

УДК 782.8.011.26:792.54(477.74-25)

DOI 10.34064/khnum1-6006

Щукіна Юлія Петрівна

старша викладачка кафедри театрознавства,
Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського
e-mail: kovalenko_752016@ukr.net
ORCID iD: 0000-0001-8329-6828

РОЗВИТОК ЖАНРУ ТАНЦ-РОК-ОПЕРИ В ПРАКТИЦІ ОДЕСЬКОГО АКАДЕМІЧНОГО ТЕАТРУ МУЗИЧНОЇ КОМЕДІЇ ІМЕНІ М. ВОДЯНОГО

*Жанр рок-опери, що початково не передбачав сценічного втілення, міцно увійшов у репертуар сучасного музичного театру (так, у 1986–1993 рр. Харківський театр музичної комедії позиціонував рок-оперу як провідний репертуарний напрямок). Від 2000-х в Одеському театрі музичної комедії формується нова модифікація жанру – танц-рок-опера, висвітлена лише розрізненими рецензіями в періодиці. **Мета статті** – виявлення і характеристика специфіки танц-рок-опер на одеській сцені в контексті традиції втілень жанру рок-опери театрами України. **З'ясовано**, що в ОТМК режисером-балетмейстером Г. Ковтуном було здійснено три вистави цього жанру; найвдалішою стала «Ромео і Джульєтта» (Є. Лапейко за В. Шекспіром), де актуалізується новий тип виконавців центральних ролей (вперше дібраних за кастингом). Уособлений К. Туриченком тип артиста характеризує свобода від штампів оперети (це естрадний співак із відповідною акторською, спортивною, танцювальною підготовкою). Сценографія С. Зайцева виявила тяжіння до лаконічності, конструктивності та симультанного розвитку дії у трьох сценічних планах. «Кентервільський привид» і «Силіконова дурена» (за творами авторів-росіян) засвідчили не новий пошуковий етап, а апологетику винайдених сценічних прийомів. Однак, на відміну від одиначної спроби режисера драматичного театру В. Савінова здійснити виставу в жанрі рок-опери («Трістан та Ізольда» за українськими авторами А. Нежизгаєм, С. Піскурьовим), вистави танц-рок-опер Г. Ковтуна користу-*

ються стійким попитом глядачів впродовж двох десятиліть. Отже, поряд із мюзиклом, танц-рок-опера стала жанром-репрезентантом Одеського театру музичної комедії імені М. Водяного в XXI столітті.

Ключові слова: *Одеський театр музичної комедії імені М. Водяного; Георгій Ковтун; рок-опера; танц-рок-опера; режисура; майстерність актора; музичний театр.*

Постановка проблеми. Жанр рок-опери, що спочатку навіть не передбачав сценічного втілення¹, увійшов до практики західних театрів у 1970-ті, в значній мірі з постановками творів Ендрю Ллойд Веббера², в СРСР – у 1980-ті, з творами Олексія Рибникова³ і Олександра Журбіна, а в Україні – у середині 1980-х – 2000-і, й до творів відомих авторів додалися українські – Геннадія Татарченка і Євгена Лапейка. Отже, від останньої чверті XX століття рок-опера посідає постійне місце на вітчизняній сцені. Зокрема, у 1986–1993 роках Харківський театр музичної комедії позиціонував цей жанр (представлений рок-операми О. Журбіна, Е. Л. Веббера, О. Рибникова) як провідний напрямок своєї репертуарної політики.

Від 2000-х в Одеському театрі музичної комедії формується його нова модифікація – танц-рок-опера. В XXI столітті цю жан-

¹ «...рок-опера – це грандіозна, ризикована спроба поп-музики довести, що вона теж може бути мистецтвом з великої літери... <...> ви можете зазначити, що рок опера насправді зовсім не опера, а більше, можливо, подібна до кантати чи сюїти. Або навіть мюзиклу, без хореографії. Рок-опери зазвичай не розігруються, і ви не знайдете багато чого в речитативі. Ви отримуйте цикл пісень, головного героя і, загалом, доволі дивний, недоладний сюжет. Але іноді ви також можете отримати альбом, що стає одним з найкращих серед рокових, який ідеально адаптований до значних сильних сторін однієї групи та одного автора» (Fleming, 2011, Nov. 15). [*Переклад наш – Ю. Ш.*].

² Фостер Гірш, аналізуючи Нью-Йоркську виставу опери композитора «Ісус Христос – суперзірка» 1971 р. в Театрі Марк Гелінджер (Бродвей), зазначив, що музика цього твору, народжена як запис, «передбачає лише мінімум розробки характерів і протиставлення персонажів...» (Hirsch, 1972: 73), тому Е. Л. Веббер і Т. Райс (лібретист), працюючи з режисером (Т. О'Горган), були змушені пристосувати оперу до сцени, додаючи діалоги, що уможливили більш природні переходи від пісні до пісні, з метою поглиблення характеристик персонажів (там само).

³ Постановка рок-опери О. Рибникова свого часу отримала широкий міжнародний резонанс (Pratl, 1984).

рову модифікацію вистави за рок-оперою презентував на одеській сцені Георгій Ковтун, балетмейстер Михайлівського театру (Санкт-Петербург, Росія). Ним здійснено такі постановки, як «Ромео і Джульєтта» (2002) одесита Є. Лапейка, «Кентервільський привид» (2003) Олександра Іванова і Дмитра Рубіна, «Силіконова дурепа» (2010) Олександра Панतिकіна і Костянтина Рубінського (всі автори з Росії), які мають виразну *домінанту хореографії як виражального засобу*.

Аналіз останніх публікацій за темою. Теоретична дефініція жанру рок-опери в Україні й досі перебуває на стадії розробки. Зарубіжні джерела нерідко розглядають рок-оперу як різновид мюзиклу (див.: Maierhofer & Farrelly, 2017; Midgette, 2006), в загальному потоці розвитку його вже доволі ґрунтовно дослідженої історії та стилістики (Stempel, 2010). В Україні самостійним по відношенню до мюзиклу жанром рок-оперу вважає музикознавиця Г. Фількевич, визначаючи її таким чином: «Музично-драматичний жанр, стилістичною основою якого є рок-музика, що сформувалась наприкінці 50-х – початку 60-х ХХ ст. у Великобританії та США» (Фількевич, 2012: 21). У статті дослідників Н. Донченко, І. Зайцевої та М. Татаренко (2017: 146) рок-опера характеризується як жанр, породжений молодіжною субкультурою: «...мистецтво, народжене поєднанням театру та естради, що спирається на масовий популярний жанр – пісню». Автори також виводять типологію рок-опