підкорюється напористим скаргам вчительки, вигукуючи окремі слова «лайк» та «ква», а імпровізаційне соло труби підкреслює її авторитетність і досвідченість.
- «Буду жити не тужити» (вокально-інструментальний) — номер-антипод «Першої пісні Маші» з експозиційної сцени I-ої дії, перша частина якого так само написана у стилі поп-джазу. Натомість друга його частина — свінг, в якому Жаба Маша ніби перебиває скарги Вчительки. Вокальні репліки-відповіді повчального характеру Баби Жаби і Жаба Потапа на зухвалість дівчинки підтримуються суворим супроводом оркестру. Деякі інструменти естрадно-симфонічного оркестру у своїх партіях імітують звучання органу,

що підкреслює монументальність думки старшого покоління. Означений номер поєднує в собі риси поліжанровості та полістилістики.

Картина «Повінь» характеризується драматичністю музичного матеріалу, який впливає на вирішення вокального, мізансценічного, пластично-хореографічного аспектів:

- «Чорна хмара» (вокально-інструментальний) — номер — передвісник небезпеки, фактура оркестрового супроводу якого відображає характер невідвратної стихії і всепоглинаючої хвилі. Ритмічна організація вокальної партії Баби Жаби (пунктирний ритм) нагадує схвильоване серцебиття, спричинене страхом і передчуттям трагедії. Кульмінаційний момент у номері є своєрідним передбаченням подальших драматичних подій — хвилеподібний рух у струнних інструментів нагадує величезні хвилі, які у наступному номері зазнають видозмін, спричинених природним катаклізмом;
- «Повінь» (вокально-інструментальний) — зіштовхує у собі два світи: перший — мешканців, які у схвильованих репліках, наповнених персональними лейт-темами, намагаються рятувати одне одного й елементи своєї домівки; та другий — зловіщих Бульбашок, вираженого у стилі танго, ритмізованій партії з вигуками, бешкетними зойканнями й залякуючим *glissando*. Партія струнних, заявлена у попередньому номері, збільшує свою амплітуду та підкріплюється мідною групою духових інструментів (кульмінаційна інструментальна частина була запропонована композиторці режисеркою як найвища точка розвитку конфлікту, в якій дівчинка-жаба, аби рятувати Бабу, викидає телефон із рук);
- «Боже, що я наробила» (вокально-інструментальний) — сольний номер-каяття Жаби Маші, написаний у жанрі балади. Пісня завершується темою, що уособлює рингтон телефону;

Картина «Сім'я» містить у собі розмовні діалоги й один музичний номер, який завершує історію повчальними словами:

- «Фінал» (вокально-інструментальний) — є заключним номером, який за структурою вторить увертюрі та створює музично-драматичну «арку» всього мюзиклу. Репліки кожного персонажа містять у собі його персональні лейт-теми із заключними словами, в яких закладені головні ідеї твору.

### **3.2.3. Традиції та новації сценографічного вирішення вистави у творчому пошуку режисера і художника**

Діти обожають сучасні квести, фентезі та героїв у нестандартних обставинах, в яких мають діяти, тому під час опрацювання матеріалу мюзиклу у автора проєкту виникла потреба створити новий сценічний простір, в якому існують герої. У роботі з художницею-постановницею творчого мистецького проєкту — Оленою Куцою-Чапенко було вирішено створити відчуття «дуального світу» на сцені — реального, розміщеного у горизонтальній площині у своїй повсякденності, побуті, стосунках, щоденних справах і віртуального — з вертикальним уособленням екрану, що став частиною життя сучасного суспільства.

Складовими середовища існування жаб'ячої родини є гаджети і побутова техніка у вигляді елементів природи, які вони встигли адаптувати та своєрідно замаскувати для власного комфорту, самі не помічаючи цього. Перед глядачем постає простір, що нагадує робочий стіл сучасної людини: монітор комп'ютера, функціонал якого залежить від характеру дії; клавіатура, що нагадує поверхню води; комп'ютерна мишка, схожа на каміння на березу ставу; павербанк із зарядкою, ніби змайстрований із дерев'яного зрубу; стирачка; настільна лампа — квітка, яка слугує мешканцям джерелом світла (сонцем); стакан із олівцями,

вигляд якого асоціюється зі стовбуром дерева і зелених гілок. Герої мюзиклу органічно обігрують предмети сценографії в мізансценуванні, притаманному поведінці кожного персонажа (див. Додаток 5.1).

Окремо слід розглянути роль екрану та окреслити його дію протягом вистави. Головною ідеєю у сценографічному вирішенні став аспект діджиталізації життя сучасної людини, яку повсякчас оточують гаджети. Згодом вони адаптували користувача технологіями до комфорту, з часом — стали майже «непомітними» та створили для нього своєрідне природне середовище.

Аби зображення на екрані не видавалося надмір статичним, не заповільнювало хід дії, могло бути інтерактивним, режисеркою-постановницею було вирішено створити 2D-анімацію мультиплікаційного характеру для легкого сприйняття візуального ряду молодшим глядачем (див. Додатки 5.2 – 5.13). Монітор комп'ютера, який розташовується посеред сцени, вирішує декілька функцій в залежності від характеру дії, а саме: фонову; інтерактивну; визначальну (перемінну).

Так, упродовж усього мюзиклу частіше з'являється «заставка болота» з імітацією віконечок на робочому столі комп'ютера, що є нормальною, природною константою для життя жаб'ячої родини (фонова функція). Утім, у номері «Що подарувати?» екран набуває інтерактиву: Жабенята «відкривають» пошукове вікно в мережі Інтернет, аби віднайти для Жаби Маші варіанти подарунків (інтерактивна функція). У картині «Повінь» монітор окреслює «запропоновані обставини», змінює настрій сцени, відображає переміни у погоді тощо (визначальна функція). Однак під час порятунку Баби Жаби зловісний екран вимикається, натомість на ньому залишається лише збільшена тінь Жаби Маші, яка намагається налякати злодіїв-Бульбашок. Наприкінці сцени-каяття дівчинки на моніторі комп'ютера з'являється значок похибки і зламаного екрану як уособлення трагічності наслідку надмірного користування гаджетом, який ледве не став

причиною втрати всієї родини.

Усього для вистави молодим дизайнером анімації Данилом Мовчаном було створено 16 анімаційних відеороликів, які часом містили відзняті напередодні фотографії, тік-ток-відео та студійні відеоматеріали, змонтовані оператором-постановником Станіславом Савченком (на кшталт відеоролику про Бобрину Ірину, який став висхідною подією вистави) тощо. Із цього загалу матеріалів було відібрано ті, які вдало поєднувалися зі сценічною дією та виявилися найбільш вдалим для вирішення мізансцен.

Костюми персонажів, розроблені Оленою Куцою-Чапенко, відображали їх характерні риси, спосіб життя, ціннісні орієнтації тощо (див. п. 3.1.2.). Проте кожен костюм ілюстрував приналежність до конкретного тваринного образу, наприклад, жаб'ячі плями, хвости у Бобрів, світлодіоди в аксесуарах Світлячків, балаклави з помпонами у злодіїв-Бульбашок (див. Додаток 6).

Одним із не менш важливих етапів у створенні казкових образів стала робота з гримером — Оленою Романюк. На початку спільного робочого процесу їй було презентовано ескізи костюмів, охарактеризовано кожного персонажа, окреслено загальне завдання: художньо наділити головних героїв характерними ознаками жаб, проте навмисно не занурюватися в натуралістичність, ілюстративність, аби вони нагадували не «розмальовку», а чудернацьких створінь із казкового болота (див. Додаток 7). Персонажі мали бути істотами, схожими на людину — такий прийом полегшив процес ототожнення малечою себе з головними героями мюзиклу.

### **3.3. Режисерські традиційно-інноваційні підходи до вирішення сучасного дитячого мюзиклу**

#### **3.3.1 Концепція вокально-інструментальної компоненти мюзиклу**

Дослідниця як авторка ідеї мюзиклу внесла до лібрето та партитури режисерські ремарки, що обумовили логіку вчинків персонажів, їхні думки,

емоційний стан тощо. Такі «підказки» знайшли своє відображення в музичній характеристиці героїв мюзиклу, спонукали виконавців ролей до «дієвого» співу, визначали вектори пошуку інтонаційного забарвлення сценічної мови та акторської гри.

Різноманітне наповнення музичного матеріалу потребувало пошуку різних виконавських прийомів/підходів/методів/технік, на що була спрямована режисерська інтерпретація мюзиклу. Варто розглянути декілька прикладів для окреслення його загальної концепції, основу якої склали різні за жанрами та стилями номери, охарактеризовані у п. 3.1.2. Органічне поєднання вокально-інструментальної складової, сценічного мовлення, акторської майстерності, пластики, танців, акробатики, активна взаємодія з елементами сценографії, реквізитом наголошує на важливості універсальної підготовки актора-співака жанру мюзиклу у втіленні партії-ролі.

Один із перших номерів — «Реп про роботу» не містить у собі розробленої вокальної партії, адже передбачає речитативне відтворення тексту під заданий ударними інструментами ритм, активну артикуляцію та спосіб подачі. Режисерка-постановниця приділила особливу увагу пошуку та підбору відповідного інтонаційного забарвлення тексту виконавцем та дотримання ним жанрової *моделі вуличної субкультури* для чіткого донесення сутності номеру глядачам.

Пісня Світлячків є антиподом попереднього епізоду і містить у собі класичні риси колискової з відчутним впливом *оперного жанру*. Її можна порівняти з «Колісковою» з одноактної опери «Іоланта» П. І. Чайковського, яку, за задумом композитора, виконує дівочий хор. У майбутніх утіленнях означений епізод передбачає залучення більшого складу виконавців (замість тріо) задля створення казкової атмосфери у сцені.

Пісня Вчительки володіє жанровими ознаками *свінг-джазу*, виражених у превалюючих партіях ритм-секції, контрабасу, духових інструментів та

акцентуванні на слабкій долі. Номер передбачає імпровізаційність як у виконавиці партії-ролі, так і у супроводі, що не ламає задуму композитора, а урізноманітнює його художній потенціал.

«Повінь», основою якого стала *стилістика танго*, передбачає застосування різних підходів до вирішення партій Бульбашок і мешканців болота. Контрастні за побудовою вокальні партії, ритмічні малюнки, динаміка, смислове наповнення свідчать про наявність конфлікту між персонажами та впливають на характер побудови мізансцен. Застосування мікрофонів дозволило відобразити це не тільки у сценічній дії, а й у специфічному звуковідтворенні з відображенням хвилюючого, активного характеру дії. Режисерка акцентувала увагу виконавців на важливості відображення у вокальній партії важкого дихання, криків, схлипування тощо з метою створення художньо-цілісного вокально-сценічного образу відповідно до концептуального вирішення задуму сцени. Означений прийом було попередньо узгоджено з диригентом-постановником.

«Боже, що я наробила» — пісня-каяття головної героїні Жаби Маші, що містить у собі жанрові риси *рок-балади* з її розмірено-оповідальним характером, хвилеподібною динамікою, розміреним темпом виконання, сольним проведенням електро-гітари.

Комбінування різних за стилем, жанром, звуковеденням, вокальною технікою номерів урізноманітнює та збагачує музично-драматичний матеріал художніми якостями та створює широку варіативність їх вокально-сценічного втілення.

### **3.3.2. Мізансценування в концептуальному вирішенні пластично-просторового образу вистави**

Принципи художнього оформлення вистави значною мірою впливають на специфіку вирішення мізансцен за картинами та окремими їх частинами, в яких

передбачається застосування синтезу засобів виразності з опорою на оригінальні режисерські знахідки у різних видах мистецтв. Для забезпечення художньої цілісності вокально-сценічних образів персонажів великого значення набуває врахування їхніх психологічних портретів (див. п.3.1.), які допоможуть акторам-співакам жанру мюзиклу поєднати технічну (вокальну) і сценічну (акторську) складові.

Головні герої історії майже постійно знаходяться на сцені і відповідно до перемін епізодів і картин змінюють своє розташування. Кожному з них притаманний певний елемент сценографії, що відображає їх спосіб життя і характер. Так, Жаб Потап часто знаходиться на стиральній гумці, як на зручному кріслі, під лампою-квіткою ліворуч, що асоціюється у нього з осілим, спокійним, розміреним буттям. Тут він розгадує сканворди, лагодить зарядний пристрій, гріється на сонці, виховує малечу тощо. Слід згадати й про настільну лампу-квітку, яку він, як хазяїн будинку, вмикає/вимикає згідно зі зміною дня, ночі та напередодні повеню. Жабенята уподобали клавіатуру по центру сцени-робочого столу, функції якої змінюються для них протягом усієї вистави. Хазяйновитість Баби Жаби спонукає її до активного переміщення у сценічному просторі та взаємодії з різними предметами жаб'ячого середовища.

Проте у номері «Що подарувати?» Жаб Потап і Баба Жаба переміщуються крізь увесь сценічний простір у пошуках наявних можливих подарунків для Жаби Маші, паралельно спілкуючись із жабенятами; Жабеня 1 рухає комп'ютерну мишку у взаємодії з інтерактивним екраном; Жабеня 2 стрибає на клавіатурі, імітуючи набір запиту в Інтернет-браузері та пошукувачеві. Лейт-тема рингтона телефона супроводжується танцювальним елементом у жабенят, яку вони згодом повторюють при розпаковці Жабою Машою подарунку.

Мізансцени Жаби Маші пов'язані з її активним способом життя і не передбачають приналежності до конкретного місцезнаходження елемента, проте у



II-й дії головним для неї залишається телефон, який вона не випускає зі своїх рук. Пісня-перетворення Жаби Маші «Буду жити на тужити» передбачає взаємодію головної героїні з Бабою Жабою та Жабом Потапом, які відображають протистояння зухвалим діям дівчинки. Так, вони рухаються навколо неї по колу, згодом звужають його амплітуду, поступовими кроками наближаються до неї, створюючи характер натиску, з якого вона неодноразово виривається. У контрастності рухів персонажів відображено протиставлення двох поколінь із різними життєвими позиціями, віковими особливостями, протилежними характерами.

Жаб Прораб і Бобри з'являються на сцені за необхідності виконання їх «службових обов'язків» відповідно до характеру ролей: лагодять предмети побуту, переміщуються відповідно до їх місцезнаходження в різних точках сцени. Вчителька змінює атмосферу сценічної дії від стриманої до розлючено-активної та переміщується з членами жаб'ячої родини в різних напрямках на кшталт кола, діагоналі, горизонтальної лінії, що уособлює в її очах шиккування підлеглих за командою «струнко». Світлячки рухаються по всій сцені, проте мають ключові точки поруч із мешканцями болота, яких вони заколисують вночі. Бульбашки хаотично рухаються по всьому сценічному майданчику, взаємодіють із персонажами та елементами сценографії, залишаючи після себе безлад.

У картині «День Народження» гості перебувають за святковим столом у центрі сцени як символ єдності родини під час визначної для неї події; однак встають для привітання іменинниці тортом, супроводжують ігровий церемоніал із Жабою Машею на руках, дарують телефон.

У номері «Марш подарунків» усі герої беруть участь у «живому ланцюжку» з передаванням подарунків, емоційно реагують на кожен із них в залежності від своїх особистісних уподобань, допомагають розташувати їх у просторі.

Церемоніал, розіграний Бобрами і Жабенятами, супроводжується пластичним етюдом із ототожненням привітання королівської особи.

Режисерська концепція згідно зі сценографічним вирішенням вистави не передбачає значної переміни за допомогою технічного персоналу сцени, адже персонажі самостійно змінюють розташування елементів у сценічному просторі та умовно розширюють їх функціонал залежно від картини та «запропонованих обставин».

Варто розглянути дві ключові сцени, в яких одночасно діяли та змінювали своє розташування всі герої мюзиклу. Для кожного з них було створено індивідуальний алгоритм переміщення у сценічному просторі, який включав ряд функціональних завдань відповідно до характеру ролі та музичної складової з її тематичними проведеннями, акцентами, динамікою. Деякі елементи мізансценування були детально пропрацьовані із балетмейстером-постановником, адже містили у собі пластично-хореографічні компоненти, акробатику та елементи сценічного бою.

Перша сцена — «Святкова» (інструментальний номер) уособлює підготовку мешканців болота до Дня Народження Жаби Маші. Зі статичного розташування під час сну всі учасники виконують індивідуально розроблений послідовний порядок дій, який має призвести до конкретного спільного результату — фінальної точки — стоп-кадру, який можливий тільки за умови вчасного виконання кожним артистом свого мізансценічного завдання. Жаб'яча родина неспішно прокидається, проте згодом: Жабеня 2 будить всіх членів родини, разом із Жабеням 1 презентують та запаковують подарунок — телефон; Жаб Потап складає та прибирає ковдри, вмикає квітку, переносить стіл, надуває кульки за столом; Баба Жаба керує процесом: дає команду до переміщення стола, виносить скатертину, одягає всім святкові ковпачки, контролює подачу торту; поява Жаба Прораба з Бобрами під урочистий клич у партії труб ніби підіймає градус

очікування свята на новий рівень. Вони допомагають господарям переміщати стіл, виносити подарунки, торт, надувати кульки; Жабеня 2 розстеляє скатертину та роздає усім присутнім яскраві кульки. Упродовж номера всі дійові особи рухаються залежно/незалежно один від одного, чітко виконуючи поставлені задачі, синхронізовані з музичною складовою.

У другій сцені «Повені» (вокально-інструментальний номер) відбувається активна зміна сценічної дії, динамічне переміщення персонажів по всьому сценічному простору, їх взаємодія з усіма елементами сценографії та реквізитом. Бульбашки ведуть дію, в якій кожна з них у пластично-хореографічному вирішенні нападає на членів родини: Бульбашка 1 лякає Бабу Жабу, яку намагається захищати Жаб Потап; Бульбашки 2 і 3 відштовхують Жабеня 1, перша з них влаштовує за ним погоню; Бульбашка 4 нападає на Жаба Потапа, яку він стримує і відбиває в глибину сцени; Бульбашка 3 веде сценічний бій на олівцях з Жабеням 2; Бульбашка 1 намагається забрати у Баби Жаби сковороду, Бульбашка 5 хапає останню за ноги; Жабеня 1 з олівцем-зброєю у руках займає позицію на комп'ютерній мишці, Жаб Потап котить її, намагаючись спіймати Бульбашку 5; Бульбашка 3 та Жабеня 2 скачуть на олівці, що уособлює іграшкового коня; Бульбашка 5 полює на Вчительку; Бульбашки 2 і 4 нападають на Жаба Потапа і замотують його зарядним пристроєм. Поступово по черзі бульбашки забирають із собою кожного члена родини відповідно до реквізиту, задіяного у сценах, окреслених вище. Бульбашка 3 збиває мишкою Бабу Жабу, яка падає на неї зверху; Жаба Маша з'являється з телефоном, викликає службу порятунку; усі бульбашки розкручують Бабу Жабу на комп'ютерній мишці; Жаба Маша викидає телефон, бере у руки сковороду, б'є по ній ополоником, голосно кричить (у цей момент екран вимикається, на ньому відображається збільшена тінь Маші) та розлякує усіх злодіїв, рятує Бабу. Таким чином, у номері розроблено більше 20-ти мізансцен із детальним пропрацюванням їхньої тривалості, динамічності,

вчасності, виразності, вірному розташуванню у сценічному просторі, аби (що важливо!) не нашкодити іншим. Після означеної сцени простір містить у собі хаотичне розташування елементів сценографії та створює відчуття зруйнованого будинку.

### **3.3.3. Концепція пластично-хореографічної компоненти мюзиклу**

Полістилізм танцювальних епізодів у спільній роботі режисерки і балетмейстера став поштовхом до визначення характеру пластики рухів, жестів і загального малюнку сцен. Балетмейстеру-постановнику — балетмейстеру Київської опери, лауреату премії ім. А. Ф. Шекери в галузі хореографічного мистецтва Сергію Кону було презентовано музичний матеріал із характеристикою персонажів; окреслено загальні завдання з референсами за картинами та конкретні — за епізодами (див. Додаток 8.1); сформовано індивідуальні пластичні образи дійових осіб. Основою пластично-хореографічної компоненти у виставі за визначенням постановників стали напрямки молодіжної субкультури та елементи сучасного танцю.

Означена компонента відповідно до драматургічного наповнення сцен вирішує різні функції, серед яких важливе місце в проєкті посідають: ілюстративна, дієва, фонові та атмосферні.

Перша «Пісня Жаби Маші» (експозиційна) містить у собі танцювальні елементи, що відповідають характеру головної героїні: стрибки; підскоки. Своєрідна пластика рук, що нагадує жаб'ячі лапки, виконує ілюстративну функцію компоненти. Жабенята підтримують загальний настрій сцени та виконують ряд рухів, що відповідають фоновій функції. Наприкінці номера кожен член родини бере участь у спільному танці з індивідуальною пластикою та відображенням характеру персонажа, що створює певний емоційний настрій, відповідний атмосферній функції.

«Реп про роботу» вирішений за рахунок елементів спортивного стилю

вуличного брейк-дансу із використанням акробатичних елементів відповідно до декламаційно-шумової складової номеру, що притаманно змішаній ілюстративно-атмосферній функції.

Основою для втілення «Бразильського танцю» (інструментально-танцювального номера) стала сучасна хореографія з використанням різних танцювальних технік і напрямків, що містить у собі елементи ігрової сцени зі створенням святкової атмосфери сцени.

Вирішення номера «Пісні Вчительки» з притаманними йому свінговими ознаками передбачає використання ілюстративних елементів. Образ стриманої Вчительки, яка прийшла жалітися на Жабу Машу, виражається у лаконічності, чіткості, вивіреності пластики. За ідеєю — її скарги ніби гіпнотизують усіх членів жаб'ячої родини, які одне за одним починають виконувати ряд «геометричних» рухів, що нагадують слухняне підняття учнями рук, повороти голови і тулуба в бік переміщень вчительки.

«Повінь», який був детально розглянутий у попередньому пункті, вирішений у пластиці та акробатичних елементах, що асоціюються з водною стихією — основою образу бешкетливих Бульбашок. За задумом режисерки їх рухи мали містити у собі риси східних єдиноборств, які контрастували з прийомами захисту мешканців болота від руйнівної сили. Синкопований ритм, притаманний стилю танго, спонукав зробити своєрідні акценти у побудові геометрії танцювального малюнку, якому притаманна дієва функція.

Фінальна пісня передбачає участь усіх героїв мюзиклу. Увага глядачів має бути сфокусована на текстовій її складовій, в якій закладена основна ідея твору — своєрідний підсумок життєвої історії. Активна сценічна дія у мізансценуванні номера недоречна, але Бобри, які не мають виокремленої вокальної партії, створюють загальний піднесений настрій сцени завдяки хореографічним та

акробатичним елементам, виконаним на клавіатурі позаду з домінуючою фоновою функцією.

### **Висновки до РОЗДІЛУ 3**

1. Соціально-психологічні портрети персонажів є відображенням їх вікових особливостей, домінант способу життя та певних культурних уподобань, що характеризують різні соціальні групи мешканців болота. Розпад наступності поколінь призвів до розриву субкультур старшої та молодшої груп з наданням переваги традиційно-усталеному світосприйняттю першої з них та космополітичному — другої. Третій — середній віковій категорії притаманний комбінований тип світобачення з однаковим сприйняттям обох позицій.
2. Ідейно-тематична спрямованість мюзиклу характеризує перше звернення вітчизняного музичного театру до проблеми Інтернет-залежності молодого покоління, підміни ним реального життя та спілкування віртуальним, що потребує психологічної корекції означених явищ, у тому числі й засобами мистецтва.
3. Музична драматургія мюзиклу диференційована на 2 дії, 5 картин, що містять різні за способом виконання номери вокально-інструментального, інструментального, декламаційно-шумового характеру, що віддображає широкий спектр поліжанрової основи твору.
4. Сценографічне оформлення вистави, вирішене в застосуванні та активній взаємодії її традиційних елементів з арт-технологіями, містить елементи анімації та тематичний відеоряд.
5. Концепція вокально-інструментальної компоненти мюзиклу, побудована на поліжанровості музичної складової мюзиклу, передбачає поєднання академічного, естрадного, джазового матеріалу та зразків молодіжної вуличної субкультури, презентованої репом і брейк-дансом. Варіативність їх

комбінування відповідно до вирішення рольових завдань складає загальну драматургію твору, що потребує полістилізму в її пластично-хореографічному вирішенні.

6. Мізансценування в концептуальному вирішенні сценографічного оформлення вистави характеризується варіативністю переміщень персонажів відповідно до розвитку музичної драматургії твору, їх активною взаємодією одне з одним та елементами декорацій.
7. Концепція пластично-хореографічної компоненти мюзиклу з її полістилізмом органічно «вписана» в канву поліжанрової основи музичного матеріалу твору, призначена взаємодіяти з драматургічною, вокально-інструментальною, сценографічною складовими вистави на рівноцінних засадах.

## **РОЗДІЛ 4. РЕАЛІЗАЦІЯ СУЧАСНОГО ДИТЯЧОГО МЮЗИКЛУ «ЖАБА МАША» ОЛЕНИ СПЛІОТІ КРІЗЬ ПРИЗМУ ТРАДИЦІЙНИХ ТА ІННОВАЦІЙНИХ МИСТЕЦЬКИХ ТЕХНОЛОГІЙ**

Наукове обґрунтування реалізації творчого мистецького проєкту синхронізовано з третьою частиною Постановочного плану — Втілення режисерського задуму (див. Додаток 4).

### **4.1. Узгодження постановочною групою авторської версії творчого мистецького проєкту в контексті сучасних мистецьких технологій**

#### **4.1.1. Відповідність оригінальної версії проєкту вимогам освітньо-творчого ступеня доктора мистецтва**

Реалізація творчого мистецького проєкту в його практичній та дослідницькій складових передбачає відповідність вимогам освітнього ступеня доктора мистецтва, означеним у нормативній документації (див. п. 1.2.4.). Так згідно з Законом України «Про Вищу освіту» доктор мистецтва здатний розв'язувати комплексні проблеми в галузі професійної та/або дослідницько-інноваційної діяльності [92].

Відповідно до Національної рамки кваліфікацій [77] восьмий рівень, відповідний підготовці доктора мистецтва, передбачає набуття комплексних спеціалізованих знань, умінь, навичок міжгалузево-міждисциплінарного характеру; застосування інноваційних та традиційних технологій у практичній діяльності тощо. Фахівець має продукувати власні неординарні ідеї, пропонувати шляхи та методи вирішення складних практичних і теоретичних завдань не тільки в рамках власного творчого проєкту, але й демонструвати свою компетентність у межах спеціальності та спеціалізації, застосовувати знання на міжгалузевому рівні. Набуті вміння та навички, виробничий досвід та регулярна практика сприяють створенню оригінального мистецького явища.



Оволодіння фаховими і загальнонауковими (філософськими) компетентностями підвищують рівень кваліфікації здобувача, який зможе використовувати отримані знання у власній науковій, творчій та педагогічній діяльності [90; 35; 87]. Їх синтез із авторськими оригінальними ідеями, критичне мислення, можливість надати професійну об'єктивну оцінку явищам мистецького та наукового спрямування, глибинне переосмислення досліджених аспектів свідчать про здатність доктора мистецтва розв'язувати складні завдання за допомогою комплексного підходу.

У Стандарті вищої освіти з підготовки доктора мистецтва [101] визначені вимоги до практичної та теоретичної складових творчого мистецького проєкту, які передбачають їх тематичну спорідненість із відображенням концепції музично-театрального твору у науковій проблематиці та основних положеннях дослідження. Практична складова повинна презентувати оригінальну режисерську версію вистави в контексті сучасної театральної естетики на основі актуальної проблематики сьогодення з інтеграцією новітніх досягнень світового і вітчизняного музичного театру. Теоретична складова, представлена у вигляді самостійного розгорнутого наукового обґрунтування з розв'язанням комплексних проблем сучасної режисури, передбачає глибоке переосмислення наявних і створення нових цілісних знань.

В Освітньо-творчій програмі підготовки доктора мистецтва [85] визначена мета навчання, яка полягає у підготовці висококваліфікованих, конкурентоспроможних, інтегрованих у світовий освітній та мистецький простір фахівців, здатних створювати та презентувати оригінальні версії музично-театральних вистав, органічно поєднувати різні види мистецтв із інноваційними розробками інших галузей, екстраполюючи поглиблені знання, вміння, навички, компетентності на творчу та викладацько-дослідницьку діяльність. Згідно з програмою здобувач повинен володіти навичками роботи з постановочною

групою, оркестром, солістами, вокальними ансамблями/хором, балетом/мімансом, технічними та допоміжними службами, що забезпечують сценічну реалізацію проєкту.

Аналіз творчого мистецького проєкту на тему: «Режисерська постановка сучасного дитячого мюзиклу О. Спіліоті «Жаба Маша» як вияв субкультури молодого покоління» дозволяє констатувати його відповідність освітньому рівню доктора мистецтва з музичної режисури.

Ідейно-тематична спрямованість мюзиклу актуальна й вперше в музичному театрі вирішує проблему зловживання підлітками соціальними мережами, їхньої Інтернет-залежності, що потребує психологічної корекції, у тому числі й засобами театрального мистецтва.

Мистецька й дослідницька складові проєкту реалізовані на підставі комплексного міжгалузево-інтегративного підходу на стику історичних, філософських, культурологічних, соціальних, психологічних, педагогічних, музикознавчих, театрознавчих наук і ґрунтовного аналізу багаторічної мистецької практики.

Режисерські підходи до реалізації проєкту відповідають фаховим компетентностям здобувача до генерування оригінального задуму, авторської інтерпретації художньої ідеї твору, здатності до комплексного оперування специфічною системою виражальних засобів та їх синтезу з новітніми арт-технологіями, сучасними досягненнями науки й мистецької практики.

Органічна взаємодія всіх структурних підрозділів: постановочної групи, творчого складу, допоміжних і технічних служб забезпечили художню цілісність вистави та виявили здатність здобувача до планування, організації, втілення та управління проєктами у сфері музично-театрального мистецтва.

#### **4.1.2. Визначення завдань постановочної групи крізь призму педагогічних мистецьких технологій**

До постановочної групи проєкту, яка працювала як єдиний злагоджений механізм відповідно до узгодженої загальної концепції сучасного дитячого мюзиклу, увійшли: авторка ідеї та режисерка-постановниця О. Шевельова, лібретистка Н. Торжевська, композиторка О. Спіліоті, диригент-постановник Д. Османов, концертмейстери О. Яремчук та Є. Кучеренко, художниця-постановниця О. Куца-Чапенко, балетмейстер-постановник С. Кон, художниця зі світла С. Змеєва, дизайнер анімації Д. Мовчан, художниця з гриму О. Романюк, оператор-постановник С. Савченко, відеоредакторка Н. Торжевська, фотографка В. Тодосейчук, асистенти режисера у складі: А. Калюжної, А. Янчук, В. Нехоци, М. Борисенка, Ю. Карпової, Є. Середи. Технічне забезпечення проєкту було здійснено звукорежисером В. Огієнком, фірмою One Group та Rent Symphony за участю допоміжних служб Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського під керівництвом завідуючого художньо-постановочною частиною В. Александровича. Творчий мистецький проєкт на здобуття освітнього ступеня доктора мистецтва було здійснено за підтримки НМАУ ім. П. І. Чайковського на сцені Оперної студії Великого залу імені Героя України Василя Сліпака. Члени постановочної групи були диференційовані за напрямками роботи, які забезпечували підготовку до реалізації певної компоненти проєкту.

Режисеркою-постановницею спільно з диригентом-постановником та композиторкою були визначені завдання з інтерпретації твору естрадно-симфонічним оркестром та опанування концертмейстерами, солістами, ансамблем, балетною групою інструментальних, вокально-інструментальних, хореографічних номерів.

Співпраця режисерки-постановниці з художницею-постановницею, художницею зі світла, художницею з гриму, дизайнером анімації, оператором-

постановником, відеоредакторкою, фотографкою дозволили окреслити завдання із візуального вирішення вистави, яке поєднувало у собі традиційні сценографічні елементи з арт-технологіями у їхньому органічному синтезі.

Взаємодія режисерки-постановниці з балетмейстером-постановником визначили завдання із забезпечення пластично-хореографічної складової мюзиклу з урахуванням окреслених вище музичного та художнього аспектів вистави в контексті спільно узгодженої концепції проєкту.

Визначення завдань групам технічного забезпечення проєкту було спрямовано на вирішення диференційованого функціоналу, а саме: звукового, світлового, екранного, механічного, які були спрямовані на злагодженість взаємодії у втіленні сценічного видовища.

Завдання з виготовлення елементів сценографії, бутафорії, реквізиту, костюмів, аксесуарів були надані допоміжним цехам відповідно до узгоджених ескізів.

Асистентсько-режисерська група поділялася за напрямками роботи з артистами, костюмами та реквізитом, закупками, технічним оснащенням, транспортом, що сприяло виконанню чітко окреслених завдань відповідно до їх функціонального призначення.

Під час визначення завдань постановочній групі режисером-постановником були рекомендовані до використання традиційні та інноваційні педагогічні технології, спрямовані на ефективну та злагоджену роботу з реалізації проєкту. До них належали: технологія розвивального навчання з особистісно-орієнтованим підходом до кожного учасника проєкту; технологія колективного та групового способу навчання з можливістю її використання під час роботи з усіма солістами, оркестром, балетом, ансамблем у взаємодії з постановочною групою; технологія інтерактивного навчання з діалогічністю у взаємодії та співпраці у процесі реалізації вистави; технологія мотивації успіхом з цілеспрямованим організованим

поєднанням об'єктивних і суб'єктивних умов для досягнення кінцевого результату роботи — втілення творчого мистецького проєкту.

Розгорнутий опис завдань членам постановочної групи та характер дій технічних і допоміжних служб знайшов своє відображення у Додатках 8, 9, 10, які слугували опорними точками реалізації проєкту на різних стадіях його втілення.

#### **4.1.3. Окреслення завдань творчого складу у відповідності навчальним мистецьким технологіям**

Відповідно до доручень, визначених учасникам постановочної групи, разом із ними були окреслені завдання творчому складу за кожним напрямком роботи, а саме: для солістів-вокалістів із опанування партій-ролей та створення цілісних вокально-сценічних образів персонажів; для вокального ансамблю — у їхній злагодженій взаємодії один із одним та з іншими учасниками сцени; для балету — в опануванні різними танцювальними техніками, напрямками, стилями, течіями, їх дотичним застосуванням відповідно до поліжанрового характеру музичної складової; для артистів естрадно-симфонічного оркестру — вивчення оркестрових партій, злагоджене виконання відповідно до диригентської інтерпретації твору.

Визначені для опанування кожною творчою групою окремі завдання передбачали їх самостійність на певних етапах роботи із подальшим узгодженням взаємодії на фінальній стадії репетиційного процесу та безпосередньо під час практичної апробації проєкту на глядача.

Під час визначення завдань у роботі із творчим складом режисером-постановником у співпраці з іншими членами постановочної групи були окреслені традиційні та інноваційні навчальні технології, такі як: технологія проблемного навчання з визначенням проблемної ситуації в опануванні рольовими завданнями та пошуками шляхів їх розв'язання; технологія ігрового моделювання з ефективною взаємодією виконавців під час роботи на сценічному майданчику; кейс-технологія зі спроможністю знаходити оптимальний вихід з екстремальної

ситуації; технологія сугестивного навчання з емоційною інформацією для надзапам'ятовування матеріалу; інформаційно-комунікативні технології з інтеграцією виконавської майстерності з синтезованим комплексним використанням інтерактивного екрану.

## **4.2. Реалізація проєкту в контексті сучасних надбань музичного театру**

### **4.2.1. Постановочно-репетиційний процес, шляхи його оптимізації**

Під час підготовчого процесу режисеркою та диригентом неодноразово проводилися підбір та прослуховування солістів для майбутньої реалізації вистав. Це було обумовлено труднощами військового стану, тому основний склад виконавців змінювався протягом роботи над мюзиклом, а про створення кількох — взагалі не йшлося, хоча б це значно полегшило роботу над проєктом у майбутньому.

Перед початком репетицій усі учасники проєкту були ознайомлені з ідейно-тематичною спрямованістю мюзиклу, його концептуальним баченням, узгодженим постановочною групою, характеристиками персонажів, їх взаємодією під час вистави та розподілом ролей за виконавцями.

Репетиційний процес розпочався розучуванням партій-ролей із окресленням завдань артистам. Вивчення виконавцями музичного матеріалу відбувалося у спільній взаємодії режисерки, диригента та концертмейстерки для розуміння створення вокально-сценічного образу синтезом різних засобів виразності. Мюзикл «Жаба Маша» О. Спіліоті, який раніше не був презентований на сцені українського музичного театру, вимагав детального вивчення авторського тексту, включав внесення деяких коректив із залученням до процесу композиторки. Поступово зі зміною форматів, починаючи від мізансценічних до сценічних, оркестрових, прогонних та генеральної репетицій збільшувався обсяг технічних і художніх завдань виконавцям.

Однією з рекомендацій режисерки-постановниці, окрім спільної роботи з

диригентом і концертмейстером, стало самостійне опанування артистами матеріалу, що сприяло пошуку особистих підходів до рольових завдань, виконавських засобів виразності. Акторам-співакам було запропоновано поетапне вивчення партій, що включало в себе роботу з дзеркалом задля кращого запам'ятовування тексту та психотехніки персонажа з безпосередньою апробацією й адаптацією до ролі.

Важливим чинником у злагодженій роботі стала взаємодія між усіма учасниками творчого мистецького проєкту, в тому числі між виконавцями. Переважна більшість артистів є солістами професійних музичних театрів. Із Київського національного академічного театру оперети до участі в мюзиклі були запрошені: Любов Доброноженко (Баба Жаба) — заслужена артистка України; Ірина Беспалова-Примак (Вчителька) — заслужена артистка України; Тетяна Дідух (Жаба Маша) — провідна солістка, лауреат всеукраїнських та міжнародних конкурсів; Ігор Матейко (Жаб Прораб) — артист. Із Київської опери — Сергій Макієнко (Жаб Потап) — лауреат всеукраїнських та міжнародних конкурсів. Світлячки — випускниці Національної музичної академії України імені П.І. Чайковського: Ірина Тарасевич, Яна Левченко, Анастасія Сарабанська. Балетну трупу презентували студенти Київського національного університету культури і мистецтв, спеціальності «Хореографія»: Дмитро Верещак та Олександр Лобанов. Професійна підготовка, сценічний досвід, робота у виставах дотичного жанру підвищили рівень творчого потенціалу та універсальності виконавців проєкту, які є необхідними для жанру мюзиклу.

Окремої уваги заслуговують виконавці партій Жабеня 1 та Жабеня 2, якими стали підлітки: Вікторія Матейко (16 років) — студентка першого курсу Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка Карого (клас викладача — Б. Бенюка) та Арсеній Грищенко (13 років) — фіналіст Національного відбору дитячого Євробачення – 2021,

запрошений соліст Київської опери (мюзикли «Санта-2. Глобальне потепління» Д. Саратського, «Пригоди Гекльберрі Фінна» Л. та Ж. Колодубів). Активна взаємодія дітей із артистами професійних театрів на сценічному майданчику спонукали обміну досвідом, підвищенню рівня виконавської (вокальної та акторської) майстерності, долучення до спільної творчої роботи з елементами імпровізації, набуття впевненості у собі як протягом репетиційного процесу, так і під час апробації проєкту на глядача.

Важливим компонентом, що відіграв значущу роль у забезпеченні художньої цілісності вистави, якості звучання, повноцінних музичних характеристик, закладених у партитурі мюзиклу, став естрадно-симфонічний оркестр у складі 20 осіб, презентований професійними артистами із різних мистецьких інституцій: Національної філармонії України, Київської опери, Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського під орудою заслуженого діяча мистецтв України, доцента кафедри оперно-симфонічного диригування академії, диригента Національного академічного театру оперети Ділявера Османова.

Розподіл режисеркою-постановницею завдань між членами постановочної групи передбачав їх певну самостійність протягом репетицій за узгодженою концепцією вистави та реалізації її специфічних складових. Такий прийом оптимізації робочого процесу використовувався не тільки в опануванні матеріалу при підготовці до роботи з виконавським складом, але й можливості до паралельного суміщення різних видів діяльності.

Означений підхід застосовувався і в ефективному плануванні графіку репетиційного процесу (див. Додаток 9). Режисеркою-постановницею був проведений детальний розподіл за часом, виконавцями і видом творчої діяльності, аби кожен учасник мав можливість чітко планувати індивідуальну роботу та відпочивати задля відновлення і акумуляції власного творчого потенціалу.



Однією з ефективних форм аналізу і вдосконалення виконавської складової стало застосування фото- та відеофіксації під час репетицій (окремо і спільно: солістів, балету, ансамблю, естрадно-симфонічного оркестру). У колективному чаті проводилося ґрунтовне обговорення отриманих результатів із доцільними рекомендаціями представників постановочної групи, що сприяло удосконаленню рівня виконавської майстерності.

У роботі над творчим мистецьким проєктом знайшов своє відображення і прийом мотивації на успіх. Надскладні обставини, зумовлені руйнуючою силою війни, створили чимало труднощів для всіх учасників вистави. Упродовж процесу реалізації сучасного дитячого мюзиклу «Жаба Маша» О. Спіліоті постановниками було визначено вектор спільної діяльності та мети його подальшого існування. Казка, створена для дітей, націлена відволікти їх від нових несправедливих умов буття, в яких і дорослі інколи втрачають надію та губляться в складних обставинах. Малеча має знати, що у житті є місце для казки, чудернацьких героїв, радощів, сміху і чаруючої сили мистецтва. Діячі культури мають зробити все можливе, аби боронити культурний фронт, зберігати його надбання, продовжувати творити та плекати майбутнє України – дітей, оберігати та виховувати його творами мистецтва. Перспектива майбутніх гастролей у столиці й країною з орієнтацією на рекреаційно-естетичний аспект мотивував увесь колектив до реалізації вистави та збагачення його індивідуально знайденими відповідними сприйняттям молодшого глядача засобами виразності. Спільний вагомий внесок у становлення вітчизняної культури підвищує рівень значущості кожного учасника як частини важливої і необхідної справи.

#### **4.2.2. Технологія управління видовищним синтезом у створенні художньо-цілісної вистави**

Кожен учасник постановочної групи, у тому числі асистенти режисера, керівники технічних служб мали своєрідну «пам'ятку», представлену клавiром із

режисерськими ремарками, референсами й вказівками відповідно до виконання спеціалізованих завдань, та таблиці, які містили розгорнутий детальний опис дій задля своєчасного втілення (див. Додаток 10). Деякі з них були скореговані, доповнені або видозмінені протягом репетиційного процесу як на початкових стадіях, так і під час апробації видовищного синтезу на фінальних стадіях випуску спектаклю.

Режисеркою-постановницею було визначено ключові позиції для кожного із членів технічного та допоміжного забезпечення вистави; синхронізовано їх дії одне з одним; перевірена наявність та готовність до експлуатації усіх компонентів, задіяних у мюзиклі (бутафорія, реквізит, костюми, світлове/звукове/мультимедійне оснащення, відеокамери тощо); проведено загальне обговорення з виявленням неточностей у виконанні завдань; враховано проблеми окремих підрозділів із пропозиціями до їх вирішення; встановлено своєрідні сигнали та команди для реагування на окреслені задачі та на випадок виникнення екстремальних ситуацій.

Особливі труднощі у реалізації вистави виникли у процесі введення звукового та мультимедійного технічного оснащення. Специфіка виконання сучасного дитячого мюзиклу передбачала використання мікрофонів артистами та естрадно-симфонічним оркестром, який включав у себе: струнну, духову, ударну групи, залучення електро- та бас-гітари, фортепіано з підзвучкою. Представлені групи та інструменти мають свої звукові особливості, тому для органічного поєднання усіх складових були проведені тривалі саундчеки по групах, окремо оркестру та артистів, потім — спільно; виявлені та враховані звукові нюанси та проблемні місця. Деякі труднощі виникли і під час генеральної репетиції творчого мистецького проєкту. Після її завершення режисеркою-постановницею, диригентом-постановником та керівниками структурних підрозділів і служб був проведений аналіз проблемних моментів та окреслено шляхи їх усунення до

апробації на глядача. Учасниками проєкту були висловлені пропозиції щодо удосконалення подальшої роботи над мюзиклом з можливістю його майбутніх показів на теренах України.

Передбачене режисеркою- та художницею-постановницями застосування мультимедійних технологій зазнало змін у процесі створення мюзиклу. Так, на початкових стадіях було заплановано використання відеопроєктору з екраном із певними технічними характеристиками задля чіткого відображення візуального ряду вистави. Однак у ході роботи було з'ясовано його невідповідність сценічному простору, що виявилось у нечіткому, тьмяному зображенні в поєднанні з художнім світлом зокрема та майданчиком загалом. Режисеркою-постановницею було прийнято рішення залучення LED-екрану розмірами 5м на 3м, що задовольнив усі вимоги сценографічного вирішення.

Одним із ключових моментів режисерської діяльності у створенні проєкту став організаційний процес усіх служб і учасників, який передбачав окрему роботу з кожним із них з подальшим переведенням їх у автономний режим без потреби постійного контролю та вказівок. Поступовий процес підключення всіх членів колективу з детальним роз'ясненням поставлених перед ними завдань зміг забезпечити самостійність кожної складової окремо, що у поєднанні з іншими компонентами перетворилася у нову мистецьку якість — органічний видовищний синтез художньо-цілісної вистави.

Узагальнена таблиця технології управління видовищним синтезом надана в Додатку 10.

#### **4.2.3. Алгоритм задачі творчого мистецького проєкту**

Технологія задачі творчого мистецького проєкту складалася з окремих етапів, кожний з яких виконує певні важливі функції задля забезпечення художньої цілісності вистави та її успішної презентації. До них належали: організаційний,

демонстраційний та підсумковий етапи апробації проєкту.

Окремої уваги потребує висвітлення організаційного етапу підготовки до випуску вистави, який включав у себе комунікацію з безпосередніми учасниками творчого мистецького проєкту, іншими підрядниками та дотичними особами.

У спільній роботі з дизайнером О. Борисенко було визначено концепт створення макетів афіші та буклетів згідно з ідейно-тематичним наповненням мюзиклу. Фотографії виконавців партій-ролей, відзняті напередодні у фотостудії з В. Тодосейчук, дозволили презентувати головних героїв мюзиклу в рекламній продукції. У буклетах та афішах було розміщено відомості про виставу, дату і час показу, постановочну групу, дійових осіб і виконавців, охарактеризовано ідейно-тематичний зміст вистави з її проблематикою і актуальністю (див. Додатки 2 і 3). Означена афіша може використовуватися і для розголосу в соцмережах при подальшій роботі над проєктом з корекцією інформації, відповідної до обставин події.

Однак вимоги до випуску вистав під час військового стану не передбачали запрошення на показ глядачів, у тому числі й роботу із засобами масової комунікації та рекламними агенціями у будь-якому її прояві.

Перед виставою у холі Оперної студії НМАУ ім. П. І. Чайковського мала транслюватися тематично-інтерактивна відеопрезентація з віднятими наявними матеріалами, яка б налаштовувала глядачів на атмосферу видовища та попередньо знайомила з героями мюзиклу.

Запрошення театральних критиків, представників мистецьких інституцій та високоповажних гостей було унеможливлено. На жаль, і заплановану прес-конференцію на тему презентації прем'єри сучасного дитячого мюзиклу О. Спіліоті «Жаба Маша» із залученням керівництва НМАУ ім. П. І. Чайковського, авторів, представників режисерсько-постановочної групи, виконавців довелося відмінити за причин, згаданих вище.

Слід відмітити, що при підготовці проєкту режисеркою-постановницею було враховано та дотримано вимоги до використання авторських прав інших митців, узгоджена можливість залучення деяких фрагментів авторів/виконавців із їхнього творчого доробку. Цього потребувало застосування у виставі фрагмента пісні «Родина» на слова В. Крищенка, з музикою О. Злотника, у виконанні Назарія та Дмитра Яремчуків.

Створення нового мистецького продукту з нуля — від ідеї до його сценічної реалізації — є видатною подією для українського культурного простору. У процесі роботи над виставою, з виникненням нових труднощів, пов'язаних із надскладними умовами для кожного українця під час війни, змінилося ідейне спрямування його подальшого життя (див. Додаток 1).

Напередодні здачі творчого мистецького проєкту була сконкретизована цільова установка для всіх учасників вистави, надані ключові вказівки кожному представнику постановочної групи, виконавському складу, технічним та допоміжним службам. Презентація сучасного дитячого мюзиклу «Жаба Маша» О. Спіліоті відбувалася відповідно до технології управління видовищним синтезом (див. Додаток 10).

Після здачі вистави як підсумок роботи усіх підрозділів та служб відбулося обговорення творчих та технічних аспектів апробації проєкту на глядача з визначенням особистого внеску кожного учасника у забезпечення художньо-цілісного видовища, перспективних для подальшого вдосконалення ідей реалізації мюзиклу, що можуть вивести його на новий мистецький рівень.

## **Висновки до РОЗДІЛУ 4**

1. Концептуальне бачення творчого мистецького проєкту відповідає нормативним вимогам освітнього рівня доктора мистецтва з музичної режисури за наступними параметрами:

- ідейно-тематичною спрямованістю мюзиклу (Інтернет-залежності підлітків), що вперше підіймається у вітчизняному музичному театрі та потребує комплексних міжгалузевих досліджень;
- поліжанровістю музики та полістилізмом хореографії, що відповідає характерним ознакам жанру;
- його реалізацією за участю естрадно-симфонічного оркестру, універсально підготовлених акторів-співаків, з наявністю ансамблевих та балетних епізодів, синтезу традиційного та інноваційного сценографічного оформлення;
- забезпеченням видовищного синтезу новітнім технологічним інструментарієм;
- алгоритмом виконання окреслених завдань у реалізації усіх складових проєкту.

2. Визначення завдань учасникам постановочної групи відбувалося згідно з розробленим алгоритмом дій, представленим у вигляді режисерських ремарок у клавірі, референсів та таблиць із застосуванням відповідних традиційно-інноваційних педагогічних технологій, призначених оптимізувати постановочно-репетиційний процес та досягти його найбільшої ефективності.

3. Окреслення завдань творчого складу узгоджувалася з керівниками відповідних підрозділів та передбачало визначення традиційно-інноваційних навчальних технологій задля комплексного забезпечення художньої цілісності вистави.

4. Шляхи оптимізації постановочно-репетиційного процесу полягали у:

- доцільному використанні педагогічних та навчальних мистецьких технологій, що прискорили роботу над проєктом;
- взаємодії досвідчених артистів професійних музичних театрів із початківцями у процесі виконання одноосібних та колективних рольових завдань;

- самостійному опануванні рекомендованим режисеркою-постановницею матеріалом, що сприяло поглибленню вокально-сценічних образів персонажів;
- організаційних здібностях постановочної групи з мотивацією кожного учасника вистави на загальний успішний результат;
- ефективному плануванні та організації творчої діяльності відповідно до узгодженого графіку реалізації проєкту задля доцільного використання робочого часу та відпочинку з метою реакрації потенціалу виконавського складу.

5. Технологія управління видовищним синтезом передбачала узгодження дій постановочної групи, творчого складу, технічних та допоміжних служб у процесі апробації практичної складової проєкту — сучасного дитячого мюзиклу «Жаба Маша» О. Спіліоті за діями, картинами, сценами та номерами, що забезпечила художню цілісність вистави.
6. Алгоритм задачі творчого мистецького проєкту полягав у виконанні трьох основних етапів: організаційного, демонстраційного (апробація) та підсумкового, кожен із яких вирішив певні завдання відповідно до означеного режисером концепту.

## ВИСНОВКИ

1. Нова парадигматика музичного театру України з її переорієнтацію на культурний ринковий продукт, сферу споживання, спрямованість на світовий узагальнений вектор розвитку призводять до поступової втрати унікальності, самобутності та оригінальності вітчизняного мистецтва, зміни пізнавально-розвивального, дозвіллево-виховного призначення театральної інституції на розважально-гедоністичний контент репертуару. Непоодинокі випадки режисерських інтерпретацій дитячих вистав у невідповідній віку стилістиці, без урахування української ментальності та психології сприйняття молодим поколінням творів мистецтва призводять до прищеплення йому хибних етико-естетичних поглядів на способи комунікації в суспільстві, наданню переваги видовищній складовій над драматургічною основою матеріалу. Аналіз наукових джерел дозволяє констатувати малодослідженість режисерського аспекту дитячого репертуару музичного театру України в умовах розриву наступності субкультур поколінь, що потребувало проведення дослідницею комплексного інтегративно-міжгалузевого дослідження на стику історичних, філософських, культурологічних, соціальних, психологічних, педагогічних, музикознавчих та театрознавчих наук. Порівняння різних жанрових моделей музично-театральних творів для молодшого віку виявило надання пріоритетів юним глядачем сучасному дитячому мюзиклу за доступність сприйняття його тематики, сценічного мовлення, музики, вокалу, сценографії, хореографії з їх одночасним синтезуванням у динамічному розкритті драматургії вистави.
2. Становлення режисури зарубіжного мюзиклу відбувалося під впливом чинників формування його основних стадій із наступним умовним розподілом:
  - перша третина ХХ століття — поява та оформлення мюзиклу в самостійний жанр із переважно комедійною тематикою — тяжіння режисури до дивертисментної розважальної естради;



- 40 – 50 роки ХХ століття — ускладнення драматургії мюзиклу внаслідок звернення до літературних бестселерів, соціально-значущих тем у суспільстві — пошук нових дієвих режисерських засобів виразності, їх синтезування для розвитку сюжетної лінії твору;
- кінець ХХ – початок ХХІ століття — збагачення жанру мюзиклу ексцентричними музично-шумовими та світло-технічними спецефектами, запозиченими в рок-опері, що витіснила мюзикл у 1960 – 1970 роках — режисерські експерименти з активної взаємодії та взаємопроникнення засобів виразності з їх тяжінням до неосинкретизму.

Ототожнення жанру мюзиклу з оперетою в Україні в умовах радянської дійсності вплинуло на наслідувальний характер його режисури. Переосмислення режисури мюзиклу за доби незалежності України відбувалося із врахуванням зарубіжного досвіду з поступовим формуванням власних прийомів відповідно до національного вектору спрямування репертуарної політики. Екстраполяція режисерського досвіду інтерпретацій вітчизняного мюзиклу на дитячий репертуар призвела до необхідності врахування особливостей сприйняття молодшим глядачем творів мистецтва, його інтересів та уподобань, що сприяло пошуку відповідних віку засобів виразності та художніх прийомів у їх реалізації.

3. Режисерський концепт сучасного дитячого мюзиклу «Жаба Маша» Олени Спіліоті в моделюванні практичної складової творчого мистецького проєкту передбачав синтезування традиційних та інноваційних підходів у втіленні актуальної тематики психологічної залежності дітей від соціальних мереж, що є першим зверненням музичного театру України до означеної проблематики. Поліжанровість музики, полістилізм хореографії, яскравість сценографічного оформлення, що є характерними та рівнозначними ознаками мюзиклу, потребували диференціації режисерських підходів.

Контрастна зміна картин/сцен/номерів відповідно до музичної драматургії на тлі поєднання традиційних елементів сценографії з арт-технологіями, анімацією та тематичним відеорядом спонукали режисерку-постановницю до застосування прийому активної взаємодії та взаємопроникнення засобів виразності різних видів мистецтв із їх тяжінням до неосинкретизму.

#### 4. Контент реалізації творчого мистецького проєкту передбачав:

- узгодження його концепції постановочною групою з окресленням завдань усім структурним підрозділам крізь призму традиційно-інноваційних мистецьких технологій, спрямованих на ефективність та оптимізацію процесу реалізації вистави;
- розробку детального алгоритму дій для всіх учасників проєкту відповідно до специфіки їх роботи, що включав аспект самостійного опрацювання завдань з подальшою взаємодією між ними;
- виконання поетапності реалізації сучасного дитячого мюзиклу О. Спіліоті «Жаба Маша» з дотриманням узгодженої режисерської моделі.

Перспективи подальшого сценічного життя мюзиклу зумовлені соціально-значущою довгостроковою проблематикою в українському суспільстві; вагомим рекреаційно-естетичним потенціалом для дітей та дорослих в надскладних екстремальних умовах життєдіяльності соціуму.

## СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Андрущенко Т. І. Виховний процес та формування естетичних цінностей молоді в українському культурному дискурсі в період глобалізації та інформаційної революції // Людина в сучасному цивілізаційному процесі: філософсько-культурологічні та етико-естетичні виміри: Монографія. Ніжин: Аспект-Поліграф, 2014. С. 183–205.
2. Бабенко Ю. А. Ціннісні орієнтації сучасної української молоді: результати дослідження // Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв. Київ, 2014. № 2. С. 76–81.
3. Баневич С. П. Приключения Тома Сойера // Михеева Л., Орелович А. В мире оперетты: Путеводитель. Ленинград: Сов. композитор, 1977. С. 378–383.
4. Барановська І. Г. Музично-естетичний розвиток підлітків // Науковий часопис Національного педагогічного університету імені М. П. Драгоманова. Серія 16. Творча особистість учителя: проблеми теорії і практики: Зб. наукових праць / Ред. кол. О. Г. Мороз, Н. В. Гузій (відп. ред.) та ін. Київ: НПУ, 2005. Вип. 4 (14). С. 217–220.
5. Барвінок І. В. Теоретичні підходи до розуміння особливостей сприймання музики молодшими школярами // Молодий вчений. 2017. 4 квіт.
6. Бахтин А. А. Синтез искусств как основа мюзикла для взрослых и детей: автореф. дис. ... канд. искусствоведения: спец. 17.00.01 – театральное искусство / РАТИ-ГИТИС. Москва, 2006. 143 с.
7. Безклубенко С. Мистецтво: терміни та поняття: Енцикл. вид. у 2 т. Т. 1 (А–Л). Київ: Ін-т культурології АМУ, 2008. 240 с.: іл.
8. Безклубенко С. Мистецтво: терміни та поняття: Енцикл. вид. у 2 т. Т. 2 (М–Я). Київ: Ін-т культурології НАМУ, 2010. 256 с.: іл.
9. Белецкий А. И. Вопросы репертуара в театре для детей // Шлях освіти. 1926. № 4-5. С. 139–156.

- 10.Белецкий А. И. В поисках репертуара для детских театров // Путь просвещения. 1924. № 1. С. 97–115.
- 11.Бистрякова В., Осадча А. Інновації та технології в сучасному мистецтві // Вісник Львівської національної академії мистецтв. Львів, 2017. Вип. 32. С. 189–199.
- 12.Біла І. М. Психологія дитячої творчості. Київ: Фенікс, 2014. 137 с.
- 13.Біла І. М. Розвиток творчого сприймання на етапі дитинства // Проблеми сучасної психології: Зб. наукових праць Кам'янець-Подільського національного університету ім. І. Огієнка, Ін-ту психології ім. Г. С. Костюка АПН України / За ред. С. Д. Максименка, Л. А. Онуфрієвої. Кам'янець-Подільський: Аксиома, 2009. Вип. 3. С. 33–42.
- 14.Бобровская Д., Галкин Д., Самеева В. Новые информационные технологии в современной сценографии // Гуманитарная информатика. 2013. Вып. 7. С. 93–105.
- 15.Бойко Л. П. Соціокультурне значення молодіжних субкультур у сучасних реаліях // Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв. Київ, 2019. Вип. 2. С. 152–155.
- 16.Бойко О. До питання дослідження мюзиклу // Культурологічна думка. 2017. С. 179–184.
- 17.Bravo, l'opérette! Київський національний академічний театр оперети: Ювілейне видання до 80-річчя театру. Київ, 2014. 200 с.
- 18.Булучевский Ю., Фомин В. Краткий музыкальный словарь для учащихся. . Ленинград: Музыка, 1975. 215 с.
- 19.Вакуленко Д. Поліжанровість мюзиклу в творчості Ендрю Ллойда Веббера // Матеріали I Міжнародної науково-теоретичної конференції «Scientific practice: modern and classical research methods». Бостон (США), 2021. С. 179, 180.

- 20.Вакулєнко Д. Становлення мюзиклів як популярного жанру в Україні // Грааль науки: Міжнародний науковий журнал. 2021. № 1. С. 559, 560.
- 21.Варивода К. С. Позитивні й негативні аспекти взаємодії сучасної молоді в соціальних мережах // Науковий огляд. 2015. Вип. 7 (17). С. 1–16.
- 22.Великие мюзиклы мира: Энциклопедия. Москва: Олма-Пресс, 2004. 862 с.
- 23.Веселовська Г. І. Сучасне театральне мистецтво. Київ: НАКККіМ, 2014. 143 с.
- 24.Вимоги з підготовки та оформлення дисертації на здобуття освітньо-творчого ступеня доктора мистецтва галузі знань: 02 «Культура і мистецтво», спеціальностей: 025 «Музичне мистецтво» та 026 «Сценічне мистецтво». Затверджено Вченою радою Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського 18.03.2021. Протокол № 6 (наказ № 37-А від 18.03.2021).
- 25.Вітрук Х. Ю., Добролюбська Ю. А. Молодіжні субкультури в сучасному інформаційному просторі // Історіосфера: матеріали Чотирнадцятої наукової конференції викладачів, здобувачів вищої освіти та молодих учених Південноукраїнського національного педагогічного університету імені К. Д. Ушинського. Одеса: Університет Ушинського, 2019. 5–6 квіт. С. 55–61.
- 26.Голубенко С. Хто започаткував жанр дитячої опери // Наш театр: Книга діячів українського театального мистецтва: 1915–1975. Т. I / Ред. кол. Лисяк О., Лужницький Г. (гол. ред), Полтава Л. та ін. Нью-Йорк; Париж; Сідней; Торонто: Об'єднання мистців української сцени (ОМУС), 1975. С. 261–263.
- 27.Гриценко А. В. Ризики впливу телевізійних та комп'ютерних технологій на розвиток психіки людини в добу інформаційного протистояння // Вісник Національного університету оборони України. Київ, 2015. Вип. 1. С. 214–232.

28. Гусакова Н., Зайцева І. Американський мюзикл: проблеми становлення жанроутворення // Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв. 2017. № 1. С. 104–108.
29. Даць І. В. Концепт підготовки режисерів музичного театру в Національній музичній академії України імені П. І. Чайковського // Актуальні проблеми музичного театру в контексті соціокультурних викликів сучасності: Матеріали міжнародної науково-практичної конференції, Київ, 2–3 березня 2020 р. Київ: НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2020. С. 155–162.
30. Донченко Н., Зайцева І. Американський мюзикл на зламі третього тисячоліття // Міжнародний вісник: культурологія, філологія, музикознавство. Київ, 2017. Вип. 11 (9). С. 113–117.
31. Ермаков А. А. Жанровые особенности детской оперы для любительского театра (на примере творчества уральских композиторов): дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02 / Уральская государственная консерватория имени М. П. Мусоргского. Екатеринбург, 2012. 182 с.
32. Єрошенко О. В. Жанрові видозміни музичної вистави сучасного українського театру // Мистецька освіта і культура України XXI століття: євроінтеграційний вектор: Зб. матеріалів міжнародної науково-творчої конференції. Одеса, Київ, Варшава, 12–13 травня 2016 р. Київ: НАКККиМ, 2016. С. 135–138.
33. Зайцева І. Деякі тенденції розвитку українського мюзиклу як мистецтва і галузі шоу-індустрії // Молодий вчений. 2017. № 10 (50). С. 262–267.
34. Зайцева І. Мюзикл і рок-опера як поліфункціональні мистецькі жанри // Молодий вчений. 2017. № 11 (51). С. 543–548.
35. Зміни, що вносяться до Порядку здобуття освітньо-творчого ступеня доктора мистецтва та навчання в асистентурі-стажуванні: Постанова Кабінету Міністрів України від 12 лютого 2020 р. №8 9. URL:

<https://www.kmu.gov.ua/npas/pro-vnesennya-zmin-do-poryadku-zdobuttyaosvitno-tvorchogo-stupenya-doktora-mistectva-ta-navchannya-v-asistenturistazhuvanni-89120219> (дата звернення: 21.04.2022).

36. Іванченко Л. І. Молодіжні субкультури в сучасному світі // Теоретико-методичні проблеми виховання дітей та учнівської молоді. Київ, 2016. Вип. 20 (1). С. 201–210.
37. Изворска-Елизарьева М. Искусство и время: Музыкально-эстетические этюды. София: Музика и мисъл, 2014. 151 с.
38. Изуграфова Н. Культурологические аспекты семантики «детскости» в музыке // Музичне мистецтво і культура: Науковий вісник Одеської державної музичної академії імені А. В. Нежданової: Зб. наукових статей / Гол. ред. Сокол О. В. Одеса: Друкарський дім, 2017. Вип. 18. Кн. 2. С. 64–75.
39. Ільченко П. І. Режисерський задум оперної вистави крізь призму сучасної театральної естетики // Українське музикознавство. Київ, 2020. Вип. 46. С. 45–57.
40. Інноваційні технології в мистецькій освіті: робоча програма навчальної дисципліни 026 «Сценічне мистецтво», спеціалізації «Музична режисура», ступеня вищої освіти «Доктор мистецтва» / Авт.-упоряд. Касьянова О. В. Київ: НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2021. 22 с. URL: [https://knmau.com.ua/wpcontent/uploads/08.1. Innovatsijni\\_tehnologiyi\\_v\\_mistet\\_ski\\_j\\_osviti. Robocha\\_programa.pdf](https://knmau.com.ua/wpcontent/uploads/08.1. Innovatsijni_tehnologiyi_v_mistet_ski_j_osviti. Robocha_programa.pdf) (дата звернення: 22.04.2022).
41. Канюка Л. С. Український музичний театр в епоху змін ціннісних орієнтирів у мистецтві // Актуальні проблеми музичного театру в контексті соціокультурних викликів сучасності: Матеріали міжнародної науково-практичної конференції, Київ, 2–3 березня 2020 р. / Ред.-упоряд. Касьянова О. В. Київ: НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2020. С. 65–71.

42. Карнаух А. А., Рихлюк А. В. Сутнісні характеристики політичного нігілізму молодіжної субкультури сучасної України // Науковий часопис Національного педагогічного університету імені М. П. Драгоманова. Серія 22: Політичні науки та методика викладання соціально-політичних дисциплін. Київ, 2019. Вип. 25. С. 78–82.
43. Карпенко Є., Карпенко Н. Дитяча опера як засіб естетичного виховання // Мистецтво та освіта. 2007. № 4. С. 40–51.
44. Касьянова О. В. Концепт підготовки доктора мистецтва з музичної режисури // Українське музикознавство. Київ, 2021. Вип. 47. С. 18–27.
45. Касьянова О. В. Танець у музично-драматичному театрі // Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. Київ, 2011. № 1(10). С. 121–131.
46. Київська опера відкрила сезон еротичним трилером «Весілля Фігаро». URL: <https://www.umoloda.kiev.ua/number/3512/164/137771/> (дата звернення: 15.09.2020).
47. Київська опера. Історія театру. URL: <https://kyivoperatheatre.com.ua/history/> (дата звернення: 15.09.2020).
48. Кириченко В. Дитячий театр казки 20-х років ХХ століття як форма організації дозвілля школярів // Психолого-педагогічні проблеми сільської школи. Умань: Софія. 2012. Вип. 42. С. 205–212.
49. Коваленко Ю. Еволюція форм мюзиклу в постановках Харківського, Київського та Одеського музичних театрів (1980–2005) // Культура України. 2007. № 18. С. 144–153.
50. Коваленко Ю. Проблеми вітчизняної режисури театру музичної комедії в контексті імпортованої режисури // Вісник Львівського університету. Серія «Мистецтво». Львів, 2015. Вип. 16 (Ч. 1). С. 168–177.



51. Коваленко Ю. Сучасна режисура в українському театрі музичної комедії // Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. Київ, 2009. № 3 (4). С. 69–75.
52. Коваленко Ю. Український театр музичної комедії: зміна пріоритетів // Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти: Зб. наукових праць. Київ, 2007. Вип. 20: Мистецтво: «від існуючого до виникаючого». С. 254–262.
53. Ковальская И. Детский музыкальный театр как автономный жанровый феномен // Європейські прикладні науки: Науковий журнал / Ред. кол. проф. Лутц Шумахер, проф. Джон Піннекамп та ін. (Штуттгарт, Німеччина). 2015. № 5. С. 12–15.
54. Ковальская И. От оперетты к мюзиклу: к вопросу об исторической логике развития музыкальной комедии // Музичне мистецтво і культура: Науковий вісник Одеської державної музичної академії імені А. В. Нежданової: Зб. наукових статей / Гол. ред. Сокол О. В. Одеса: Друкарський дім, 2007. Вип. 8. Кн. 2. С. 136–148.
55. Ковальская И. Роль музыки в организации художественного единства музыкально-театрального произведения // Музичне мистецтво і культура: Науковий вісник Одеської державної музичної академії імені А. В. Нежданової: Зб. наукових статей / Гол. ред. Сокол О. В. Одеса: Астропринт, 2011. Вип. 14. С. 307–316.
56. Ковальская И. Сюжетно-тематические основы и жанровые свойства музыкальной комедии (на примере репертуара Одесского академического театра музыкальной комедии имени М. Водяного): дис. ... канд. искусствоведения: спец. 17.00.03 – музыкальное искусство / Одесская национальная музыкальная академия имени А. В. Неждановой. Одесса, 2016. 202 с.

57. Концепція виховання дітей та молоді в цифровому просторі. Київ: Національна академія педагогічних наук України, 2021. 52 с.
58. Корній Л. П., Сюта Б. О. Історія української музичної культури: Підручник. Київ: НМАУ ім. П.І. Чайковського, 2011. 736 с.: іл.
59. Костюк Е. Б. Популярные музыкальные направления и жанры XX века: джаз, мюзикл, рок-музыка, рок-опера: Учеб. пособие для студентов ВУЗ. Санкт-Петербург: ГУП, 2008. 192 с.
60. Кравченко Д. Сучасний театральний мюзикл як явище видовищної культури // Імідж сучасного педагога. 2014. № 10 (149). С. 47–50.
61. Кубаєвський М. Контекстна буттєвість етносу в глобалізованому просторі // Психологія і суспільство. 2008. № 2 (32). С. 59–64.
62. Кучер Р., Вакуленко Д. Форматні музичні шоу-програми в контексті мистецьких інтеграційних процесів // Грааль науки: Міжнародний науковий журнал. 2021. Вип. 4. Травень. Секція XXXI – «Культура та мистецтво». С. 649–653.
63. Лапко В. Становлення жанру «мюзикл» як результат інтеграції та взаємопроникнення культур // Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури. Київ, 2018. Вип. XL. С. 327–333.
64. Лупаренко С. Проблема самоцінності дитини та унікальності дитинства в педагогічній спадщині В. Сухомлинського // Засоби навчальної та науково-дослідної роботи. 2013. Вип. 40. С. 129–140.
65. Малєєва Н. Комунікативні інтернет-практики залежної від соціальних мереж молоді: дис. ... канд. психологічних наук: спец. 19.00.05 – соціальна психологія; психологія соціальної роботи. Київ, 2017. 184 с.
66. Манько С. Американський та вітчизняний мюзикли: специфіка реалізації проєкту // Культура України. 2012. Вип. 37. С. 255–263.

67. Манько С. Історія розвитку жанру мюзиклу в Україні в першоджерелах та публікаціях // Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті. Харків, 2014. Вип. 1. С. 43–47.
68. Манько С. Мюзикл і рок-опера в українському соціокультурному просторі // Культура України. 2012. Вип. 39. С. 268–276.
69. Манько С. Б. Специфіка артистичної діяльності в процесі репрезентації на вітчизняній сцені мюзиклу та рок-опери // Аркадія. 2012. № 3 (34). С. 55–59.
70. Мельник М. Мюзикл як феномен мистецтва української естради ХХІ століття // Економіка і культура України в світових глобалізаційних процесах: позиціонування і реалії: Матеріали ІІІ Міжнародної науково-практичної конференції. Київ, 22 березня 2018 р. Київ, 2018. С. 137–140.
71. Мироненко Г. В. Час віртуального життя: Монографія. Київ: Національна академія педагогічних наук України, Інститут соціальної та політичної психології, Імекс-ЛТД, 2015. 133 с.
72. Місце пригод – «Фабрика Санти». URL: <https://www.tkk.media/mistse-ryhod-fabryka-santy/> (дата звернення: 20.09.2020).
73. Мозгальова Н. Г. Дитячі опери українських композиторів в практиці інструментально-виконавської підготовки вчителів музики // Вісник Запорізького національного університету: Зб. наукових статей. Педагогічні науки. Запоріжжя, 2010. № 1 (12). С. 80–83.
74. Москаленко В. Г. Лекции по музыкальной интерпретации: Учебное пособие. Киев: Клякса, 2013. 272 с.
75. Музыка наших дней: Современная энциклопедия Аванта+ / Вед. ред. Д. М. Володихин. Москва: Аванта+, 2002. 432 с.: ил.
76. Мюзикл // Музыкальная энциклопедия: в 6 т. / Гл. ред. Келдыш Ю. В. Москва: Сов. энциклопедия, 1976. Т. 3. С. 591.

77. Національна рамка кваліфікацій. URL: <http://zakon4.rada.gov.ua/laws/show/1341-2011-п> (дата звернення: 22.04.2022).
78. Нестьєва М. І. На противагу свавілля «режисерського театру» // Аспекти історичного музикознавства. Вип. VI: Музика і театр в історичному часі та просторі. Харків: Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського, 2013. С. 272–389.
79. Нестьєва М. І. Режисер і композитор – односторонці чи супротивники? // Часопис Національної музичної академії України імені П.І. Чайковського. 2012. № 3 (16). С. 11–16.
80. Никоненко Р. Пластична режисура в українському театральному мистецтві кінця XX – початку XXI століття: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: Сценічне мистецтво / Київський національний університет культури і мистецтв. Київ, 2021. 181 с.
81. Оганезова-Григоренко О. Соціокультурные аспекты формирования профессионализма артиста мюзикла // Музичне мистецтво і культура. 2014. Вип. 19. С. 395–404.
82. Оганезова-Григоренко О. Художественно-эстетическая специфика мюзикла в контексте исторического развития жанра // Таврійські студії. Серія «Мистецтвознавство». 2013. № 3. С. 78–83.
83. Ордіна Л., Ярмола О. Молодіжна субкультура як соціокультурний феномен: сутність, структура, функції // Актуальні питання гуманітарних наук. Дрогобич, 2021. Вип. 35. Т. 4. С. 13–16.
84. Основи соціальної психології: Підручник для закладів вищої освіти / Редколегія Горностай П. П., Слюсаревський М. М., Татенко В. О., Титаренко Т. М., Хазратова Н. В. та ін.; за ред. Слюсаревського М. М. Київ: Талком, 2018. 580 с.

85. Освітньо-творча програма «Музична режисура» 026 третього освітньо-творчого рівня доктор мистецтв. URL: [https://knmau.com.ua/wp-content/uploads/OTP\\_026\\_Doktor\\_mistetstva\\_-\\_2021.pdf](https://knmau.com.ua/wp-content/uploads/OTP_026_Doktor_mistetstva_-_2021.pdf) (дата звернення: 22.04.2022).
86. Паві П. Словник театру / Наук. ред. Клековкін О. Львів, 2006. 641 с.
87. Положення про асистентуру-стажування та творчу аспірантуру Національної музичної академії імені П.І. Чайковського № 13-2019. URL: <https://knmau.com.ua/wp-content/uploads/Polozhennya-pro-asistenturustazhuvannya-ta-doktora-mistetstva-2019.pdf> (дата звернення: 22.04.2022).
88. Полтава Л. Українська дитяча опера і оперета // Свобода: Альманах Українського народного союзу (Джерзі-Сіті; Нью-Йорк). 1971. С. 119–131.
89. Полянський Т. Мюзикл як поліжанровий феномен музичного театру: історія та перспективи // Мистецтвознавчі записки. 2013. Вип. 23. С. 122–128.
90. Порядок здобуття освітньо-творчого ступеня доктора мистецтва та навчання в асистентурі-стажуванні: Постанова Кабінету Міністрів України від 24 жовтня 2018 р. № 865–28. URL: <https://zakonodavstvo.com/download/postanova-vid-jovtnya-2018-865-pro2018-67669.html> (дата звернення: 23.04.2022).
91. Порядок реалізації і захисту творчого мистецького проєкту на здобуття освітньо-творчого ступеня доктора мистецтва у Національній музичній академії України імені П. І. Чайковського від 18 березня 2021 р. № 37-А. URL: [https://knmau.com.ua/wp-content/uploads/1\\_Poryadok\\_realizatsiyi\\_i\\_zahistu\\_tvorchogo\\_mistetskogo\\_proektu\\_v\\_NMAU.pdf](https://knmau.com.ua/wp-content/uploads/1_Poryadok_realizatsiyi_i_zahistu_tvorchogo_mistetskogo_proektu_v_NMAU.pdf) (дата звернення: 23.04.2022).
92. Про вищу освіту: Закон України № 1556-18 URL: <http://zakon4.rada.gov.ua/laws/show/1556-18> (дата звернення: 23.04.2022).

93. Розенштейн М. Украинский детский театр // Путь просвещения. 1929. № 7–8. С. 97–115.
94. Романець Д. О. Дитяча опера: історіографія питання // Мистецтвознавчі записки: Зб. наукових праць. Київ: Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв, 2017. № 32. С. 423–432.
95. Саракун Л. П. Космополітизм як альтернативний світогляд майбутнього планетарного суспільства // Культуротворчі виміри людини в сучасному універсумі: Монографія. Київ: Ліра, 2019. С. 75–95.
96. Сергєєнкова О. П., Столярчук О. А., Коханова О. П., Пасєка О. В. Вікова психологія: Навчальний посібник. Київ: Центр учбової літератури, 2012. 376 с.
97. Сікорська І. М. Мюзикл // Енциклопедія сучасної України: електронна версія [онлайн] / Гол. редкол.: Дзюба І. М., Жуковський А. І., Железняк М. Г. та ін.; НАН України, НТШ. Київ: Інститут енциклопедичних досліджень НАН України, 2020. URL: [https://esu.com.ua/search\\_articles.php?id=70255](https://esu.com.ua/search_articles.php?id=70255) (дата звернення: 24.06.2022).
98. Скворець В. Вплив інформаційних технологій на соціалізацію молоді // Матеріали міжнародної науково-практичної конференції «Освіта як чинник формування креативних компетентностей в умовах цифрового суспільства» (27–28 листопада 2019 р.). Запоріжжя, 2019. С. 153–156.
99. Скрипка А. Шоу-технології як форма соціальної комунікації: автореф. дис. ... канд. соціологічних наук / Харківський національний університет імені В. Н. Каразіна. Харків, 2010. 33 с.
100. Сорокина И. Чудо или шоу? // Музыкальная жизнь. 2013. № 9. С. 88–89.
101. Стандарт вищої освіти НМАУ 8 лютого 2021 року. URL: <https://knmau.com.ua/wp->

[content/uploads/Standart\\_Vishhoi\\_osviti\\_026\\_doktor\\_mistetstva\\_2021.pdf](#) (дата звернення: 23.04.2022).

102. Станішевський Ю. О. Барви української оперети. Київ: Муз. Україна, 1970. 147 с.
103. Станішевський Ю. О. Парадокси «легкого жанру» // Музика. 2005. № 3. С. 8–10.
104. Станішевський Ю. О. Режисура в сучасному українському музичному театрі. Київ: Наукова думка, 1982. 276 с.
105. Стьопіна А. Музичний спектакль для дітей як результат агрегації мистецтв // Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. Київ, 2021. № 2 (51). С. 76–90.
106. Сулім Р. А. Дитячі опери М. Лисенка та їх сценічна доля // Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. Київ, 2012. № 2 (13). С. 102–117.
107. Федотова А. О. Музичний театр як засіб формування художньо-творчого потенціалу молодших школярів // Вісник Чернігівського національного педагогічного університету. Серія «Педагогічні науки». Чернігів, 2015. Вип. 125. С. 379–382.
108. Цебрій І. Дитячі опери М. Лисенка та можливості використання їхнього музичного матеріалу // Актуальні питання гуманітарних наук. Дрогобич, 2021. Вип. 41. Т. 3, С. 41–46.
109. Чаркіна Т. Глобалізація: соціально-культурний аспект // Versus. 2016. № 1 (7). С. 36–41.
110. Черная Е. Система жанров детской музыки: «константы» и «переменные» // Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти. Харків, 2013. Вип. 38, С. 179–191.

111. Черніговець Т. І. Формування дозвіллевої культури молодших школярів засобами дитячого фольклору (на матеріалі Західного Полісся України): дис. ... канд. пед. наук: спец. 13.00.06 / КНУКіМ. Київ, 2002. 212 с.
112. Шаповалова О. Музыкальный энциклопедический словарь. Москва: РИПОЛ КЛАССИК, 2003. 794 с.
113. Шевельова О. Дитячо-юнацький репертуар сучасного музичного театру України: проблеми дослідження режисерського концепту // Українське музикознавство. Київ, 2020. Вип. 46. С. 30–44.
114. Шевельова О. Реалізація сучасного дитячого мюзиклу О. Спіліоті «Жаба Маша» в контексті субкультури молодого покоління // Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. Київ, 2022. № 1 (54). С. 149–161.
115. Шевельова О. Сучасний дитячий мюзикл «Жаба Маша» О. Спіліоті в контексті режисерського моделювання творчого мистецького проєкту // Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. Київ, 2021. № 3-4 (52-53). С. 262–276.
116. Шилова Н. В. Жанрові особливості мюзиклу // Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури. Київ: Міленіум, 2005. Вип. 14. С. 161–170.
117. Шутько С. М. Сучасна музична режисура – новаторство чи авантюризм? // Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. Київ, 2021. № 3-4 (52-53). С. 203–216.
118. Юдін М. М. Дитячий театр як засіб організації активного дозвілля дітей і підлітків // Педагогічні науки. Херсон, 2015. Вип. 27. С. 215–220
119. Юдова-Романова К. В. Генератори сценічних ефектів як постановочний засіб художньо-образної виразності на сцені // Вісник

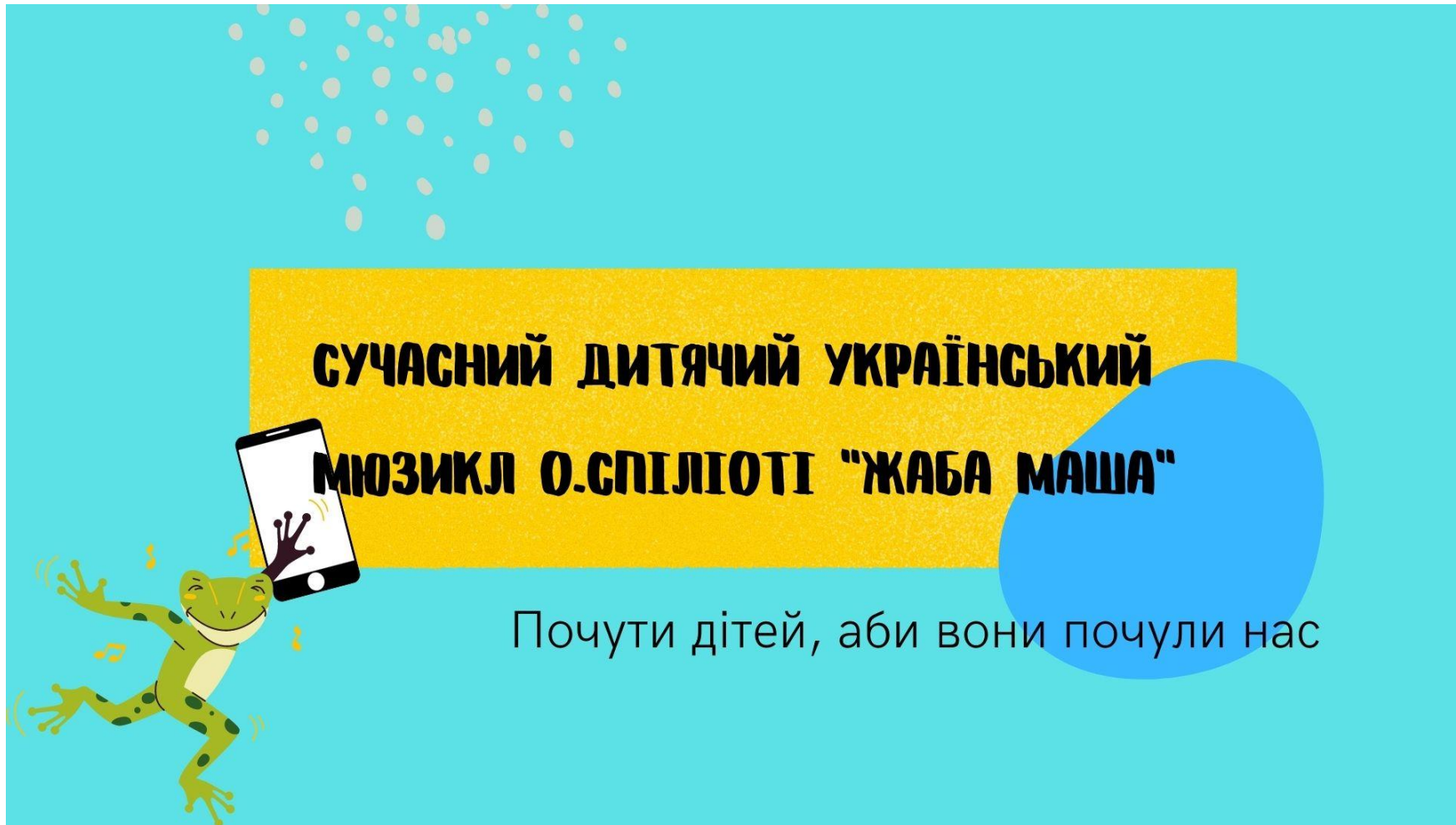


Київського національного університету культури і мистецтв. Серія «Сценічне мистецтво». Київ, 2019. Вип. 2. Т. 2. С. 179–193.

120. Юдова-Романова К. В. Експериментальний сценічний простір: проблеми класифікації // Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія «Сценічне мистецтво». Київ, 2021. Вип. 1. Т. 4. С. 39–54.
121. Юдова-Романова К., Стрельчук В., Чубукова Ю. Режисерські інновації у використанні технічних засобів і технологій у сценічному мистецтві // Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія «Сценічне мистецтво». Київ, 2019. Вип. 1. Т. 2. С. 52–72.
122. Юдова-Романова К. В. Технічні засоби оформлення сценічного простору. Київ: КНУКіМ, 2017. 314 с.: іл.
123. Юцевич Ю. Словарь музыкальных терминов. Киев: Муз. Україна, 1988. 264 с.
124. Wilson G. Psychology for Performing Artists 2e: Butterflies and Bouquets: Wiley & Sons, Incorporated, John. 288 p.

## ДОДАТКИ

### Додаток 1. Презентація вистави



# МЮЗИКЛ "ЖАБА МАША" -

сучасний український мюзикл, який не має аналогів в Україні

**2** дії з антрактом

**5** картин

**7** основних виконавців

**14** музичних номерів

 Вистава йде українською мовою  
**0**рієнтовна тривалість - 1 год 15 хв

Близька кожному активному користувачу гаджетами історія дівчинки-підлітка, яка захотіла стати успішною завдяки смартфону



# СУЧАСНИЙ ДИТЯЧИЙ УКРАЇНСЬКИЙ МЮЗИКЛ "ЖАБА МАША"

## ГОВОРИМО

про моральність та загальнолюдські цінності через теми, близькі сучасним дітям

## НЕ ЗАПЕРЕЧУЄМО

діджиталізацію, а розповідаємо про те, як користуватися гаджетами з користю

## НАГОЛОШУЄМО

на ролі сім'ї та друзів, адже віртуальність не зможе замінити реальність!

## ДОПОМАГАЄМО

відволіктися та хоча б на деякий час та забути про війну, яка торкнулася кожного

## ЗНАЙОМИМО

із музичним театром через зрозумілі форми, який може стати для дитини справжнім другом

**НЕ СТРИБАЙ У ВІРТУАЛЬНІСТЬ, А ЦІНУЙ ЖИТТЯ РЕАЛЬНІСТЬ!**



# "ЖАБА МАША" - КРОК ТЕАТРУ НАЗУСТРІЧ ДИТИНІ!



.... А це точно буде цікаво? 🤔

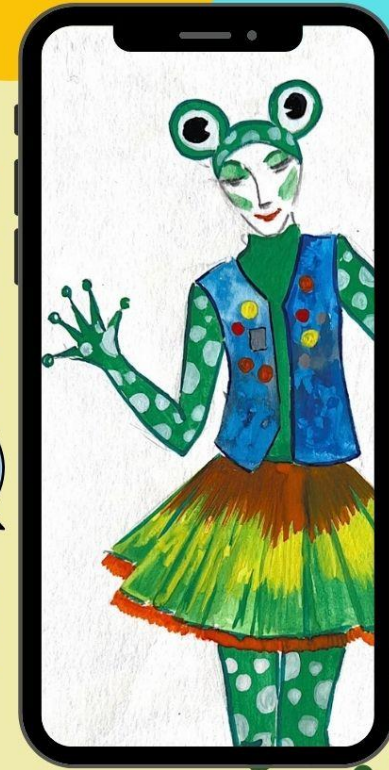
Так! Спів, музика, розмовні діалоги, хореографія... і навіть трохи репу.. тільки тсс!

Розкажемо про Інстаграм, Тік-Ток і Зум!

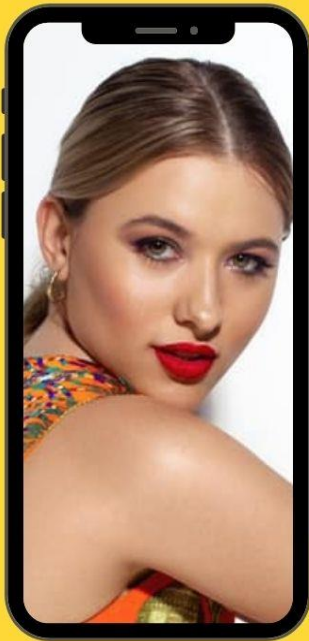
Естрадно-симфонічний склад оркестру, солісти, ансамбль і мікрофони - все зрозумієш!

І великий інтерактивний екран з відеопроєкцією!

.... ООО! Скажу мамі, нехай забронює мені квиток! 🙌



# "ЖАБ'ЯЧА" КОМАНДА АВТОРІВ І ПОСТАНОВНИКІВ



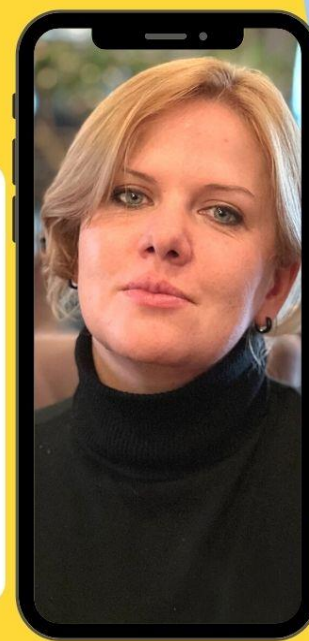
авторка ідеї,  
режисерка-  
постановниця,  
випускниця  
НМАУ ім. П.І.  
Чайковського,  
випускниця  
школи  
Bodnarchuk  
School

**ОЛЕКСАНДРА  
ШЕВЕЛЬОВА**



українська  
композиторка,  
кандидат  
педагогічних  
наук,  
членкиня  
Національної  
спілки  
композиторів  
України

**ОЛЕНА  
СПІЛІОТІ**



лібретистка,  
психо-  
терапевтиня,  
драматургиня і  
сценаристка,  
телевізійна  
журналістка,  
волонтерка

**НАТАЛІЯ  
ТОРЖЕВСЬКА**

# "ЖАБ'ЯЧА" КОМАНДА АВТОРІВ І ПОСТАНОВНИКІВ



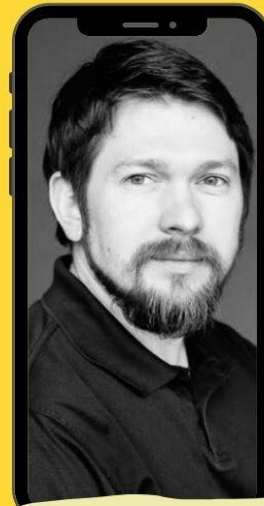
**ДІЛЯВЕР  
ОСМАН**

диригент-постановник  
заслужений діяч мистецтв  
України, доцент кафедри  
оперно-симфонічного  
диригування НМАУ  
ім. П.І.Чайковського, диригент  
Національного академічного  
театру оперети



**ОЛЕНА  
КУЦА-ЧАПЕНКО**

художниця-постановниця  
членкиня Національної спілки  
художників України,  
володарка "Київської  
пекторалі" (2011)



**СЕРГІЙ КОН**

балетмейстер-  
постановник  
балетмейстер  
"Київської опери",  
лауреат Премії  
ім. А. Ф. Шекери у галузі  
хореографічного мистецтва



**СВІТЛАНА  
ЗМЕТСВА**

художниця по світлу  
співзасновниця  
"Hronotop.UA",  
постановниця  
VR-проектів,  
фотографія

# СЦЕНОГРАФІЯ

уособлює простір, в якому замасковані гаджети стали органічною частиною нашого життя, "природним середовищем" сучасного мешканця



## **\*ІНТЕРАКТИВНИЙ ЕКРАН, ЯКИЙ СУПРОВОДЖУЄ ЖИТТЯ МЕШКАНЦІВ:**

- слугує: фоном-середовищем
- інтерактивом: ігри для жабенят, пошук інформації
- транслює: онлайн-існування Жаби Маші - відеозйомки тік-токів, BolotoTube-роликів





**ЯСКРАВІ КОСТЮМИ  
ТА ГРИМ**



# ГОЛОВНІ ПЕРСОНАЖІ ТА ВИКОНАВЦІ

## БАБА ЖАБА

з.а. України,  
солістка Національного  
академічного театру  
оперети

**ЛЮБОВ ДОБРОНОЖЕНКО**



## ЖАБА МАША

солістка  
Національного  
академічного театру  
оперети

**ТЕТЯНА ДІДУХ**



## ЖАБ ПОТАП

соліст "Київської  
опери", лауреат  
всеукраїнських та  
міжнародних  
конкурсів

**СЕРГІЙ МАКІЄНКО**



## ЖАБ ПРОРАБ

артист Національного  
академічного театру  
оперети

**ІГОР МАТЕЙКО**



## ЖАБЕНЯ

фіналіст  
Національного  
відбору дитячого  
Євробачення-2021

**АРСЕНІЙ ГРИЩЕНКО**



## ЖАБЕНЯ

студентка I курсу  
КНУТКІТ

**ВІКТОРІЯ МАТЕЙКО**



## ВЧИТЕЛЬКА

з.а. України,  
солістка Національного  
академічного театру  
оперети

**ІРИНА**

**БЕСПАЛОВА-ПРИМАК**



## ЧОМУ ЗАРАЗ?

24 лютого назавжди змінило наше життя

**ВІЙНА** не повинна забирати у наших дітей дитинство

**ДІТИ** не винні в тому, що війна спаплюжила їхнє нормальне життя

**МИ** маємо зробити все можливе, аби нагадати дітям про те, що життя БЕЗ війни існує

**ДІТИ** кожного дня живуть у війні, однак у їхньому житті має бути місце для казки

**МИ** маємо боротися за наше майбутнє на культурному фронті, поки наші захисники обороняють нас

**ДИТИНСТВО** у дітей має бути сьогодні, тому що завтра вони вже будуть дорослими

**МИ** не дозволимо ворогу зруйнувати наше майбутнє

**МИ** маємо зробити все, що від нас залежить, поки **ЖИВЕМО = МОЖЕМО**



# БОРІМОСЯ - ПОБОРЕМО!



**АКТИВНА ГРОМАДЯНСЬКА ПОЗИЦІЯ - КОЖЕН МАЄ РОБИТИ НА СВОЄМУ МІСЦІ ТЕ, ЩО ВМІЄ. ГОЛОВНЕ - РОБИТИ!**

**ДОЛУЧАЄМОСЯ ДО БЛАГОДІЙНОСТІ - БЕЗКОШТОВНІ КВИТКИ ДЛЯ ДІТЕЙ ПЕРЕСЕЛЕНЦІВ ТА ВОЇНІВ ЗСУ**

**СПІЛЬНІ ПРОЄКТИ ЯК ПРОЯВ ЄДНАННЯ ДІЯЧІВ КУЛЬТУРИ ТА ГЛЯДАЧІВ ІЗ РІЗНИХ КУТОЧКІВ КРАЇНИ**

**МОЖЛИВІСТЬ СПІВПРАЦІ З БЛАГОДІЙНИМИ ФОНДАМИ У ПІДТРИМКУ УКРАЇНСЬКИХ ДІТЕЙ**

# ЧЕРЕЗ СМАРТФОН ЖАБИ МАШІ - У СМАРТФОН УКРАЇНСЬКИХ ДІТЕЙ

**ОНЛАЙН-ТРАНСЛЯЦІЇ ДЛЯ  
УКРАЇНСЬКИХ ДІТЕЙ ПО ВСЬОМУ  
СВІТУ**

**ВСЕУКРАЇНСЬКІ ТА МІЖНАРОДНІ  
ГАСТРОЛІ В ПІДТРИМКУ  
УКРАЇНСЬКИХ ДІТЕЙ У РАМКАХ  
ПРОЄКТУ "ПОДАРУЙ КАЗКУ"**

**ПОПУЛЯРИЗАЦІЯ УКРАЇНСЬКОГО  
МУЗИЧНО-ТЕАТРАЛЬНОГО  
МИСТЕЦТВА**

**ПІДТРИМУЄМО УКРАЇНСЬКЕ!  
РАЗОМ МИ - СИЛА!**



**РОБІМО СЬОГОДНІ, БО ЗАВТРА БУДЕ ІНШИМ.**

**ДЯКУЄМО ЗА УВАГУ!**



**ПЕРЕМОГА ЗА НАМИ!**

## Додаток 2. Афіша вистави

Міністерство культури та інформаційної політики України  
 Національна музична академія України імені П.І. Чайковського  
 Кафедра оперної підготовки та музичної режисури

Великий зал імені Героя України Василя Сліпака  
 НМАУ ім. П.І. Чайковського

7.09  
2022

ПРЕМ'ЄРА  
сучасного українського  
дитячого мюзиклу

16:00

# Жаба Маша

ОЛЕНА СПІЛЮТІ

НА 2 ДІЇ

Лібрето – Наталія Торжевська



Творчий мистецький проєкт на здобуття освітнього ступеня «Доктор мистецтва»

Авторка ідеї, режисерка-постановниця – Олександра Шевельова

Диригент-постановник – Ділявер Осман

Художниця-постановниця – Олена Куца-Чапенко

Балетмейстер-постановник – Сергій Кон

Дизайнер анімації – Данило Мовчан

Завідуючий художньо-постановочною частиною – Віталій Александрович

Творчий керівник проєкту – н.а. України Ірина Даць

Проєкт створено за підтримки

Національної музичної академії України імені П.І. Чайковського



### Додаток 3. Буклет вистави

Міністерство культури та інформаційної політики України  
 Національна музична академія України імені П.І. Чайковського  
 Кафедра оперної підготовки та музичної режисури  
 Великий зал імені Героя України Василя Сліпака  
 НМАУ ім. П.І. Чайковського




**ПРЕМ'ЄРА**  
 сучасного українського  
 дитячого мюзиклу

**7 вересня 2022 року**  
**16:00**

**Жаба Маша** ОЛЕНА СПІЛІУТІ  
 НА 2 ДІЇ Лібрето – Наталія Торжевська

Творчий мистецький проєкт на здобуття  
 освітнього ступеня «Доктор мистецтва»

Проект створено за підтримки  
 Національної музичної академії України  
 імені П.І. Чайковського



# Сучасний український дитячий мюзикл Жаба Маша

## Діюві особи та виконавці

Жаба Маша – Тетяна Дідух  
Жаб Потап – Сергій Макієнко  
Баба Жаба – з.а. України Любов Доброноженко  
Жабеня 1 – Вікторія Матейко  
Жабеня 2 – Арсен Грищенко  
Вчителька – з.а. України Ірина Беспалова-Примак  
Жаб Прораб – Ігор Матейко  
Світлячки/Бульбашки – Ірина Тарасевич,  
Яна Левченко, Анастасія Сарабанська  
Бобри – Дмитро Верещак, Олександр Лобанов



Основою мюзиклу «Жаба Маша» Олени Спіліоти стала популярна історія із сучасного життя, в якому дитина захоплюється новітніми технологіями та згодом починає нехтувати реальним оточуючим світом.

Сюжет твору розгортається навколо підлітка-відмінниці Жаби Маші, яка мріє стати успішною й популярною за допомогою смартфона: вести блог, заробляти гроші та бути відомою в усьому болоті й поза його межами. Зважаючи на псевдоуспішність «лідерів думок» із соцмереж, гаджет видається їй єдиним шляхом досягнення найзаповітніших мрій.

«Не стрибай у віртуальність, а цінуй життя реальність!». Головна героїня — це не просто звичайна жаба зі зрозумілого для всіх болота, а уособлення будь-якого пересічного користувача смартфона. Згадаймо, як раз у раз рука тягнеться до телефону після складного дня замість того, аби відкласти його в сторону та приділити увагу оточуючим близьким людям.

Пригода, яка трапилася з усіма мешканцями болота, принесла їм безцінний життєвий урок: користуватися гаджетами в міру — непогано, але замінити ними реальне життя і підмінити його віртуальним, нехтуючи оточуючими, — неприпустимо!

На жаль, діти живуть у новій реальності, якої торкнулася війна. Однак вона не має права забирати у них дитинство. Ми повинні зробити усе можливе для того, аби в житті малечі було місце для казки.

У дитлахів має існувати СЬОГОДНІ, адже завтра вони вже стануть дорослими.

Проект створено з турботою про молодшого глядача та його інтереси.

**Почути дітей, аби вони почули нас!**



## Постановча група

Режисерка-постановниця – Олександра Шевельова  
Диригент-постановник – Ділявер Осман  
Балетмейстер-постановник – Сергій Кон  
Художниця-постановниця – Олена Куца-Чапенко  
Художниця зі світла – Світлана Змеєва  
Концертмейстери – Оксана Яремчук,  
Євгенія Кучеренко  
Дизайнер анімації – Данило Мовчан  
Дизайнер – Оксана Борисенко  
Відеоредакторка – Наталія Торжевська  
Фотографка – Валерія Тодосейчук  
Оператор – Станіслав Савченко  
Технічне забезпечення заходу – компанія «One group»  
Гример – Олена Романюк  
Завідуючий постановочною частиною – Віталій Александрович  
Художній керівник – народна артистка України Ірина Даць

## Асистентська група

Аліна Калюжна, Вікторія Нехоца, Анна Янчук,  
Максим Борисенко, Юлія Карпова, Єгор Серєда

**Додаток 4. Постановочний план сучасного українського дитячого мюзиклу  
Олени Спіліоті «Жаба Маша»**

Національна музична академія України імені П.І. Чайковського  
Кафедра оперної підготовки та музичної режисури

**Постановочний план  
сучасного дитячого мюзиклу О. Спіліоті «Жаба Маша»**

Підготувала: творча аспірантка третього року навчання  
Шевельова Олександра Вікторівна  
Творчий керівник: професор Даць Ірина Вільямівна  
Науковий консультант: професор Касьянова Олена Василівна

**Київ – 2022 рік**

## ПОСТАНОВОЧНИЙ ПЛАН ВИСТАВИ

### Обґрунтування вибору

#### 1. Актуальність драматургії і проблематики

Проблема захоплення гаджетами є доволі злободенною у наш час. Суспільство адаптувало техніку до повсякденного життя, адже вона здатна створити комфорт у будь-яких умовах і обставинах. Ба-більше: мода на широкий функціонал, різноманітні оновлені моделі змушують користувачів знову і знову придбавати доволі недешеві гаджети. Людина доби інформаційних технологій вже не помічає, як не випускає смартфон із рук. Поступово телефон виконує не допоміжну функцію, а повністю заміняє собою реальне життя людини. Виникає дивна і жахлива тенденція: «не телефон для людини, а людина для телефону».

Для старшого покоління, не зважаючи на доволі активне використання гаджетів, основою життя залишається реальне спілкування. Вони зростали в умовах, де навчання, робота та організація дозвілля передбачали реальне залучення людини до процесу в будь-якому його прояві. Сучасний світ дещо змінив систему ціннісних орієнтацій. Дитина перебуває зі смартфоном від свого народження: із ним вона дорослішає, вже й навчається, спілкується, організовує дозвілля, самовиражається, реалізовує та презентує себе у соцмережах. Фактично вона весь час знаходиться у дуальному світі — реальному і віртуальному, однак розмежувати це вона не здатна, адже вона не знає, як можна жити по-іншому, тому сприймає ілюзорність всерйоз. Хоча і деякі дорослі надають віртуальному світу чимало уваги, захоплюються ним та навіть відкривають у навчальному закладі «факультет *Тік-Току*».

Головну героїню твору — підлітка Жабу Машу — не слід сприймати буквально — як реальну жабу зі зрозумілого для всіх болота. Вона є уособленням сучасної дитини/людини/користувача гаджетами, якій важко віднайти ту «золоту середину» між реальним і віртуальним. Адже віртуальний світ, в якому знаходяться друзі, розваги і навчання, поглинає її повністю. Зі смартфоном у руці вона почуває себе всемогутньою: замовляє їжу та одяг, навчається, підвищує кваліфікацію, слідкує за особистим життям зірок, дізнається про всі новини першою. Утім, «цифрові джунглі» так захоплюють користувача, що він забуває про існування реальної сім'ї та друзів, дозвілля без телефона, перебільшує своє значення завдяки лайкам і підписникам.

Цифрові технології роблять усе можливе, щоб люди були на зв'язку одне з одним, не зважаючи на відстань, однак і проблема самотності людей, які відвикають від реальних стосунків, тактильних контактів, звичайних зустрічей, стає прикметою часу. Отже, майже кожен із нас зіштовхується з проблемою підміни реального життя віртуальним у різних проявах.

Сучасні “лідери думок” у соцмережах мають значний вплив на суспільство, особливо на дітей. Оманливе успішне життя деяких мільйонерів з екранів, що здобули свою славу завдяки спілкуванню через гаджети, впливає на цілі та уподобання молодого покоління. Маленький Вова вже не хоче бути космонавтом, а Оля — завідувачкою кулінарного цеху, їхня мрія — успішний блог, що приносить славу і гроші.

Проте через актуальну тематику гаджетів сучасний дитячий мюзикл О. Спіліоті «Жаба Маша» торкається традиційних проблем: непорозуміння старшого і молодшого поколінь; цінності дружби і сім'ї; необхідності навчання й самовдосконалення; важливості праці й заробітку грошей; відчуття міри тощо.

Слід визнати, що людство не зможе повністю відмовитися від гаджетів, адже за своїм функціоналом вони поліпшують життєві умови. Але технології мають доповнювати життя, а не ставати його основою.

У чому наше майбутнє? У телефонах чи у проживанні реального життя, в якому людина здатна набувати досвід, відчувати повну палітру емоцій, мати стосунки, обзаводитися родиною, народжувати дітей? Будемо ми будувати будинки чи зробимо це у відеогрі, у той час, коли з даху падатиме цегла? Усе залежить тільки від нас і від зростаючого покоління, яке повинно з дитинства відчувати міру в користуванні гаджетами і в решті-решт надавати перевагу реальному життю.

## **2. Ідейно-художня цінність матеріалу**

Ідея створення сучасного дитячого мюзиклу для молодого покоління з'явилася у творчої аспірантки в процесі дослідження репертуарної політики музичних театрів України та безпосереднього втілення творів, орієнтованих на дитячо-юнацьку аудиторію. Режисеркою-постановницею було виявлено незацікавленість музично-театральних колективів у виставах для молодшого глядача. Деколи траплялися поодинокі випадки вистав на дитячу тематику, однак їхні сюжети, і власне реалізація були здебільшого застарілими.

Сучасна дитина є активним користувачем гаджетів. У повному достатку кожного дня вона отримує нові мультфільми і кінофільми, розвивальні відео, різноманітний контент у соцмережах на будь-який смак і вік. Музичному театру доволі складно конкурувати з медіа-простором, однак і не боротися за його прояв у сьогоденному просторі неможливо.

Автором ідеї написання нового музично-театрального твору, а саме – мюзиклу для дитячо-юнацької аудиторії стала режисерка-постановниця Олександра Шевельова. До створення мюзиклу «Жаба Маша» було залучено Наталію Торжевську — лібретистку, сценаристку, психологиню, журналістку та Олену Спіліоті — сучасну українську композиторку, авторку симфонічної, камерної, вокально-хорової музики, членкиню Національної спілки композиторів України. Команда авторів вирішила створити мюзикл із сучасною проблематикою, зрозумілими героями, новими обставинами, які будуть актуальними для сучасного молодого глядача. Жанр мюзиклу передбачає використання та чергування різноманітних форм сценічної дії: музичних, балетних номерів, розмовних діалогів, інструментальних епізодів. Кліпове мислення сучасної дитини є позитивно сприйнятливим до динаміки, у тому числі на сцені. Навмисно застосований поліжанровий підхід у написанні твору, презентований різними музичними зразками, у тому числі й популярними у молодого покоління формами репу, танцювальними напрямками тощо, підпорядкований стрижню естрадно-джазової спрямованості (не вбачати у цьому поп-музику!).

Обрана тематика і сюжет твору є не тільки актуальними і повчальними. Через зрозумілі молодшому глядачеві життєві явища команда має можливість познайомити його з музичним театром, для декого, на жаль, невідомою мистецькою формою. Поступово, відкриваючи завісу і турботливо запрошуючи дитину на сприйнятливій нею вистави, можна залучити її до перегляду й інших творів та перетворити на активного вболівальника музичного театру.

### **3. Творчі і матеріальні можливості для реалізації**

Запропонована режисером ідея була втілена у лібрето Н. Торжевської та музиці О. Спіліоті, що були презентовані у жанрі сучасного дитячого мюзиклу «Жаба Маша»;

- Затверджені виконавці ролей (партій):

**ЖАБА МАША** (сопрано) — солістка Київського національного академічного театру оперети, лауреат всеукраїнських та міжнародних конкурсів Тетяна Дідух;

**БАБА ЖАБА** (центральне сопрано, ближче до мецо) — заслужена артистка України, артистка Національного академічного театру оперети Любов Доброноженко;

**ЖАБ ПОТАП** (баритон) — соліст Київської опери, лауреат всеукраїнських та міжнародних конкурсів Сергій Макієнко;

**ЖАБ ПРОРАБ** (драматичний виконавець) — артист Національного академічного театру оперети Ігор Матейко;

**ЖАБЕНЯТКО 1** (альт) — студентка першого курсу Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. Карпенка-Карого Вікторія Матейко;

**ЖАБЕНЯТКО 2** (альт) — фіналіст Національного відбору дитячого Євробачення, запрошений соліст Київської опери Арсеній Грищенко;

**ВЧИТЕЛЬКА** — (мецо-сопрано) — заслужена артистка України, лауреат всеукраїнських та міжнародних конкурсів, артистка Національного академічного театру оперети Ірина Беспалова-Примаць;

**СВІТЛЯЧКИ/БУЛЬБАШКИ (вокальне тріо):** випускниці НМАУ ім. П. І. Чайковського Анастасія Сарабанська, Ірина Тарасевич, Яна Левченко;

**БОБРИ/БУЛЬБАШКИ (балет):** студенти КНУКіМ Дмитро Верещак і Олександр Лобанов.

**Репетиційний майданчик** — 123 аудиторія, 120 аудиторія, сцена Великого Залу імені Героя України Василя Сліпака;

**Концертмейстерки** — Оксана Яремчук, Євгенія Кучеренко;

Визначена та узгоджена постановочна група:

**Диригент-постановник** — заслужений діяч мистецтв України, доцент кафедри оперно-симфонічного диригування НМАУ ім. П. І. Чайковського, диригент Київського національного академічного театру оперети Ділявер Османов;

**Художниця-постановниця** — членкиня Національної спілки художників України, володарка «Київської пекторалі» (2011) Олена Куца-Чапенко;

**Балетмейстер-постановник** — балетмейстер Київської опери, лауреат премії ім. А. Ф. Шекери в галузі хореографічного мистецтва Сергій Кон;

**Художниця зі світла** — співзасновниця «Hronotop.UA», постановниця популярних VR-проектів Світлана Змеєва;  
**Дизайнер анімації** — Данило Мовчан;  
**Оператор-постановник** — Станіслав Савченко;  
**Відеоредакторка, сценаристка** — Наталія Торжевська;  
**Фотографка** — Валерія Тодосейчук;  
**Художниця з гриму** — Олена Романюк;  
**Дизайнерка** — Оксана Борисенко;  
**Завідувач художньо-постановочною частиною** — Віталій Александрович;  
**Естрадно-симфонічний оркестр (збірний)** у кількості 20-ти осіб.  
**Звукова і медіа-технічна група** — «One group»;  
**Звукорежисер** — Владислав Огієнко;  
**Асистентська група:** Аліна Калюжна, Анна Янчук, Вікторія Нехоца, Максим Борисенко, Єгор Середа, Юлія Карпова.

## I. РЕЖИСЕРСЬКИЙ АНАЛІЗ ТВОРУ

### 1. Автор та його твір

#### Композиторка

**Спіліоті Олена Володимирівна** (2 травня 1976 року народження) — сучасний український композитор, автор симфонічної, камерної, вокально-хорової музики, член Національної всеукраїнської музичної спілки.

Закінчила музичне училище імені Гнесіних по класу фортепіано (м. Москва), Російську академію музики імені Гнесіних (там же виконавську аспірантуру) по класу «композиція» у професора Г. В. Чернова. В академії Олена Спіліоті набула цінний досвід. Вона продовжує традиції європейських композиторів (Й. Гайдн, Л. Бетховен, Ф. Лист, Ф. Мендельсон, В. Чернов, П. Чайковський, С. Танєєв, М. Глієр, М. Римський-Корсаков, та ін.).

У роки навчання в академії стала дипломантом Всеросійського конкурсу ім. С. Єсеніна «Рябиновые грёзы» (1999 р.), лауреатом Всеросійського фестивалю молодих композиторів «Опус перший» (2003 р.).

З 2007 по 2010 р. навчалася в аспірантурі Ніжинського державного університету ім. М. Гоголя під керівництвом доктора педагогічних наук, професора, завідувача кафедри музичної педагогіки та хореографії О. Я. Ростовського. У 2012 році захистила дисертацію на тему: «**Формування**

**музично-інтонаційного мислення майбутніх учителів музики у процесі фахової підготовки»** (м. Київ, Національний педагогічний університет імені М. П. Драгоманова).

У 2009 році опубліковано збірник авторських творів для фортепіано, у 2011 р. — фортепіанний цикл «Музичні портрети». Твори звучать на Міжнародних та Всеукраїнських конкурсах та фестивалях.

Музичний стиль Олени Спіліоті — це поєднання романтичних інтонацій та гармоній із сучасними композиторськими техніками. Важливим для авторки є звернення до української пісенності. Народні інтонації можна відчутти в симфонічній сюїті «Заповітні сторінки Краю», скрипкових та фортепіанних творах (токата, «Гуцулята, етюд «Котигорошко», поема), у бандурному тріо «Струмочки» тощо.

Олена Володимирівна бере активну участь у святкових заходах та концертах, співпрацює з Національним президентським оркестром України, дитячим зразковим хором «Сяйво», з тріо бандуристів у складі заслуженого артиста України Володимира Войта, Тимофія Старенкова та Олександра Миколюка. Її фортепіанні твори звучать на всеукраїнських та міжнародних конкурсах зокрема, на міжнародному конкурсі молодих піаністів пам'яті Володимира Горовиця.

Твори Олени Спіліоті поповнюють концертний та педагогічний репертуар. Їх із задоволенням грають у різних музичних закладах України та Європи.

*Творче надбання:* сюїта для симфонічного оркестру "Заповітні сторінки Краю", концертно для віолончелі та оркестру, струнний квартет, три п'єси для скрипки та фортепіано, соната для саксофону та фортепіано, квінтет для дерев'яних духових інструментів, п'єса для тріо бандуристів «Струмочки»; для фортепіано — варіації, прелюдії, сюїта, сонатина, фортепіанний цикл «Портрети», поліфонічний цикл «Інвенції»; вокальні цикли на вірші О. Пушкіна та З. Гіппіус тощо; диптих для дитячого хору на слова Ліни Костенко «Бузиновий цар»; аранжування для хору та духового оркестру тощо.

З 2010 по 2012 рік Спіліоті О. В. — член журі міжнародного конкурсу молодих композиторів імені Л.М. Ревуцького (м. Чернігів), з 2013 року — всеукраїнського юніорського конкурсу вокальної, диригентської та інструментально-виконавської майстерності (НДУ ім. М. Гоголя).

Ідея звернення до написання творів, орієнтованих на дитячо-юнацьку аудиторію, виникла доволі давно. Одного разу Олені Спіліоті запропонували



написати музику для дитячого балету, однак у балетної трупи змінився напрямок у формуванні репертуару, тому цю справу довелося відкласти. Композиторка є педагогом і у молодших класах — викладає композицію, допомагає писати твори учням. У 2009 – 2012 роках співпрацювала з Олександрою Шевельовою, яка співала у хорі «Сяйво» (2004 – 2012) та регулярно виконувала твори композиторки. Разом вони спільно написали декілька творів, займалися композицією та гармонією. На пропозицію режисерки-авторки ідеї мюзиклу «Жаба Маша» Олена Спіліоті відгукнулася позитивно, адже давно мріяла написати твір для молодшого глядача з його неодмінною реалізацією на сценічному майданчику. Композиторка вважає необхідним розвивати музичне мистецтво для дітей, адже в порівнянні із доробком для дорослих перші переважно залишаються без уваги.

## ЛІБРЕТИСТКА

**Торжевська Наталія Ромуальдівна** — лібретистка, сценаристка, психологиня та журналістка. Народилася 30 березня 1982 року в Києві. Батько — відомий в країні орнітолог, викладач Київського національного університету ім. Т. Шевченка, мати — журналістка. Перші віршовані твори почала писати в дев'ять років, успадкувавши творчі здібності від рідної та двоюрідної бабусь: сестри були поетесами, чії вірші часто публікувалися на сторінках літературних видань. Незабаром почала писати і прозові твори, переважно — казки і гумористичні оповідання.

У п'ятнадцятирічному віці достроково закінчила школу і вступила до Ніжинського державного педагогічного університету імені М. В. Гоголя на факультет історії та права, а також до Київського механіко-технологічного коледжу. У студентські роки була капітаном команди КВК і значна частина творчості того часу — мініатюри, пісні, нариси до виступів у рамках клубу веселих і кмітливих. У п'ятнадцять же років нею було написано і перші драматургічні твори. П'єси, які було поставлено на підмостках любительських театрів Києва, були, переважно, побутовими комедіями. У 1998 році вступила до школи театральної майстерності «Пілігрим», а наступного року — на підготовче відділення Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. Карпенко-Карого. Після двох років вивчення акторської майстерності і основ драматургії вирішила змінити напрямок діяльності і попри те, що вступила до Київського національного університету культури та мистецтв, напрямок обрала

далекій від творчості — факультет державного управління і права.

Із середини 2000-х років писала мініатюри на замовлення київських команд КВК, а згодом і для акторів Comedy Club. У цей період були написані і перші сценарії для ігрового кіно. З 2005 року, відкривши власну справу в сфері консультування, писала багато оглядів на літературні твори, реферативних творів про діяльність українських театрів. У 2011 році закінчила Інститут інтелектуальної власності Національного університету «Одеська юридична академія», здобувши кваліфікацію аналітика консолідованої інформації та продовжила роботу в альма-матер на посаді викладача. У цей час наукова діяльність на певний час витіснила творчу.

У 2015 році закінчила Відкритий міжнародний університет розвитку людини «Україна», отримавши спеціальність «Психолог», а вже наступного року продовжила навчання в аспірантурі. З цього часу багато публікується в періодичних виданнях зі статтями, присвяченими віковій психології. З 2018 року працює на телебаченні — журналістом, редактором ток-шоу «Говорить Україна», з 2019 — редактором проєкту «Гучна справа» (телеканал «Україна»). У цей час нею створюється багато сценаріїв для телевізійних програм, ігрових та соціальних ток-шоу.

У період з 2018 до 2021 року було створено сценарії для повнометражних ігрових фільмів «Ромка», «Коза», «Загін», короткометражних фільмів «Пухлина», «Диво», п'єси «Дурепи», «Камера», «Лаврський рок». Маючи власну психологічну практику, будучи телевізійним психологом-консультантом, багато працювала з дітьми, що значно вплинуло на її творчу діяльність. Протягом останніх двох років працювала над творами, які б могли бути використані в терапевтичній і викладацькій діяльності як частина діалогу дитини і дорослого. Так було створено сценарій до мультиплікаційного фільму «В слід за серцем» і літературна основа музичного спектаклю «Жаба Маша».

## 2. Ідейно-тематичний аналіз дитячого мюзиклу О. Спіліоті «Жаба Маша»

**Тема:** проблема підміни реального життя віртуальним у сучасному світі на прикладі життєвого уроку Жаби Маші.

**Ідея:** «Не стрибай у віртуальність, а цінуй життя реальність».

**Конфлікт:** боротьба за повернення у реальне життя, за звільнення від віртуальної залежності.

**Дію** ведуть близькі Маші (Жаба Баба, Жаб Потап, Жабенята, Вчителька, які ототожнюють реальність) і Бульбашки, які внаслідок повені повернули Машу з віртуальності до реального життя.

**Контрдію** веде Жаба Маша в гаджеті, яка, занурившись у віртуальне життя, відмовляється від реального.

**Жанр вистави:** дитячий мюзикл.

### 3. Дійовий аналіз драматургії Сюжет дитячого мюзиклу О. Спіліоті «Жаба Маша» за головними подіями

Підліток-відмінниця Жаба Маша завжди мріяла про смартфон — у їхньому болоті ніхто не мав такої дивовижної технології, однак грошей на це вона не мала. Тим паче напередодні свого Дня народження жабка побачила в VolotoTube сюжет про відому дівчинку, яка завдяки своєму блогу в соцмережах заробила мільйони і популярність. Родина і друзі довго обирали подарунок для Жаби Маші, проте згадали про її «цифрову мрію». Жабенята для цього влаштувалися на роботу до Жаба Прораба і заробили їй на телефон. День Народження пройшов чудово і Жаба Маша була щаслива отримати у подарунок смартфон, про який вона мріяла.

Із того часу все пішло шкереберть у болоті. Жаба Маша перестала добре вчитися, не виконувала доручень Жаби Баби і Жаба Потапа, не гралася з друзями. Кожного дня вона «сиділа» в телефоні, знімала тік-токи, спілкувалася зі своїми віртуальними друзями, у той час, коли близькі та рідні були обділені її увагою. Вчителька Жаби Маші поскаржилася на погану поведінку бувшої відмінниці. Жаба Баба пригрозила забрати зарядний пристрій до телефона і сам гаджет у дівчинки. Суглоби Жаба Потапа подали сигнал — наближається непогода. Проте дівчинка переконала всіх у тому, що новини в Інтернеті прогнозували сонячний день.

Зненацька прийшов повінь із злими Бульбашками, які руйнували все, що траплялося їм на шляху та затягли мешканців болота у вир. Кожен намагався врятуватися. Жаба Маша розгубилася та налякалася, проте змогла викликати рятувальників із Міністерства надзвичайних лісових справ. Зненацька вона побачила, як Бульбашка хоче потопити Жабу Бабу, викинула телефон, аби звільнити руку та врятувати бабусю. Нарешті Жаба Маша звільнилася від телефона, який затягнув її у віртуальний світ. Небезпека пройшла, всі залишилися живими, а Жаба Маша вибачилася за свою поведінку, зрозумівши її недолугість і нахабність. Не можна перетворювати реальне життя на віртуальне!

#### 4. Архітектоніка дитячого мюзиклу О. Спіліоті «Жаба Маша»

**Висхідна подія:** Жаба Маша побачила на VolotoTube популярну блогерку-мільйонерку і вирішила, що їй також потрібен телефон, аби стати такою ж успішною.

**Експозиція:** Жаба Маша запросила всіх на свій День Народження. Жабенята заробили гроші їй на подарунок — смартфон.

**Зав'язка:** Жабі Маші подарували телефон на День Народження.

##### **Розвиток конфлікту:**

- Жаба Маша перейшла у віртуальність — відтепер родичі дратували її, а телефон у руках був для неї прерогативою;
- Жаб Потап передбачив непогоду через біль у суглобах;
- Жаба Маша не повірила у забобонність діда і переконала всіх, що Інтернет не бреше — буде сонячна погода;
- Жаба Маша відмовила Жабі Бабі у допомозі через зайнятість в Інтернет-блозі;
- Вчителька поскаржилася на погану успішність Жаби Маші у школі в зв'язку з її захопленням телефоном;
- Жаба Маша не попередила сусідів про природну небезпеку;
- Жабенята вмовляли Жабу Машу оговтатися та відкласти телефон на користь сім'ї, однак Жаба Маша відмовила їм;
- Жаба Маша образилася та перестала спілкуватися з родиною.

**Передкульмінація:** Із непогодою прийшов повінь із Бульбашками, які напали на жителів.

**Кульмінація:** Жаба Маша викликала на порятунок представників Міністерства надзвичайних лісових справ, **викинула** телефон, аби врятувати Бабу Жабу.

**Розв'язка:** Жаба Маша власноруч врятувала Бабу Жабу, а завдяки дзвінку — усіх членів жаб'ячої родини, тим самим повернулася до реального життя.

#### 5. Літературно-сценічна історія твору

Сучасний дитячий мюзикл О. Спіліоті «Жаба Маша» ексклюзивно написаний для втілення в рамках творчого мистецького проєкту, раніше не був

презентований на вітчизняній сцені. Тож, його сценічна історія буде залежати безпосередньо від команди постановників і виконавців.:)

## II. РЕЖИСЕРСЬКЕ БАЧЕННЯ ВИСТАВИ

### 1. Направленість вистави

**Надзавдання вистави:** Життя одне – роби його реальним!

**Зерно вистави:** поглинаюча віртуальність.

**Жанр і характер вистави:** реальний, а не віртуальний дитячий мюзикл!

### Система образів Досьє персонажів

Персонаж	Автор про нього	Сам про себе	Інші про нього	Ставлення до персонажу
<b>Жаба Маша</b>	<p>Приходить нарядно одягнена Жаба Маша.</p> <p>Жаба Маша проходить повз бабцю, не підводячи очей від телефона.</p> <p>Розцілував шись з жабенятами Жаба Маша відходить в бік.</p>	<p>ЖАБА МАША</p> <p>Так (у короткій спідниці) зараз всі на болоті ходять, так модно!</p> <p>ЖАБА МАША</p> <p>Діду, на відміну від вас я з кістками не розмовляю! У мене є з ким спілкуватись: 200 підписників в інстаграм, 300 на ютубі і півтори тисячі на тік-ток!</p> <p>Не можу піти до</p>	<p>БАБА ЖАБА</p> <p>Щось ти Маша сьогодні особливо вирядилася. Не для прогулянки болотом.</p> <p>ЖАБ ПОТАП</p> <p>Куца спідничка, куца.</p> <p>БАБА ЖАБА</p> <p>Машу наче підмінили!</p> <p>ЖАБЕНЯ 1</p> <p>Та ми й самі не раді вже – Маша і з нами більше не гуляє, весь час або в тік-тоці, або в лайку.</p> <p>ЖАБЕНЯ 2</p> <p>Нові віртуальні друзі їй дорожчі за нас.</p>	<p>Жаба Маша – дівчинка-підліток 11-12 років. Відмінниця у школі, допомагає старшим по дому, любить і поважає рідних, хоча інколи вважає їх надмір забобонними і старомодними. Слідкує за однолітками в соцмережах, є активним Інтернет-користувачем. Надивившись медійних історій про успішних людей у соцмережах, мріє стати відомою блогеркою, заробляти мільйони через екран смартфона, а не</p>

		<p>магазину. Мені потрібно відео для тік-току записати. Підписники зачекалися!</p> <p>Я тепер блогер. Мені не до супів! І взагалі, я тепер на діті!</p> <p><b>ЖАБА МАША</b></p> <p>Баба Жаба, я зараз зайнята! В тік-ток нове відео, яке я не можу пропустити!</p> <p><b>ЖАБА МАША</b></p> <p>Ну й нехай! Взагалі не буду туди ходити! Щоб бути блогером освіта не потрібна!</p> <p><b>ЖАБА МАША</b></p> <p>Не буду я ні на яке болото йти! Там wi-fi не бере!</p>	<p><b>ЖАБА БАБА</b></p> <p>Може награться і повернеться. А ні, то я в ней зарядний пристрій заберу. Телефон розрядиться – прийде!</p> <p><b>ВЧИТЕЛЬКА</b></p> <p>Не думала, що це скажу, але цього разу поскаржусь на Жабу Машу!</p> <p><b>ЖАБ ПОТАП</b></p> <p>Так вона ж відмінниця?!</p> <p><b>БАБА ЖАБА</b> (сплескує долонями) Як так?! За 3 класи жаб'ячої школи жодного нарікання!</p> <p><b>ВЧИТЕЛЬКА</b></p> <p>Тепер Машу і не впізнати!</p> <p>Жабу Машу наче підмінили!</p>	<p>важкою і кропіткою працею.</p> <p>Отримавши смартфон у подарунок, Жаба Маша стає безтурботною, відокремленою від суспільства дівчиною, яка своєю нахабною і відлюдькуватою поведінкою провокує скарги від Вчительки. Через самовпевненість і непохитну віру в сили Інтернету переконала рідних у безпеці та не попередила сусідів про небезпеку. Непогода й потоп сильно налякали Жабу Машу, адже вона могла втратити своїх рідних. Злякавшись наслідків, Жаба Маша викликала Міністерство надзвичайних лісових подій на порятунок. У найважчу хвилину, коли треба було рятувати Бабу Жабу, дівчинка викинула телефон і подала руку допомоги бабусі,</p>
--	--	--	---	---

		<p>ЖАБА МАША</p> <p>І уроки робити не хочу! В мене є справи важливіші!</p> <p>ЖАБА МАША</p> <p>Буду жити не тужити!</p> <p>З френдами буду чілити!</p> <p>Виступати в інстаграмі!</p> <p>Заробляти на рекламі!</p> <p>В лакшері життя квиток</p> <p>Дасть мені канал в Тік-ток!</p> <p>Буду зіркою в фейсбук</p> <p>Школа курить хай бамбук!</p> <p>Мене світле жде майбутнє!</p> <p>Шлях зірковий, незабутній!</p> <p>Дякую за телефон!</p>	<p>В мене вже нема на неї сили!</p> <p>На уроки в Маші нема часу</p> <p>Бо із телефоном йде до класу!</p> <p>Всі на праці в'яжуть із ниток</p> <p>Маша же танцює для тік-ток!</p> <p>Учні вчать про річку Колондаєк</p> <p>Маша кліп знімає свій для «Лайк»</p> <p>Я задала вивчить всім по думі,</p> <p>Маша майстер клас веде у «Зумі»</p> <p>Заберіть у Маші телефон</p> <p>Бо моїх не чує заборон!</p> <p>БАБА ЖАБА</p> <p>(замахуючись на неї рушником) А-ну негайно віддай той клятий телефон! На тебе вже в школі</p>	<p>тим самим повернувшись у реальне життя і отримавши складний життєвий досвід. Історія допомогла Жабі Маші зрозуміти цінність сім'ї і близьких, знову віднайти відчуття міри та використовувати телефон за призначенням.</p>
--	--	--	--	---



		<p>Все. Пішла. Show must go on!</p> <p>ЖАБА МАША</p> <p>Може й підмінили! Але нова Маша мені подобається більше! Вона сучасна і красива, популярна і успішна!</p> <p>ЖАБА МАША</p> <p>Важко працюють тільки дурні! Я ж маю намір стати відомою і заможною без зайвих зусиль! Пустіть! Не стійте на моєму зірковому шляху!</p> <p>ЖАБА МАША</p> <p>Боже, що я наробила?</p> <p>Всю родину загубила!</p> <p>Не пішла я на смереку –</p> <p>Пропустила небезпеку!</p>	<p>жаліються!</p> <p>ЖАБЕНЯ 1</p> <p>Слухай, ти вже перейшла кордони!</p> <p>ЖАБЕНЯ 2</p> <p>Машо, ми не хочемо сваритись, але тебе й справді наче підмінили!</p> <p>ЖАБЕНЯ 1</p> <p>А от нам нова Маша геть не подобається!</p> <p>ЖАБЕНЯ 2</p> <p>Потрібна! Але наша Маша, а не блогерша з болотної купини!</p> <p>БАБА ЖАБА</p> <p>Що ж ми виховали....</p> <p>БАБА ЖАБА</p> <p>То виходить врятувались завдяки тобі, дитинко!</p> <p>ЖАБ ПОТАП</p> <p>Вони сказали, що якесь розумне жабеня зателефонувало і вчасно попередило про</p>	
--	--	--	--	--

		<p>Не повірила прикметі, Розважалась в інтернеті! Поки бавилась в тік-ток Повінь почала приток!</p> <p>Мої рідні жабенята, Бешкетливі чортенята! Коли вас я не побачу Собі точно не пробачу!</p> <p>Через мене біда та! Що ж, тепер я сирота? Слів дорослих не сприйняла Близьких на ігри проміняла!</p> <p>Якщо вони виживуть і повернуться, обіцяю: викину телефона і жодного відео в тік-ток не</p>	<p>небезпеку! Завдяки цьому дзвінку всіх лісових тварин вдалося врятувати!</p> <p>ЖАБЕНЯ 1</p> <p>Виходить Маша і є те розумне жабеня!</p>	
--	--	--	--	--

		<p>подивлюся!</p> <p>ЖАБА МАША</p> <p>Ой, а я ваш подарунок викинула! Думала, що через ті ігри і соціальні мережі від вас віддалилася і через це втратила назавжди!</p> <p>ЖАБА МАША</p> <p>Плачу через те, що ледве вас не втратила і тільки зараз усвідомила наскільки ви мені дорогі і близькі! Коли я сиділа на смерці і благала про допомогу, жоден з моїх віртуальних друзів не допоміг. Лайки ставили на мої сторіз, а справжньої руки допомоги ніхто не простягнув!</p> <p>ЖАБА МАША</p> <p>Сподіваюсь, мій урок</p> <p>Буде і для вас</p>		
--	--	--	--	--

		дзвінок:		
<b>Баба Жаба</b>	<p>Стара Баба Жаба в'яже довжелезний плед.</p> <p>Баба Жаба пореється на «кухні».</p> <p>Баба Жаба обнімає малих, пригортає до себе.</p> <p>Баба Жаба хапає посуд, притискає до себе сковорідку;</p> <p>Поки молодші жабенята ще танцюють на radoщах, Жаб Потап і Баба Жаба починають оглядати понівечені водою уламки дому.</p>	<p>Та й мені щось зле. Тривожно якось.</p> <p>Я все життя варила в каструлі і без порад якоїсь дурної коробки.</p>	<p>ЖАБА МАША</p> <p>Не можна бути такими немодними і не прогресивними!</p> <p>ЖАБА МАША</p> <p>Ой, бабцю! Ну шо ви така забобонна! Я у фейсбуці читала, що віра в прикмети - це пережиток старини! Треба вірити в силу науки і сучасні технології!</p> <p>ЖАБА МАША</p> <p>Ну й набридлі ви мені!</p> <p>Ви старі такі смішні!</p> <p>ЖАБА МАША</p> <p>Баба Жабочка, рідненька</p> <p>Моя бабця дорогенька</p> <p>Де ти, рідна? Де ти мила?</p> <p>Чи тебе вода згубила?</p>	<p>Баба Жаба – жінка віком 70-ти років. Живе на цьому болоті з самого початку його існування.</p> <p>Хазяйновита і турботлива, охайна і працююча.</p> <p>Пишається успіхами онуків, у тому числі Жаби Маші, допомагає Жабенятам.</p> <p>Обожнює: домашній затишок, піклуватися про рідних і близьких, готувати смачні страви.</p>
<b>Жаб Потап</b>	Жаб Потап лежить на	ЖАБ ПОТАП	ЖАБА МАША	Жаб Потап – чоловік років 70-

	<p>камінні і обмахується листом латаття.</p> <p>Жаб Потап лагодить табуретку, постукуючи по ній дерев'яним молотком.</p> <p>Жаб Потап хапає портрети.</p> <p>Поки молодші жабенята ще танцюють на radoщах, Жаб Потап і Баба Жаба починають оглядати понівечені водою уламки дому.</p>	<p>Щось з ранку крутить суглоби. То, мабуть, до непогоди.</p>	<p>Не можна бути такими немодними і не прогресивними!</p> <p>ЖАБА МАША</p> <p>Діду, на відміну від вас я з кістками не розмовляю!</p> <p>ЖАБА МАША</p> <p>Ну й набридлі ви мені!</p> <p>Ви старі такі смішні!</p> <p>Милий, добрий Жаб Потап</p> <p>Може хвиля тебе цап!</p> <p>Закрутила, захопила</p> <p>І на дні заповонила?</p>	<p>ти. Вважається справжнім старожилом болота. Нині знаходиться на пенсії. Обождує комфорт, затишок, домашній спокій і помірні рухи. Вдень може лежати на листочку та обмахуватися лататтям, розгадувати кросворди. Відзначається особливою чуттєвістю суглобів на погодні умови – може спрогнозувати природні явища.</p> <p>Не довіряє цифровим технологіям, вважаючи реальне життя доволі зрозумілим і передбачуваним. Уповноважений слідкувати за світлом на болоті – вмикати і вимикати великий сонцеліхтар.</p>
<p><b>Жабенятка</b></p>	<p>Жабенята хором присвистують. Баба Жаба маше на них</p>	<p>● Щось ми пізно вранці встали! Ледве свято не проспали!</p>	<p>ЖАБА БАБА</p> <p>От ще дурниці вигадали! Вам до школи треба ходити, а не на</p>	<p>Бешкетники-підлітки, 11-12 років. Дівчинка та хлопчик. Відрізняються</p>

<p>рушником.</p> <p>Баба Жаба обнімає малих, пригортає до себе.</p> <p>Поки молодші жабенята ще танцюють на radoщах, Жаб Потап і Баба Жаба починають оглядати понівечені водою уламки дому.</p>	<p>ЖАБЕНЯ 1</p> <p>Взагалі-то це ми купили тобі телефон!</p> <p>ЖАБЕНЯ 2</p> <p>І важко для цього працювали!</p> <p>ЖАБЕНЯ 2</p> <p>А ми не дарма подарували телефон! Ми також розумні!</p>	<p>будівництві робити!</p> <p>ЖАБ ПРОРАБ</p> <p>(до старших жаб)</p> <p>Ну і вправних же ви хлопців виростили! За день зробили більше, ніж наш старий кур'єр за тиждень!</p> <p>БАБА ЖАБА</p> <p>(знову замахується на жабенят рушником) Ну що за дурний подарунок той телефон ви обрали? Машу наче підмінили!</p> <p>БАБА ЖАБА</p> <p>Що, знову мої бешкетники фізрука зачинили в спортзалі?</p> <p>ЖАБ ПОТАП</p> <p>Чи знову на гіроскутері за прибиральницею ганялись?</p> <p>БАБА ЖАБА</p> <p>Чи нарobili слаймів і жбурляли ними в</p>	<p>грайливим характером, успішність у школі – середня. Однак не ліниві – з дитинства шукають способи, які б дозволили їм заробити гроші. Допомогли Жабі Маші здійснити її мрію – заробили та придбали їй телефон. Люблять гратися у доганялки, веселі та запальні. Слідкують за розвитком цифрового життя, однак не підтримують Жабу Машу в її бажанні бути відстороненою від близьких. Усілякими способами намагаються повернути Машу до реального життя.</p>
---	---	---	--

			їдальні?  ЖАБА МАША Ви мені просто заздрите!  ЖАБА МАША Важко працюють тільки дурні!  Мої рідні жабенята, Бешкетливі чортенята! Коли вас я не побачу Собі точно не пробачу!	
<b>Жаб Прораб</b>	Жаб Прораб – старий гладкий жаб в робочому комбінезоні.	Жаб ПРОРОРАБ ● Та самі ж знаєте – на болоті велике будівництво. Робимо дамбу, щоб річка з берегів не вийшла. Бригада бобрів ледве-ледве встигає. Робочих жаб, робочих лап не вистачає. ●		Жаб Прораб – чоловік років 50-ти. Працює керівником будівництва. Добрий сусід, працьовитий і надійний. Допомагає Жабенятам заробити гроші, дозволяє працювати у нього кур'єрами. Після потопу допомагає жителям болота відновити свої хатинки.
<b>Вчителька</b>	Вчителька			Вчителька – черепаха на вигляд

	сердито йде.			40 років. Сповідує високі манери, слідує правилам етикету, стримана, вихована, тонка натура з відчуттям прекрасного. Обурена нечуваною поведінкою відмінниці Жаби Маші. Йде на вимушені міри – жаліється рідним дівчинки.
<b>Бульбашки</b>	Налітають бульбашки води. Вони несуть в руках величезний відріз легкої блакитної тканини – воду повені. Вибігши на сцену, вони співають і одночасно руйнують жартома будиночок жаб, виривають речі з рук жаб і кидають одна одній. Кружляють жаб, обмотуючи	<p><b>БУЛЬБАШКИ</b></p> <p>Не сховаєшся в мішок</p> <p>Від веселих бульбашок!</p> <p>Все зруйнуєм, все зламаєм!</p> <p>Від хатини до чашок!</p> <p><b>БУЛЬБАШКА</b></p> <p>Іграшки для бульбашок!</p> <p>Все ми змиєм, все розмиєм!</p> <p>Навіть твій нічний горшок!</p> <p>Ми руйнуймо граючись</p>		Бульбашки – водні злодії-камікадзе, які не знають жодних перепон для того, щоб вчинити повний переворот. Ламають, руйнують, бешкетують, ображають та кривляють мирних жителів болота. Відрізняються високою активністю, непохитністю намірів. Нападають зненацька – із приходом будь-якої непогоди. Основне бажання – зруйнувати щось, побудоване іншими істотами, вчинити



	<p>їх тканиною.</p> <p>Розкидавш и всі речі, бульбашки змивають, уводять зі сцени всіх жаб. Залишаютьс я тільки розкидані речі.</p>	<p>Жабеня, нас бережись!</p> <p>Повінь! Повінь! Всі ховайтесь!</p> <p>Все зруйнуймо! Стережись!</p>		<p>безлад.</p>
--	---	---	--	----------------

### III. Режисерське втілення творчого мистецького проєкту

#### Підготовчий етап роботи над виставою

#### Співпраця режисера з постановочною групою над концептуальним вирішенням вистави

#### *Вокально-інструментальний компонент*

На початкових етапах роботи над сучасним дитячим мюзиклом О. Спіліоті «Жаба Маша» режисеркою-постановницею спільно з диригентом-постановником, концертмейстерками було узгоджено загальну концепцію вистави, проаналізовано всі її складові, окреслено основні завдання для їх практичної реалізації в роботі з акторами-співаками, ансамблем та естрадно-симфонічним оркестром. Охарактеризовано образи персонажів, характер їх взаємодії та майбутнє бачення мізансцен із метою визначення відповідного технічно-художнього виконання партій та подальшого формування вокально-сценічних образів. Обговорено послідовність дій у контексті реалізації мюзиклу, які включали в себе: вивчення

партій, мізансценічні, сценічні, оркестрові, оркестрово-сценічні, прогоночні, монтувально-світлові, генеральну репетиції та апробацію творчого мистецького проекту — його прем'єру у Великому залі імені Героя України Василя Сліпака Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського.

### ***Пластично-просторовий компонент***

Після окреслення вокально-інструментального компоненту художниці-постановниці (сценографія, костюми), дизайнеру анімації, художниці зі світла, художниці з гриму режисеркою-постановницею було презентовано концептуальне бачення візуальної складової проекту, диференційовано завдання між керівниками підрозділів згідно зі специфікою виконання роботи.

Із *художницею-постановницею* було узгоджено режисерське бачення сценографічного вирішення вистави, роль медіа-складової, реквізит та визначено концепцію костюмів персонажів відповідно до характеристики їх образів. Окреслено завдання виробничим цехам у співпраці з завідуючим художньо-постановочною частиною.

*Дизайнеру анімації* було представлено затверджене сценографічне вирішення, ескізи костюмів із метою визначення стилю, напрямку, кольорової палітри для створення 2D-анімації та її функцій: фонові, інтерактивної, перемінної, атмосферної. Обговорено варіативність деяких епізодів із можливістю їхньої подальшої апробації під час репетиційного процесу, виявлення найбільш відповідних сценічній дії з можливістю корегування та доповнення.

*Художниці зі світла* було презентовано розроблені та погоджені зазначені вище концепції, проаналізована послідовність картин, сцен та окремих номерів; визначений загальний характер вирішення вистави; виявлено необхідність залучення додаткових світлових приладів.

*Художниця з гриму* отримала завдання відповідно до візуального вирішення мюзиклу та характерів персонажів із врахуванням їхньої відмінності й індивідуальних рис. У співпраці з нею було узгоджено загальну концепцію гриму, яка не мала виключно ілюстративне втілення, але містила у собі риси жаб'ячого характеру.

### ***Пластично-хореографічний компонент***

Відповідно до концептуального режисерського бачення вирішення вистави з балетмейстером-постановником було визначено характер її пластично-хореографічного компоненту за картинами, сценами, відповідно до образів

персонажів. Окреслено необхідність органічного поєднання вокальних партій із мізансценами. Обговорено наявність масових сцен, можливість та варіативність їх реалізації.

### **Визначення завдань творчому складу в контексті забезпечення художньо-цілісної вистави**

Із представниками постановочної групи — диригентом-постановником концертмейстерками, балетмейстером-постановником було проведено кастинг майбутнього виконавського складу із урахуванням можливостей реалізації окреслених образів персонажів. Варто зазначити, що постановниками було проведено додатковий відбір, зумовлений надскладними обставинами під час війни. На жаль, про відбір декількох виконавських складів не йшлося.

Акторам-співакам було презентовано характерні риси їхніх персонажів відповідно до концептуального вирішення вистави. Проведено розучування вокальних партій із визначенням художньо-технічного наповнення партії-ролі. У взаємодії з режисеркою-постановницею поступово відбувалося формування вокально-сценічних образів із урахуванням психологічного змісту; охарактеризоване мізансценічне вирішення окремих епізодів і сцен за картинками у взаємодії з іншими учасниками вистави: головними персонажами, ансамблем, балетом, естрадно-симфонічним оркестром. Виконавцям були презентовані костюми, референси сценічного гриму, реквізит.

### **Технологія постановочного процесу**

#### **1. Мізансценування. Рояльні репетиції у вигородах**

Після проведення достатньої кількості репетицій із вивчення партій, режисеркою-постановницею у співпраці з іншими членами постановочної групи було розпочато мізансценічні репетиції (від епізодів у вигородах з поступовим переходом до рояльних) з відпрацюванням технологічних, художніх завдань та узгодженням взаємодії між учасниками вистави.

Надважливими були рояльні репетиції з відпрацюванням доцільності сценічної дії в мізансценах, деталізацією характерів, їхнім збагаченням новими прийомами та засобами виконавської виразності згідно з концептуальним баченням режисерки-, диригента-, балетмейстера-постановників.

Неодноразово проводилися загальні співанки, що виявляли проблемні місця

партій-ролей із можливістю їх корегування та подальшого відпрацювання. Згодом розпочався процес апробації окремих фрагментів на сценічному майданчику з їх поступовим укрупненням та переходом до повноцінних прогоночних репетицій в аудиторіях та на сцені.

### **Узгодження та координація творчих завдань у співпраці режисера з диригентом у процесі оркестрово-сценічних репетицій**

Необхідним етапом у реалізації творчого мистецького проєкту є перехід від рояльних до оркестрово-сценічних репетицій. У співпраці режисерки- та диригента-постановників була виявлена необхідність проведення окремих оркестрових репетицій із презентацією загальної музично-драматичної концепції артистам-інструменталістам, аналізом та розбором партій; спільно з композиторкою було здійснено корекцію деяких епізодів.

У процесі оркестрових «сидячих» репетицій було збалансовано співвідношення вокальних і оркестрових партій з урахуванням музично-драматичного розвитку. Виявлено варіативність сполучення вокальних, вокально-інструментальних, інструментальних номерів; окреслено їхнє сценічне вирішення та безпосередню апробацію згідно з режисерською концепцією вистави.

### **Робота режисера над масовими сценами**

Сюжетна основа та концептуальне режисерське вирішення сучасного дитячого мюзиклу О. Спіліоті «Жаба Маша» не передбачали участь хору або розширеного складу балетної трупи. Однак у виставі наявні декілька епізодів із залученням усіх дійових осіб. Кожному з них була надана детальна розробка лінії ролі з відповідною послідовністю дій, їхнім узгодженим рухом до спільного результату — фінальної точки.

Окреслено момент імпровізаційності виконавців згідно з концептуальним баченням режисерки спільно з балетмейстером-постановником. Особливу увагу було зосереджено на епізодах, що містять елементи сценічного бою.

### **Підготовка творчого мистецького проєкту до випуску**

На фінальних етапах підготовки творчого мистецького проєкту відбулося удосконалення виконавської майстерності на тлі органічного поєднання усіх складових вистави. Сценічні прогоночні та генеральна репетиції дозволили виявити всі проблемні місця кожного компоненту зокрема і видовищного синтезу

загалом. Найбільш відповідальним і трудомістким етапом було поєднання творчої складової з технічними службами задля забезпечення художньої цілісності вистави. Під час підготовки творчого мистецького проєкту до випуску були застосовані: завдання постановочній групі, окреслені в Додатку 8; наданий алгоритм виконання робіт, презентований у Додатку 9; визначена технологія управління видовищним синтезом під час генеральної репетиції та апробації вистави на глядача, окреслена в Додатку 10.

Оптимізація постановочно-репетиційного процесу, мотивація всіх учасників дійства на успішну реалізацію вистави з перспективою її подальшого творчого життя, особистісний внесок кожного члена команди в реалізацію проєкту дозволили успішно здійснити його апробацію на глядача.

## Додаток 5. Ескізи художнього оформлення вистави

### 5.1. Макет вистави



## 5.2. Фрагменти відеоролика. Початок вистави Фізкультхвилинка



### Інтерфейс BolotoTube

БолотоTube

Пошук

Ситкоми Скетч-шоу Поради щодо краси Туристичні райони Образотворчі мистецтва Кулінарія Мультфільми Нещодавні завантаження

Головна  
Що нового  
YouTube Shorts  
Підписки  
Бібліотека  
Історія  
Ваші відео  
Переглянути пізніше  
Відео, які сподобал...  
Показати більше

підписки

**Варимо кашу із черв'яків і очерету**  
442 тис. переглядів • 3 місяці тому

**Як списати контрольну роботу?**  
442 тис. переглядів • 3 місяці тому

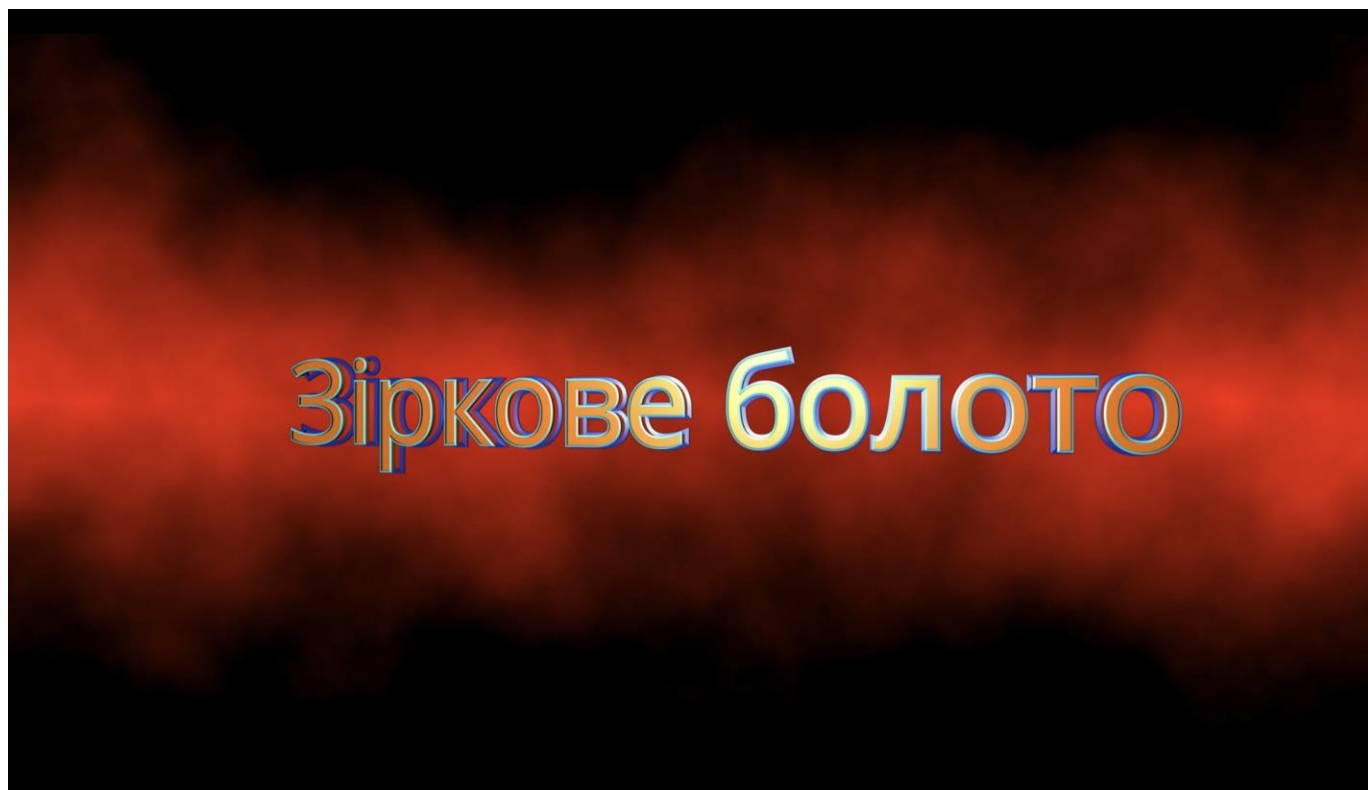
**Заспокійлива медитація під час ретроградного Меркурія на болоті**  
27 тис. переглядів • 1 місяць тому

**Поробка «Крокодил» із каміння й патики**  
1,9 тис. переглядів • 9 годин тому

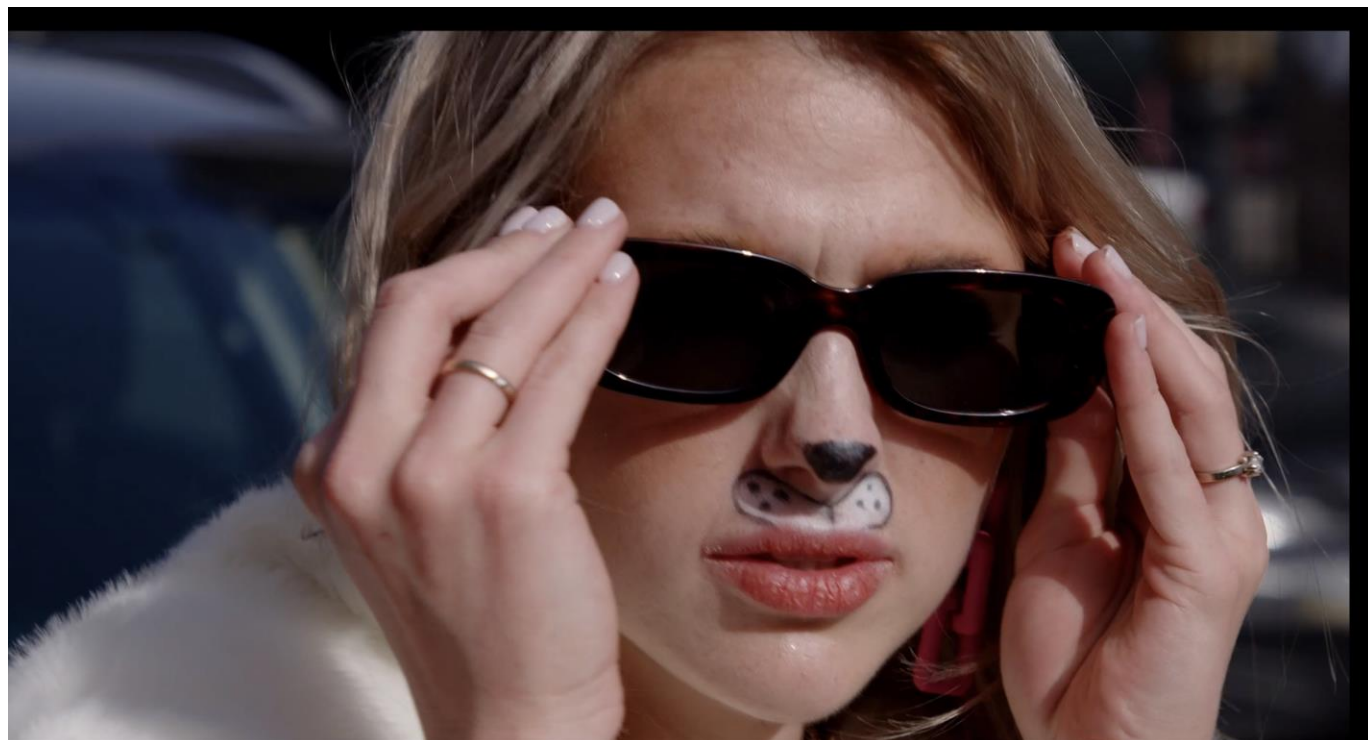
**Весела фізхвилинка інопланетних жителів**  
2,5 млн переглядів • 1 рік тому

**1 000 000**  
Бобріха Іра і її перший мільйон у тік-тоці  
6,7 тис. переглядів • 3 місяці тому

**Заставка випуску «Зіркове болото»**



**Блогерка Бобриха Ірина (Бобрина)**





5.3. Заставка-фон «Болото». Картини «На болоті», «Гаджет», «Сім'я»

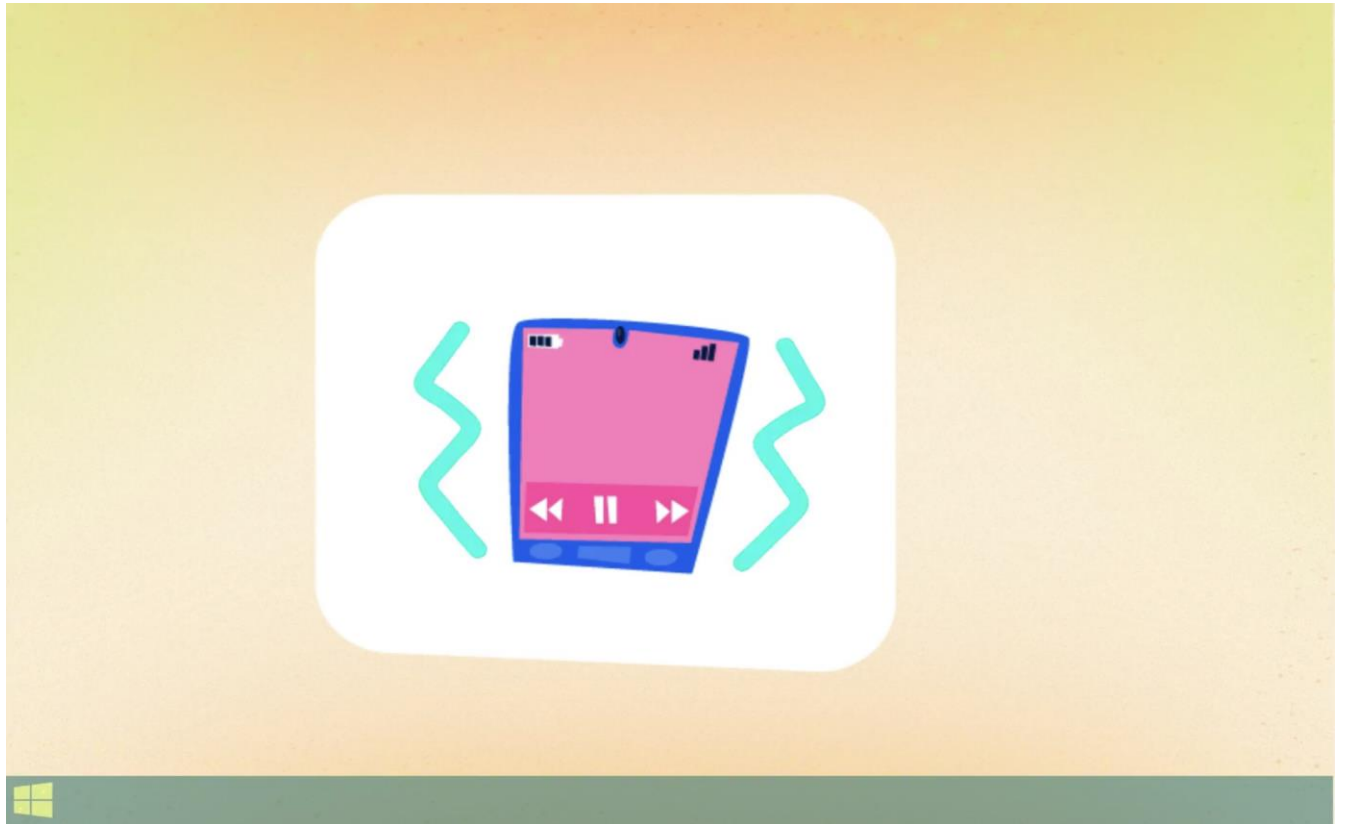


#### 5.4. Фрагменти анімації з картини «На болоті», номер «Перша пісня Маші»

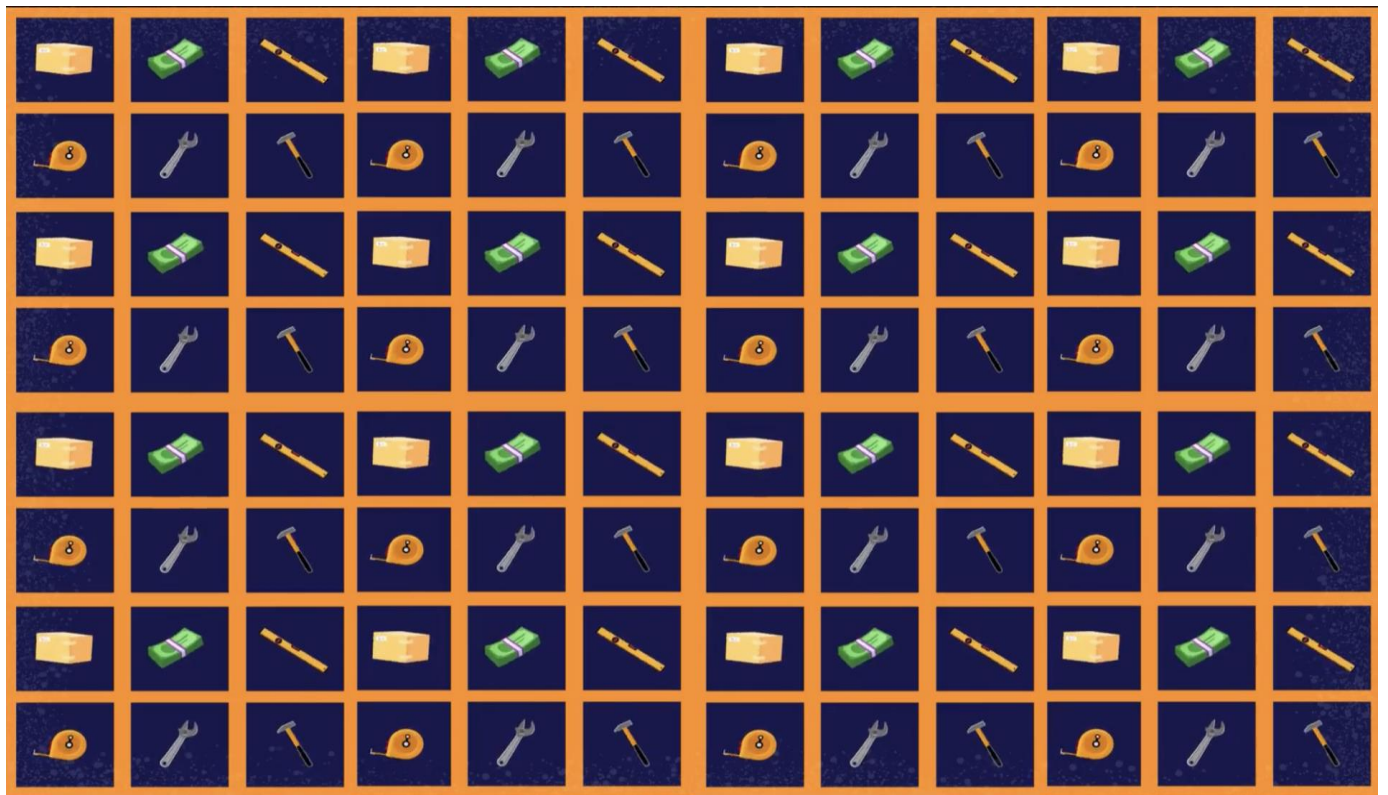
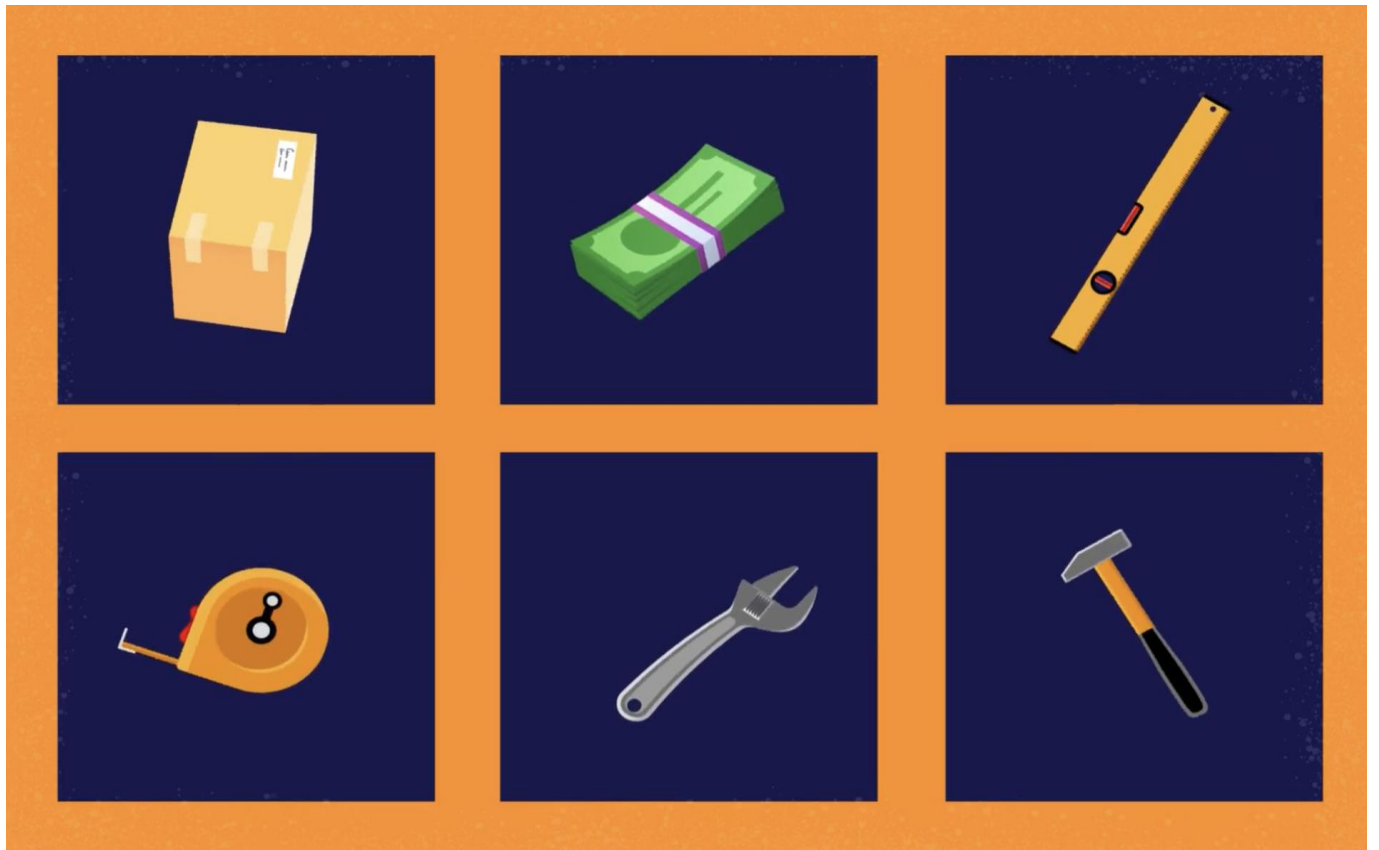


5.5. Фрагменти анімації з картини «На болоті», номер «Що подарувати?»





5.6. Фрагменти анімації з картини «На болоті», номер «Реп про роботу»



**5.7. Фрагмент анімації з картини «На болоті», передвечір**



5.8. Фрагмент анімації з картини «На болоті», номер «Пісня Світлячків»



5.9. Фрагмент анімації з картини «День Народження»





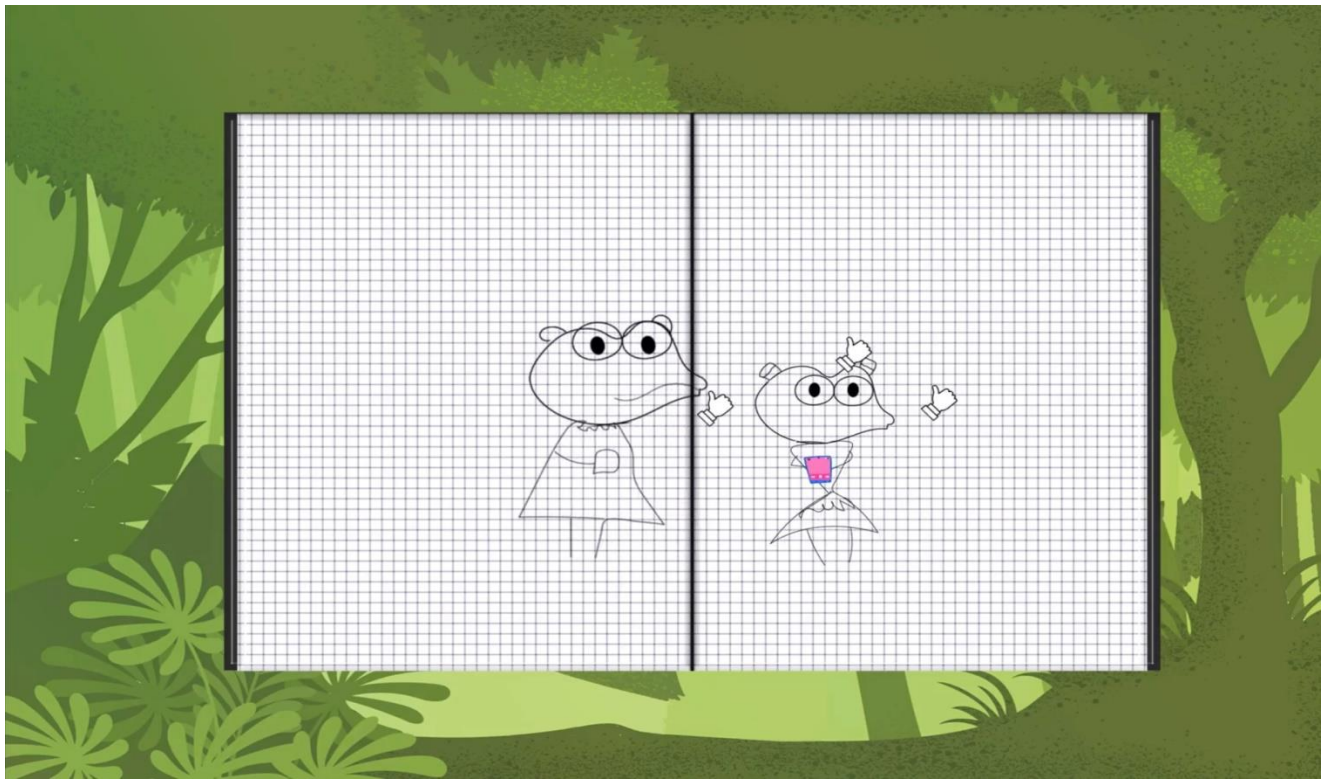
**5.10. Фрагменти анімації з картини «День Народження»,  
номер «Бразильський танець»**



**5.11. Фрагменти анімації з картини «Гаджет»,  
комп'ютерна гра жабенят**

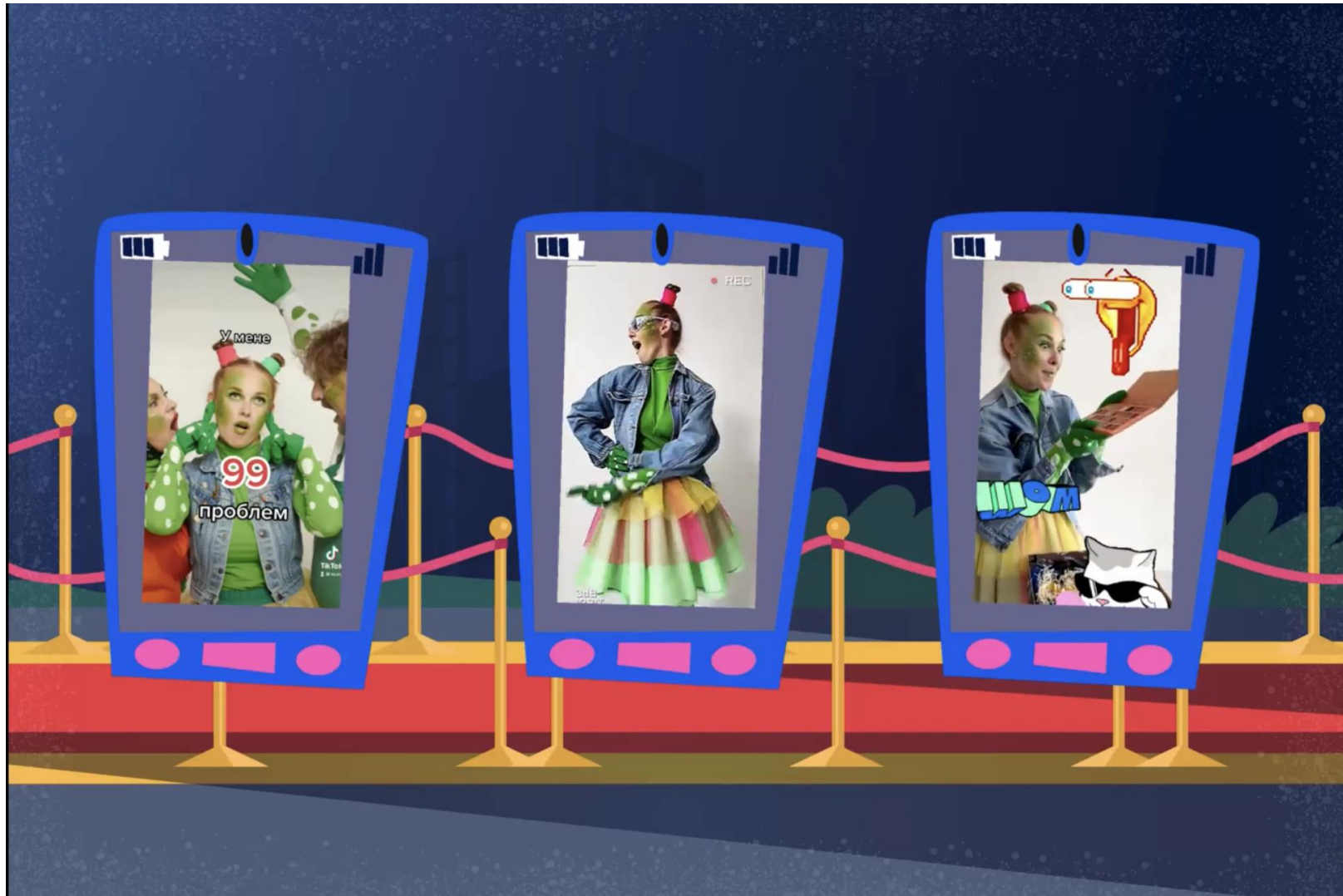


5.12. Фрагменти анімації з картини «Гаджет»,  
номер «Пісня Вчительки»



Жаба Маша	3	2	3
Енот Максим	9	10	8
Крокодил Ігор	11	8	8
Ондатра Аня	9	9	8
Лявка Інна	7	7	8
Іжак Влад	9	10	9

5.11. Фрагмент анімації з картини «Гаджет»,  
Пісня Маші «Буду жити не тужити»



5.12. Фрагмент анімації з картини «Гаджет», номер «Чорна хмара»



5.13. Фрагменти анімації з картини «Повінь»



## Додаток 6. Ескізи костюмів

6.1. Жаба Маша



6.2. Жабенята



6.3. Жаб Потан



6.4. Баба Жаба





6.5. Вчителька



6.6. Жаб Прораб



6.7. Світлячки



6.8. Бульбашки



**Додаток 7. Ескізи гримів****Жаба Маша****Жаб Потап****Баба Жаба****Вчителька**



**Жабеня 2**



**Жабеня 1**



**Бобриха Ирина (Бобринa)**

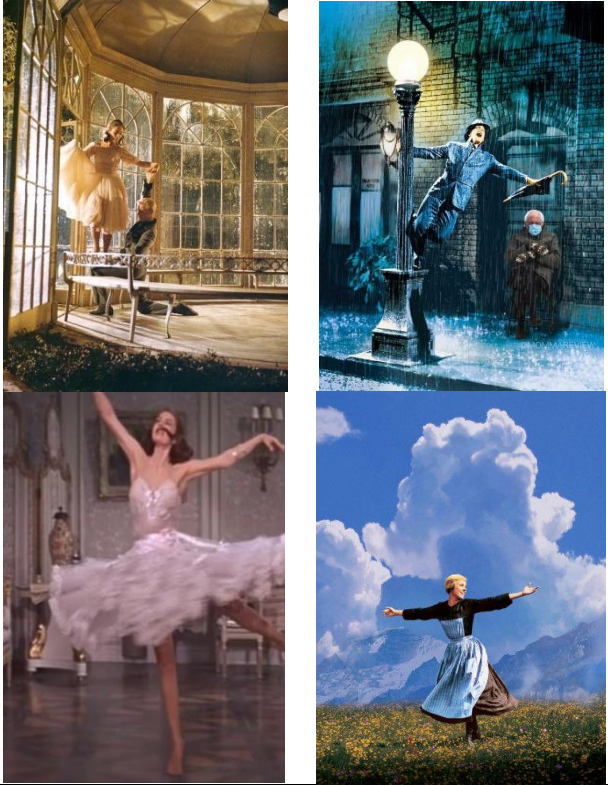





**Жаб Прораб**


**Додаток 8. Завдання постановочній групі  
на прикладах роботи з балетмейстером-постановником (8.1) та дизайнером анімації (8.2)**

**8.1. Режисерська розробка завдань для балетмейстера-постановника «Жаба Маша» О. Спіліоті**


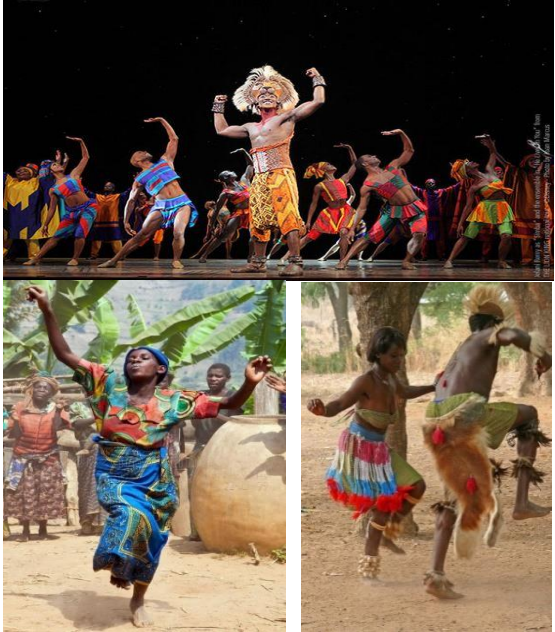
№	Назва номеру	Виконавці та учасники сцени	Характер дії	Опис
1.	Увертюра			
2.	Перша пісня Жаби Маші «Мешканці чудового болота»	Жаба Маша	Запальний, святковий, моторний, «жаб'яче-стрибучий»	<p>Розкрити активний, запальний характер Жаби Маші. Її пластичність, непосидючість, рухливість, артистичність. Вона – зірка свята.</p> <p>Жаба Маша у передчутті неймовірного святкування.</p> <p>Її рухи активні, підтанцювуючи вона «заражає» всіх своїм запальним настроєм. «Обтанцюває» кожен елемент декорацій, взаємодіє з кожним учасником сцени – Жаба Потапа і Бабу Жабу поцілувала, обійняла, із Жабенятами потанцювала і тд.</p> <p>Образ – комунікабельна, легка, дзига, відмінниця, але трохи чортеня.</p> <p>Завершує номер у світлі «пушки» як зірка Голлівуду.</p>


				
3.	<b>Що подарувати?</b>	<b>Жаб Потап, Баба Жаба, Жабенята</b>	Міркуючий, схвильований, «внимание, знатоки»	Засідання, круглий стіл, «закритий клуб» з дискусіями, що подарувати Жабі Маші. Жаб Потап як голова засідання (наймудріший). Жабенята «гортають» на екрані варіанти подарунків. Показують бабі і діду деякі з них.

				 <p>(уявімо, що це жаби):) але характер має бути такий.</p>
4.	<b>Реп про роботу</b>	<b>Жабенята (обидвоє) + кур'єри-міманс</b>	Активний, трохи хуліганський, «вуличний», запальний.	<p>Жабеня читає реп про необхідність роботи у молодшому віці. Хтось із бобрів може виконувати щось на кшталт брейк-дансу, хіп-хоп. Спонукають глядачів до оплесків під заданий ударниками ритм.</p>  
5.	<b>Пісня Світлячків</b>	<b>Вокальне тріо + мешканці: Жаба Баба, Жаб Пота, двоє Жабенят</b>	Ліричний, спокійний, «засинаючий». Помірні рухи, гра з ліхтариками (є варіант, що ліхтариками будуть різки-вусики на голові у світлячків).	<p>Вечірня пісня світлячків, які ніби вкладають спати усіх мешканців болота, завершають світловий день. Мешканці вкладаються спати (наприклад): Жаба Баба дістає та роздає ковдри, Жаб Потап намагається вкласти Жабенят. Застосування ліхтариків. У кінці сцени Світлячки «гаснуть» і помірно йдуть зі сцени. Жаб Потап вимикає на квітці-лампі світло.</p>


				
6.	<b>Святкова пісня (Ранок Дня Народження)</b>	Усі учасники, окрім Маші Вокалу немає	Поспішаючий, рухливий, переполох	<p><b>*Додати характерну пластику у мізансцени кожного персонажа.</b></p> <p>Розкрити характер кожного персонажа і його «внесок» у загальну командну підготовку до свята Дня Народження у відповідності до тематичного проведення у музиці.</p> <p>Проілюструвати характер, наприклад: Жабенята будять Жаба Потапа свистульками, лякаючи його. Бобри виносять великий торт. Жаб Прораб і Жаб Потап рухають стіл-павербанк на центр сцени, приміряють місце, куди доречніше поставити стіл. Баба Жаба, наприклад, із іншими мешканцями болота розкладають подарунки, вона розстеляє велику скатертину, по-господарськи все доводить до ладу: поправляє, координує, можливо, комусь дає вказівки щодо розташування предметів.</p>

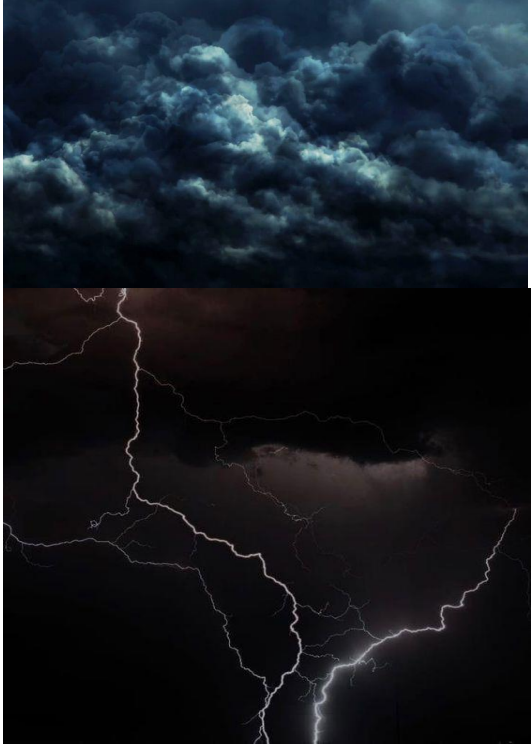


				
7.	<b>Бразильський танець</b>	Усі учасники, вокалу немає	Веселий, святковий	<p>Мешканці болота дарують запальний танець-сюрприз в характері музики для Жаби Маші в її ДН.</p> <p>Бобри відтворюють ігрові мізансцени в контексті запального танцю, увага на Жабу Машу.</p> 


8.	<b>Марш подарунків</b>	<b>Жаба Маша</b> та мешканці	Церемонільний, трохи пафосний	<p>«Живим ланцюжком» бобри та? Жабенята передають Маші подарунки з особливою претензійністю, вичурністю. Це дещо має нагадувати церемоніали королевських родин. Для Маші це як особливий ритуал, почесь, яку вона отримала у свій ДН.</p> <p>Як і для кожної дитини отримувати та розгортати подарунки – трепетно, почесно.</p> <p>Оточуючі підіграють їй, характерно перетворюються на «пажів» із відповідними рухами.</p> 
<b>2 ДІЯ</b>				
9.	Жабу Машу наче підмінили	<b>Вчителька (соло) + Баба Жаба, Жаб Потап, Жабенята</b>	Поєднання патентичності, претензійності, дисципліни (характер персонажа) у характері самої ситуації - роздратованість,	<p>При всій «внутрішній дисципліні» Вчительки в її пластиці не відчувається скутості та зкам'янілості.</p> <p>Однак вона володіє створює враження тієї, котра готова підчинити собі та безумовно слухатися всіх, навіть дорослих.</p> <p>Спочатку мешканці насторожено слухають</p>



			обуреність	<p>скарги Вчительки на Машу, однак потім починають ніби автоматизовано повторювати рухи (навіть Баба Жаба і Жаб Потап), слухатися, «перетворюються на учнів», які сидять за партами і чемно виконують усі настанови Вчительки.</p> 
10.	Буду жити не тужити +	<b>Жаба Маша (соло)</b> , Баба Жаба, Жаб Потап	Зверхність, спротив настановам дорослих, зухвалість, роздратованість (Маші на вчення старших, у старих – неприпустимою поведінкою «нової Жаби Маші»)	<p>«Нова» Жаба Маша, яка з телефоном у руках перетворилася на зухвалу, «зіркову» дівчину-хуліганку.  Не припускає жодних настанов дорослих, присутні «закриті» пози, бажання швидше піти.  Розшарканість, роздратованість, може зі злості щось пнути, закривати вуха на репліках старих, кривлятися. Вона – «плохіш»</p> <p>У чомусь процитувати рухи з першого експозиційного номеру, однак надати їм іншого характеру, ніби спаплюживши «оригінал» (наслідки пагубного впливу гаджетів на здоров'я людини)☺  У кінці номеру під текст «Show must go on» рухами ніби цитує Фредді Мерк'юрі.</p>

				
11.	Чорна хмара -	<b>Баба Жаба (соло), Жаб Потап, Жабенята</b>	Тривожність, занепокоєння, страх	<p>Фарби згущуються, світло мерехтить, підіймається вітер.</p> <p>Баба Жаба передчуває справжню небезпеку, Жабенята ховаються за нею, боючись непередбачуваної погоди.</p> <p>Баба Жаба ніби розповідає страшилку у дусі «у чорній-чорній кімнаті на чорному-чорному столі...». Жаб Потап нервово ходить, виглядаючи хмару, Жабенята в оціпенінні. Реакція на екран із переміною погоди.</p> <p>Важливо: у номерах «Чорна хмара» і «Повінь» не налякати вже і без того наляканих дітей.</p>

				
12.	Повінь	<b>Бульбашки, Баба Жаба, Жаб Потап, Жабенята, Вчителька, згодом – Жаба Маша</b>	Паніка, боротьба,	<p>Поява злодіїв-Бульбашок. Їхні рухи виглядають карикатурними, ламаними, деякі з них нагадують «східні єдиноборства». Між ними і мешканцями зав'язується боротьба.</p> <p>Важливо: у цій боротьби (можливо, пушкою) будемо висвічувати острівками кожного мешканця і характер їх поведінки. Кожен із них захищає те, що для нього є цінним в звичайному, побутовому житті: Жаб Потап – табуретку і молоток, Баба Жаба – намагається вихватити сковорідку з лап</p>


			<p>бульбашки, Жабенята – іграшки, шнур-скакалка від павербанку; Вчителька – журнал.</p> <p>Задіяти олівці, що стоять у стакані, перетворити їх: а) Для Бульбашки це палка бо – зброя ніндзі; б) для Жаба Потапа або Жабеня – меч; в) скакати на олівці, ніби на іграшковому коні.</p> <p>Бульбашки поступово забирають мешканців одне за одним із собою.</p> <p>Наприкінці номеру, коли Жабі Маші вдалося повернутися з екрану на сцену у кульмінаційній сцені, Бульбашки намагаються забрати останню, розкручуючи на комп'ютерній миші, Бабу Жабу із собою. Маша намагається врятувати її – тягне однією рукою, в іншій – телефон, однак нічого не вдається. для цього їй потрібно дві руки. Вона ВИКИДАЄ телефон з рук і тоді їй вдається врятувати Бабу. Голосно пищить, б'є ополоником у сковорідку, розлякує злодіїв.</p> <p>Важливо: Бульбашок зробити не страшними, а карикатурними. Конфлікт має бути м'яким. За характером вони більше хулігани, а не терористи.</p>
--	--	--	---

				
13.	Боже, що я наробила?	Жаба Маша + Баба Жаба	Розпач, туга, страх, відчуття провини, каяття	<p>«На руїнах», які залишилися після приходу повеню із Бульбашками, Жаба Маша взаємодіє із предметами та місцями, які нагадують членів родини, яких вона, як думає, втратила.</p> <p>Баба Жаба жаліє Машу.</p>

				
14.	Фінал	Всі учасники вистави	Святковий, родинний, повчальний	<p>Мінімальні рухи, аби не зашкодити головним повчальним словам, завершенню історії. Кожен із персонажів залишається у своєму характері, тому пластично можна додати якісь характерні риси, притаманні героям. Можлива взаємодія із залом.</p> <p>Повинно залишатися відчуття, що сім'я і друзі – найважливіше у житті людини і ніякі телефони не зможуть замінити радості від перебування разом.</p> 



## 8.2. Режисерська розробка завдань для віджеїнгу-анімації постановки «Жаба Маша» О. Спіліоті


№	Сцена/номер	Учасники	Референс	Завдання
<b>ДІЯ I</b>				
<b>На болоті</b>				
1.	<b>Увертюра</b>		<b>Завіса</b>	
2.	<b>Вступ. Перегляд відео</b>	Жабенята, Жаба Маша	Відеозапис Жабенята переглядають відео в VolotoTube	Вставити на кшталт сцени з «Що подарувати» рух курсора, натиск браузера – VolotoTube. Далі - відзняте Відео із Бобрихою Іриною, яка заробила мільйон завдяки блогу
3.	<b>Експозиційний текст</b>	Жаба Маша, Баба Жаба, Жаб Потап, Жабенята		<b>Заставка болота</b>  (комиші, болото, літають комарі, рухаються листочки, )


				
4.	«Мешканці чудового болота»	Жаба Маша, Баба Жаба, Жаб Потап, Жабенята	Жаба Маша запрошує усіх на День Народження, розповідаючи про те, що вона запрошує всіх на свято, де буде дискотека, смаколики і чудовий настрій.	<p>Святкове запрошення з текстом:  <b>ЗАПРОШЕННЯ</b>  Що: День народження Жаби Маші  Де: На болоті  Коли: ЗАВТРА!  Запрошуються: всі!  У меню: смаколики, святкова дискотека і багато веселоців!  Відмов не приймаю! Усіх на святі чекаю! *(текст з'являється поступово упродовж пісні)  *Запрошення на фоні стандартної заставки болота</p>
5.	«Що подарувати?»	Жабенята, Баба Жаба, Жаб Потап		<p>Жабенята на робочому столі-заставці розгортають віконце з пошуком на кшталт (Google - Болото), друкують там слова «що подарувати дівчинці»;</p> <p>Далі – варіанти в картинках, ніби гортаємо товари в інтернет магазині (на кожному зупиняючись на 3-5 секунд): квитки, магнітофон, іграшки, пазли, лего,бісер, поні і тд.</p> <p>На словах «Може купим Маші телефон» – заставка «смартфон</p>

				дзвонить» – збільшуємо, потім те саме – маленьке, дублюємо на маленькі телефони по всьому екрану (анімація -дзвонить), фінал – залишаємо великий телефон у центрі екрану
6.	<b>Сцена із Жабом Прорабом</b>	Жаб Прораб, Баба Жаба, Жаб Потап, Жабенята, Бобри	<b>Повторюємо заставку болота</b>	Заставка болота
6.	<b>Реп про роботу</b>	Жабеня 2, Жаб Прораб, Баба Жаба, Жаб Потап, Жабеня 1, Бобри		Кадри послідовно: коробка, креслення, інструменти, гроші. Потім це все на екрані, поділено на 4, потім дублюємо на 8, на 12 і тд. Анімуємо.
7.	<b>Вечірня сцена</b>	Жабенята, Баба Жаба, Жаб Потап	<b>заставка болота – поступовий перехід на вечір і наступну сцену</b>	Зображення болота (стандартне з перших сцен) поступово темніє (вечоріє).
8.	<b>«Світлячки»</b>	Світлячки, Жабенята, Баба Жаба, Жаб Потап		Зображення болота, але вечірнього: додаємо ліхтарики, вогники, рух світлячків тощо.




### День Народження

9.	«Святкова пісня»	Жабенята, Баба Жаба, Жаб Потап, Жаб Прораб, Бобри	<p align="center"><b>Світанок на болоті</b></p> <p align="center"><b>Зовсім темний екран поступово перетворюється на вранішню картину болота</b></p>	<p>Поступово починають літати комахи, колихатися листи.</p> <p>Поступово додаємо на стандартне зображення болота: ліхтарики на дерева, кульки і тд.</p> <p>Болото має перетворитися на «святкове болото в День Народження».</p>
10.	«Бразильський танець»	Бобри, Жаба Маша, Жабенята, Баба Жаба, Жаб Потап, Жаб Прораб		<p>Створити танцювальний настрій вечірки, анімувати елементи, задати їм певного ритму. Можливо, обіграти диско-шар, на якому буде написано «З днем народження» та листочки/квітки/жабки, які будуть обертатися навколо нього/на його фоні тощо.</p>
11.	«Марш подарунків»	Жаба Маша, Жабенята, Баба Жаба, Жаб Потап, Жаб	<p align="center"><b>Картинка святкового болота</b></p>	

		Прораб, Бобри		
12.	Сцена з телефоном	Жаба Маша, Жабенята, Баба Жаба, Жаб Потап, Жаб Прораб, Бобри	У фіналі сцени з'являється та сама анімація з великим телефоном, що дзвонить (з номеру «Що подарувати?»)	Картинка святкового болота + в фіналі (коли дарують телефон) з'являється анімований телефон зі сцени «Що подарувати?».
<b>ДІЯ II</b>				
<b>Телефон</b>				
13.	Сцена у домі	Жаба Маша, Жабенята, Баба Жаба, Жаб Потап		Двоє жабенят грають у відеогру (щось схоже на NFS, де вони управлятимуть двома машинами). Запис відеогри, потім – Баба на них накричить – зображення болота.
14.	Сцена зі Вчителькою	Вчителька, Жабенята, Баба Жаба, Жаб Потап	Заставка болота	Стандартна заставка болота
15.	«Жабу Машу наче підмінили»	Вчителька, Жабенята, Баба Жаба, Жаб Потап		На екрані – класний журнал в клітинку вчительки. Згодом він розкривається – там колонка з іменами і оцінками, поступово – фокус на імені Жаба

				<p>Маша – поруч в клітинках оцінки – «3, 2, 3».</p> <p>Далі – поверх журналу накладаємо зображення обличчя розгніваної вчительки-жаби (мінімально анімуємо – хитає головою вліво-вправо).</p> <p>Далі – маленька фігурка с великою головою Вчительки з журналом біжить за фігуркою Жаби Маші (також із великою головою). У Маші в руках – смартфон – звідки летять лайки. Вчителька не може наздогнати Машу.</p> <p>На фоні – сторінки в клітинку, які перегортаються, поки вони біжать.</p>
<b>16.</b>	<b>Сцена з Машою</b>	Жаба Маша, Жабенята, Баба Жаба, Жаб Потап	<b>Заставка болота</b>	Стандартна заставка болота.
<b>17.</b>	<b>«Буду жити не тужити»</b>	Жаба Маша, Баба Жаба, Жаб Потап, Жабенята	Відеофрагменти (зняті) тік-токів Періодично імітація спалаху фотоапаратів Спочатку показуємо один, потім два різних, додаємо ще один і тд..	Змонтовані відео тік-токів Жаби Маші.
<b>18.</b>	<b>Сцена з Жабенятами і Машою</b>	Жаба Маша, Баба Жаба, Жаб Потап, Жабенята	<b>Стандартна заставка болота</b>	Поступово прибираємо рух листочків, забираємо яскравість (ніби перед бурею).

Повінь				
<b>19.</b>	<b>«Чорна хмара»</b>	Баба Жаба, Жаб Потап, Жабенята	<b>Картина болота змінюється</b>	Робоча заставка починає втрачати яскравість, тьмяніє.. комахи перестають літати/повзати, листя починає активніше колихатися, імітація руху вітру, «суне хмара».
<b>20.</b>	<b>«Повінь»</b>	Бульбашки, Баба Жаба, Жаба Маша, Жаб Потап, Жабенята	<b>відеофрагмент (Маша в зумі) + повінь</b>	Злива, хмари, блискавки на їхньому фоні у верхньому правому куточку – відеофрагмент/віконечко відеодзвінка Жаби Маші в зумі. згодом зум вимикається (ніби стався збій), на екрані залишаються блискавки.
<b>21.</b>	<b>«Боже, що я наробила»</b>	Жаба Маша, Баба Жаба	Фотографії членів родини, наприкінці –  	Фотографії/відеозаписи з членами родини, які змінюються відповідно до куплетів.  Наприкінці пісні – заставка зламаного екрану, на якому «вибило помилку» «Error 404» з хрестиком але якось візуалізувати в стилі болота, аби було зрозуміло, що це в контексті вистави, а не справжній технічний збій.

## Сім'я

Сім'я				
22.	<b>Сцена повернення</b>	Жаба Маша, Баба Жаба, Жаб Потап, Жабенята	До певного моменту на екрані залишається картинка з вибитою помилкою. Після того, як бобри полагодили екран, на ньому – стандартна заставка болота + можна додати роси/краплі води «після дощу»	Вимкнений екран. До кінця сцени Прораб вмикає екран у розетку, лагодить – ввімкнення екрану, стандартна заставка «робочого стола-болота».
23.	<b>Фінал</b>	Жаба Маша, Жабенята, Баба Жаба, Жаб Потап, Жаб Прораб, Бобри, Вчителька		Фотографії родини, там, де всі разом. Можливо, спільні тік-токи.



### Додаток 9. Графік роботи над виставою

Дата	Вид роботи	Учасники	Відповідальні	Коментарі та примітки
Квітень 2021 року	Розробка концепції творчого мистецького проєкту	О. Шевельова — творча аспірантка, режисерка-постановниця.	І. В. Даць — творчий керівник; О. В. Касьянова — науковий консультант.	
Квітень – травень 2021 року	Режисерське моделювання творчого мистецького проєкту	О. Шевельова — творча аспірантка, режисерка-постановниця.	І. В. Даць — творчий керівник; О. В. Касьянова — науковий консультант.	
Квітень 2021 року	Розробка ідейно-тематичної основи мюзиклу	О. Шевельова — творча аспірантка, режисерка-постановниця; Н. Торжевська — лібретистка.	О. Шевельова.	
Травень 2021 року	Розробка музично-драматичної складової мюзиклу	О. Шевельова — творча аспірантка, режисерка-постановниця; О. Спіліоті — композиторка.	О. Шевельова.	
Травень-червень 2021 року	Розробка сценографічного вирішення мюзиклу, ескізів костюмів	О. Шевельова — творча аспірантка, режисерка-постановниця; О. Куца-Чапенко — художниця-постановниця.	О. Шевельова.	
Жовтень 2021 року	Розробка ескізів гримів персонажів	О. Шевельова — творча аспірантка, режисерка-постановниця; О. Романюк — художниця-	О. Шевельова.	

		гример;		
<b>Листопад – грудень 2021 року</b>	Розробка візуального вирішення – 2D-анімації мюзиклу	О. Шевельова — творча аспірантка, режисерка-постановниця; Д. Мовчан — дизайнер анімації.	О. Шевельова.	
<b>Грудень 2021 року</b>	Розробка концептуального вирішення відеоматеріалів до мюзиклу	О. Шевельова — творча аспірантка, режисерка-постановниця; Н. Торжевська — відеоредакторка; С. Савченко — оператор-постановник.	О. Шевельова.	
<b>Грудень 2021 року</b>	Розробка пластично-хореографічного вирішення мюзиклу	О. Шевельова — творча аспірантка, режисерка-постановниця; С. Кон — балетмейстер-постановник.	О. Шевельова.	
<b>Січень – червень 2022 року</b>	Розробка світлової партитури мюзиклу	О. Шевельова — творча аспірантка, режисерка-постановниця; О. Змеєва — художниця зі світла;	О. Шевельова.	
<b>Лютий – серпень 2022 року</b>	Закупка матеріалів та виготовлення декораційного оформлення, бутафорії, реквізиту, костюмів відповідно до узгоджених ескізів	О. Шевельова — творча аспірантка, режисерка-постановниця; О. Куца-Чапенко — художниця-постановниця; М. Борисенко — асистент режисерки; А. Калюжна — асистентка режисерки; Н. Реброва — виготовлення	О. Шевельова.	

		декорацій та бутафорії; В. Савчук, І. Устименко — пошив костюмів.		
<b>Листопад 2021 – січень 2022 року</b>	Концепція вирішення вокально- інструментальної компоненти мюзиклу	О. Шевельова — аспірантка, режисерка-постановниця; Д. Османов — диригент- постановник; О. Спіліоті — композиторка; О. Яремчук — концертмейстерка.	О. Шевельова.	
<b>Січень 2022 року.</b>	«Застольний період». Визначення завдань постановочній групі, технічним та допоміжним службам	О. Шевельова — аспірантка, режисерка-постановниця; Д. Османов — диригент- постановник; О. Куца-Чапенко — художниця- постановниця; С. Кон — балетмейстер- постановник; О. Яремчук, Є. Кучеренко — концертмейстерки; С. Змеєва — художниця зі світла; А. Калюжна, М. Борисенко, А. Янчук, В. Нехоца — асистентська група; В. Александрович — завідуючий художньо-постановочною частиною.	О. Шевельова.	
<b>Січень 2022 року; Квітень – початок травня (додатковий набір) 2022 року.</b>	Кастинг виконавців мюзиклу: <ul style="list-style-type: none"> <li>• акторів-співаків</li> <li>• артистів ансамблю</li> <li>• артистів балету/мімансу відповідно до характеристик образів персонажів</li> </ul>	О. Шевельова — аспірантка, режисерка-постановниця; Д. Османов — диригент- постановник; С. Кон — балетмейстер- постановник; О. Яремчук, Є. Кучеренко —	О. Шевельова, Д. Османов, С. Кон.	

		концертмейстерки.		
<b>Березень – квітень 2022 року (онлайн); Травень 2022 року (оффлайн).</b>	Визначення завдань творчому складу	<p>О. Шевельова — аспірантка, режисерка-постановниця;  Д. Османов — диригент-постановник;  С. Кон — балетмейстер-постановник;  О. Яремчук, Є. Кучеренко — концертмейстерки;  <i>Виконавський склад</i>  Актори-співаки:</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Т. Дідух (Жаба Маша);</li> <li>• Л. Доброноженко (Баба Жаба);</li> <li>• С. Макієнко (Жаб Потап);</li> <li>• В. Матейко (Жабеня 1);</li> <li>• А. Грищенко (Жабеня 2);</li> <li>• І. Беспалова-Примак (Вчителька);</li> <li>• І. Матейко (Прораб).</li> </ul> <p>Вокальне тріо  (Світлячки/Бульбашки):</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• А. Сарабанська;</li> <li>• І. Тарасевич;</li> <li>• Я. Левченко.</li> </ul> <p>Балет (Бобри/Бульбашки):</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Д. Верещак;</li> <li>• О. Лобанов.</li> </ul>	О. Шевельова, Д. Османов	
<b>Квітень – (онлайн); Травень – червень 2022 року (оффлайн)</b>	Вивчення вокальних партій солістами та артистами ансамблю	<p>О. Шевельова — аспірантка, режисерка-постановниця;  Д. Османов — диригент-постановник;  <i>Виконавський склад</i>  Актори-співаки:</p>	О. Шевельова, Д. Османов, О. Яремчук.	

		<ul style="list-style-type: none"> <li>• Т. Дідух (Жаба Маша);</li> <li>• Л. Доброноженко (Баба Жаба);</li> <li>• С. Макієнко (Жаб Потап);</li> <li>• В. Матейко (Жабеня 1);</li> <li>• А. Грищенко (Жабеня 2);</li> <li>• І. Беспалова-Примак (Вчителька);</li> <li>• І. Матейко (Прораб).</li> </ul> <p>Вокальне тріо (Світлячки/Бульбашки):</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• А. Сарабанська;</li> <li>• І. Тарасевич;</li> <li>• Я. Левченко.</li> </ul> <p>О. Яремчук, Є. Кучеренко — концертмейстерки;</p>		
<b>Кінець червня – липень 2022 року</b>	Вивчення пластично-хореографічних номерів	<p>О. Шевельова — аспірантка, режисерка-постановниця; С. Кон — балетмейстер-постановник; <i>Виконавський склад</i> Актори-співаки:</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Т. Дідух (Жаба Маша);</li> <li>• Л. Доброноженко (Баба Жаба);</li> <li>• С. Макієнко (Жаб Потап);</li> <li>• В. Матейко (Жабеня 1);</li> <li>• А. Грищенко (Жабеня 2);</li> <li>• І. Беспалова-Примак (Вчителька);</li> <li>• І. Матейко (Прораб).</li> </ul> <p>Вокальне тріо</p>	О. Шевельова, С. Кон, О. Яремчук.	

		<p>(Світлячки/Бульбашки):</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• А. Сарабанська;</li> <li>• І. Тарасевич;</li> <li>• Я. Левченко.</li> </ul> <p>Балет (Бобри/Бульбашки):</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Д. Верещак;</li> <li>• О. Лобанов.</li> </ul>		
<b>Кінець червня – липень 2022 року</b>	Мізансценічні репетиції	<p>О. Шевельова — аспірантка, режисерка-постановниця;</p> <p>Д. Османов — диригент-постановник;</p> <p>С. Кон — балетмейстер-постановник;</p> <p><i>Виконавський склад</i></p> <p>Актори-співаки:</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Т. Дідух (Жаба Маша);</li> <li>• Л. Доброноженко (Баба Жаба);</li> <li>• С. Макієнко (Жаб Потап);</li> <li>• В. Матейко (Жабеня 1);</li> <li>• А. Грищенко (Жабеня 2);</li> <li>• І. Беспалова-Примак (Вчителька);</li> <li>• І. Матейко (Прораб).</li> </ul> <p>Вокальне тріо</p> <p>(Світлячки/Бульбашки):</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• А. Сарабанська;</li> <li>• І. Тарасевич;</li> <li>• Я. Левченко.</li> </ul> <p>Балет (Бобри/Бульбашки):</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Д. Верещак;</li> <li>• О. Лобанов;</li> </ul> <p>О. Яремчук — концертмейстерка.</p>	О. Шевельова, Д. Османов, С. Кон, О. Яремчук, В. Александрович.	

<b>15.08.2022 року</b>	Студійні зйомки фото- та відеоматеріалів до вистави та виготовлення рекламної продукції	Виконавський склад: Т. Дідух, Л. Доброноженко, С. Макієнко, В. Матейко, А. Грищенко; А. Калюжна — асистентка режисерки; С. Савченко — оператор-постановник; Н. Торжевська — відеоредакторка, сценаристка; В. Годосейчук — фотографка.	О. Шевельова Н. Торжевська, А. Калюжна.	
<b>Упродовж серпня 2022 року</b>	Сценічні репетиції	Виконавський склад, О. Шевельова — аспірантка, режисерка-постановниця; Д. Османов — диригент-постановник; С. Кон — балетмейстер-постановник; Асистентська група,	О. Шевельова, С. Кон, Д. Османов, О. Яремчук, В. Александрович.	
<b>Початок серпня 2022 року</b>	Оркестрові репетиції	Д. Османов — диригент-постановник; Артисти естрадно-симфонічного оркестру; О. Яремчук — концертмейстерка;	О. Шевельова, Д. Османов.	
<b>Початок серпня 2022 року</b>	«Сидячі» оркестрові репетиції	О. Шевельова — аспірантка, режисерка-постановниця; Д. Османов — диригент-постановник; О. Яремчук — концертмейстерка; Увесь виконавський склад, окрім І. Матейко (Жаб Прораб), О. Лобанова та Д. Верещака (Бобри).	О. Шевельова, Д. Османов.	

<b>Упродовж серпня 2022 року</b>	Мізансценічні «ходячі» оркестрово-сценічні репетиції	О. Шевельова — аспірантка, режисерка-постановниця; Д. Османов — диригент-постановник; С. Кон — балетмейстер-постановник; С. Змєєва — художниця зі світла; О. Яремчук — концертмейстерка; увесь виконавський склад; асистентська група: А. Калюжна, А. Янчук, В. Нехоца; артисти естрадно-симфонічного оркестру; машиністи сцени; освітлювачі.	О. Шевельова, Д. Османов, С. Кон, В. Александрович.	
<b>20.08.2022 року</b>	Визначення завдань звуково-, медіа-технічним групам	О. Шевельова — аспірантка, режисерка-постановниця; В. Огієнко — звукорежисер; А. Янчук — асистентка режисерки; члени технічної групи «One group».	О. Шевельова, В. Огієнко.	
<b>Друга половина серпня 2022 року</b>	Прогоночні репетиції	О. Шевельова — аспірантка, режисерка-постановниця; Д. Османов — диригент-постановник; С. Кон — балетмейстер-постановник; О. Куца-Чапенко — художниця-постановниця; С. Змєєва — художниця зі світла; О. Яремчук — концертмейстерка;	О. Шевельова, Д. Османов, С. Кон, В. Александрович.	Обов'язково зробити репетицію в костюмах! 2 репетиції з В. Огієнко – звукорежисером; членами технічної групи «One group».



		увесь виконавський склад; асистентська група: А. Калюжна, А. Янчук, В. Нехоца; артисти естрадно-симфонічного оркестру; машиністи сцени; освітлювачі; за запитом — В. Огієнко — звукорежисер; члени технічної групи «One group».		
<b>Друга половина серпня</b>	Монтувально-світлові репетиції	О. Шевельова — аспірантка, режисерка-постановниця; Д. Османов — диригент- постановник; С. Кон — балетмейстер- постановник; О. Куца-Чапенко — художниця- постановниця; С. Змеєва — художниця зі світла; О. Яремчук — концертмейстерка; увесь виконавський склад; асистентська група: А. Калюжна, А. Янчук, В. Нехоца; артисти естрадно-симфонічного оркестру; машиністи сцени; освітлювачі.	О. Шевельова, С. Змеєва, В. Александрович.	Обов'язково зробити репетицію в костюмах і гримі.
<b>05.09.2022 року</b>	Генеральна репетиція	О. Шевельова — аспірантка, режисерка-постановниця; Д. Османов — диригент- постановник; С. Кон — балетмейстер- постановник; О. Куца-Чапенко — художниця- постановниця;	І.В. Даць, О. Шевельова, Д. Османов, С. Кон, В. Александрович, А. Калюжна, В. Огієнко.	

		<p>С. Змеєва — художниця зі світла;  О. Яремчук — концертмейстерка;  увесь виконавський склад;  асистентська група: А. Калюжна,  А. Янчук, В. Нехоца;  артисти естрадно-симфонічного оркестру;  В. Огієнко — звукорежисер;  члени технічної групи «One group».  машиністи сцени; освітлювачі,  помічниця режисерки —  Н. Карагезян;  О. Романюк — гример-художниця.</p>		
<b>Початок вересня 2022 року</b>	*Запрошення почесних гостей, театральних критиків, представників засобів масової інформації	О. Шевельова — аспірантка, режисерка-постановниця;	О. Шевельова, І.В. Даць.	Не відбулося за умов, спричинених війною
<b>07.09.2022 року</b>	Прем'єра	<p>О. Шевельова — аспірантка, режисерка-постановниця;  Д. Османов — диригент-постановник;  С. Кон — балетмейстер-постановник;  О. Куца-Чапенко — художниця-постановниця;  С. Змеєва — художниця зі світла;  О. Яремчук — концертмейстерка;  увесь виконавський склад;  асистентська група: А. Калюжна,  А. Янчук, В. Нехоца;  артисти естрадно-симфонічного оркестру;</p>	І.В. Даць, О. Шевельова, Д. Османов, С. Кон, В. Александрович, А. Калюжна, В. Огієнко, С. Савченко.	

		машиністи сцени; освітлювачі; О. Романюк — гример-художниця; Н. Торжевська, С. Савченко — оператор-постановник.		
	*Прес-концеренція			Не відбулася за умов, спричинених війною

**Додаток 10. Таблиця технології управління видовищним синтезом**

№	Сцена/номер	Учасники	Дія	Звукове оформлення	Світло	Екран, анімація	Реквізит
<b>ДІЯ І</b>							
<b>На болоті</b>							
1.	<b>Увертюра</b>		Завіса			З відкриттям завіси: Комбінований відеозапис: фізкультхвилинка, інтерфейс, Бобриха Ірина 01	
2.	<b>Вступ. Перегляд відео</b>	Жабенята, Жаба Маша	Відеозапис Жабенята переглядають відео в BolotoTube		Акцент на екрані, прибираємо загальне світло	Слова: «Баба йде!», Жабенята рухають комп'ютерну мишку – вмикаємо заставку болота 02	
3.	<b>Експозиційний текст</b>	Жаба Маша, Баба Жаба, Жаб Потап, Жабенята	Жабенята граються, Баба Жаба прибирає, Жаб Потап розгадує кросворди	Зі зміною дії – «Звук болота» 01	«Експозиційне світло», теплі кольори, заливаємо. Підсвічуємо квітку	Залишається заставка болота 02	Баба Жаба – піпдастр; Жаб Потап – кросворди з ручкою/листок рослини для обмахування;
4.	<b>«Мешканці чудового болота»</b>	Жаба Маша, Баба Жаба,	Жаба Маша запрошує усіх на День Народження,		Залишаємо попереднє світло + на	Перемикаємо «заставку болота» з	

		Жаб Потап, Жабенята	розповідаючи про те, що вона запрошує всіх на свято, де буде дискотека, смаколики і чудовий настрій.		репліці «буде там святкова дискотека» додаємо кольорове світло	вокальним вступом – Запрошення на День Народження 03	
5.	<b>«Що подарувати»</b>	Жабенята, Баба Жаба, Жаб Потап	Члени жаб'ячої родини підбирають варіанти подарунків		Беремо світлом основні точки: клавіатура, комп'ютерна мишка, павер- банк з відповідним акцентом на екран	Маша йде, зі словами діда «Це ж уже завтра!»  Зі вступом оркестру вмикаємо «Що подарувати?»  04	
6.	<b>Сцена із Жабом Прорабом</b>	Жаб Прораб, Баба Жаба, Жаб Потап, Жабенята, Бобри	Вихід Жаба Прораба, бобрів;  Спілкування із членами родини		«Експозиційне світло», акцент на клавіатурі з поступовим переходом на центр сцени	Повторюємо заставку болота  02	Скарбничка із грошима
7.	<b>Реп про роботу</b>	Жабеня 2, Жаб Прораб, Баба Жаба, Жаб Потап,	Номер Жабенят + Бобри		Кольорове динамічне світло з превалюючими червоними, синіми,	Перемикаємо на репліку «От і потрібну суму зберемо на подарунок»  «Реп про роботу»	

		Жабеня 1, Бобри			зеленими відтінками	05	
<b>8.</b>	<b>Вечірня сцена</b>	Жабенята, Баба Жаба, Жаб Потап	Жабенята біжать за телефоном, баба і дід готуються до сну	Прораб дає гроші жабенятам – «Звук монет»  02	Поступово переводимо світло на вечірню сцену	заставка болота – поступовий перехід на вечір і наступну сцену  06	
<b>9.</b>	<b>«Світлячки»</b>	Світлячки, Жабенята, Баба Жаба, Жаб Потап	Вихід світлячків, вокально-пластична сцена, родина засинає		Прибираємо яскраве світло, ЗТМ, акцент – екран, вимикаємо квітку		Ковдри-листочки – 3шт., ліхтарики для світлячків – 3 шт., окуляри для світлячків – 3 шт.
<b>День Народження</b>							
<b>10.</b>	<b>«Святкова пісня»</b>	Жабенята, Баба Жаба, Жаб Потап, Жаб Прораб, Бобри	Родина прокидається, підготовка до Дня Народження Жаби Маші		Зі звуками будильника набираємо світло на «експозиційну сцену». Вмикаємо квітку  На пісні «Нарру	Світанок на болоті  Зовсім темний екран поступово перетворюється на вранішню картину святкового болота  07	Скатертина – 1шт., святкові ковпачки – 10 шт, кульки – 4 шт., свистульки – 2 шт., торт, Подарунки: коробка приставки, рулон шпалер, мішок квасолі, 2 кг зефіра, квитки до театру, коробка з конструктором,

					<p>«Birthday» – Жаба Маша задуває свічки – різко ЗТМ, так само швидко набираємо світло</p>		<p>помада, кіндер-сюрприз + 8 шт. запакованих подарунків</p>
<b>11.</b>	<b>«Бразильський танець»</b>	<p>Бобри, Жаба Маша, Жабенята, Баба Жаба, Жаб Потап, Жаб Прораб</p>	<p>Бобри танцюють Жаба Маша із Жабеня 1 сидять на комп'ютерній мишці</p>		<p>Яскраве світло, додаємо динаміки, кольори відповідно до заставки на екрані. Важливо: виділити Жабу Машу на комп'ютерній мишці</p>	<p>Зі вступом оркестру перемикаємо на «Бразильський танець» 08 Із завершенням номера – заставка «Святкове болото» 07</p>	
<b>12.</b>	<b>«Марш подарунків»</b>	<p>Жаба Маша, Жабенята, Баба Жаба, Жаб Потап, Жаб Прораб, Бобри</p>	<p>«Живий ланцюжок», подарунки. Жабу Машу підіймають на руки</p>		<p>Акцент на клавіатурі, Жаба Маша в центрі. Підсвітити подарунки. Жабу Машу несуть на руках на авансцену – переводимо акцент на</p>	<p>«Святкове болото» 07</p>	<p>Подарунки: коробка приставки, рулон шпалер, мішок квасолі, 2 кг зефіра, квитки до театру, коробка з конструктором, помада, кіндер-сюрприз + 8 шт. запакованих подарунків</p>

					авансцену		
<b>13.</b>	<b>Сцена з телефоном</b>	Жаба Маша, Жабенята, Баба Жаба, Жаб Потап,  Жаб Прораб, Бобри	Мізансцена на авансцені. Жаба Маша розкриває подарунок – телефон. Завіса.		Додаємо пушку, «беремо» телефон	«Святкове болото»  07  +  Жаба Маша дістає телефон – «Заставка телефон» 09	Святкова коробка з упакованим телефоном
<b>ДІЯ II</b>							
<b>Телефон</b>							
<b>14.</b>	<b>Сцена у домі</b>	Жаба Маша, Жабенята, Баба Жаба, Жаб Потап	Жаб Потап лагодить радіо/зарядний пристрій, Баба Жаба на мишці готує, Жабенята грають/вчать уроки	Із відкриттям завіси – радіо «Родина» 03  Після завершення пісні – «Звук автогонки» 04	«Експозиційне світло»	Заставка «Автогонки» 10 + за рухом мишки «Заставка болота» 02	Жаб Потап – набір інструментів; Баба Жаба – миска з товчачкою, каструля, сковорідка; Жабенята – підручники/зошити , ручки– 2шт.,



				<p>(поступово зменшуємо гучність, згодом – прибираємо звук зовсім)</p> <p>Баба Жаба ставить кастрюлю на павер-банк –</p> <p>«Звук кипіння» 05</p> <p>(поступово зменшуємо гучність, згодом – прибираємо звук зовсім)</p>			
15.	<b>Сцена зі Вчителькою</b>	Вчителька, Жабенята, Баба Жаба, Жаб Потап	Вихід Вчительки, Жабенята ховаються, Жаб Потап зустрічає гостю	<p>Вихід Вчительки –</p> <p>За реплікою «Доброго дня, пані Вчителько, проходьте» вмикаємо «Звук дзижчання комара» 06</p> <p>(за рухом руки Вчительки вмикаємо)</p>	«Експозиційне світло»	«Заставка болота» 02	Класний журнал

16.	«Жабу Машу наче підмінили»	Вчителька, Жабенята, Баба Жаба, Жаб Потап	Уся жаб'яча родина + Вчителька – пластично-хореографічний номер		«Експозиційне світло»	З реплікою Вчительки «Тепер Машу і не впізнати» «Журнал» 11	
17.	Сцена з Машою	Жаба Маша, Жабенята, Баба Жаба, Жаб Потап	Сварка Баби Жаби і Жаби Маші		«Експозиційне світло»	Вчителька пішла – «Заставка болота» 02	Телефон
18.	«Буду жити не тужити»	Жаба Маша, Баба Жаба, Жаб Потап, Жабенята	Жабенята на клавіатурі ховаються за книжками, Баба Жаба, Жаб Потап, Жаба Маша – номер	.	Наприкінці номера – пушка на клавіатуру, підсвічуємо Жабу Машу	Зі вступом оркестру – «Тік-Ток» 12	
19.	Сцена з Жабенятами і Машою	Жаба Маша, Баба Жаба, Жаб Потап, Жабенята	Сварка Жаба Маша + Жабенята		«Експозиційне світло»	Після завершення номера «Заставка болота» 02	
<b>Повінь</b>							
20.	«Чорна хмара»	Баба Жаба, Жаб Потап,	Жаб'яча родина виглядає непогоду,	Наприкінці номера (герої беруться за	Поступово зменшуємо	Зі вступом оркестру –	

		Жабенята	Баба Жаба на авансцені	руки) вмикаємо «Звук грім + дощ» 07	яскравість, додаємо кольори синього, темно-зеленого, блакитного відтінків. Додаємо миготіння (блискавка). Вмикаємо квітку.	«Хмари» 13	
21.	«Повінь»	Бульбашки , Баба Жаба, Жаба Маша, Жаб Потап, Жабенята	Вихід Бульбашок. Динамічна сцена з переміщенням крізь увесь сценічний простір. Жаба Маша залазить на павер-банк		Динамічне світло із кольорами, зазначеними вище. Робимо світловий простір крізь усю сцену з першої правої куліси.  Жаба Маша на павер-банку – ЗТМ, вмикаємо прилад на авансцені, підсвічуємо червоним, виводимо тінь на екран.	Зі вступом оркестру – «Повінь» 14  Жаба Маша на павер-банку – вмикаємо екран  Після репліки «Стережись..» вмикаємо екран	Телефон

<b>22.</b>	<b>«Боже, що я наробила»</b>	Жаба Маша, Баба Жаба	Баба Жаба і Жаба Маша. Сценарія, взаємодія з елементами декорацій	Наприкінці номера із заставкою «Помилка» «Звук помилки системи» 08	Помірне світло, застосовуємо «пушку», синхронізуємо з рухами Жаби Маші	З вокальним вступом «Повінь» 15  Прибираємо яскравість до +18  + Наприкінці номера «Помилка» 16	
<b>Сім'я</b>							
<b>23.</b>	<b>Сцена повернення</b>	Жаба Маша, Баба Жаба, Жаб Потап, Жабенята	Вихід Жаба Потапа і Жабенят. Жабеня 2 знаходить телефон		Із виходом персонажів – повертаємо «Експозиційне світло» + вмикаємо квітку	До певного моменту на екрані залишається картинка з вибитою помилкою. Додаємо яскравість до +24  З виходом Жаба Потапа, Жабенят – «Заставка болота» 02	Телефон

24.	Фінал	Жаба Маша, Жабенята, Баба Жаба, Жаб Потап, Жаб Прораб, Бобри, Вчителька	Усі учасники на сцені, Бобри і Жаб Прораб прибирають безлад. Бобри танцюють на клавіатурі.		Заливаємо яскравим світлом, додаєм кольорів, динаміки	«Заставка болота» 02 + Після відкриття завіси – Фінал, уклін – «Бекстейдж» 17	
-----	-------	--	---	--	--	---	--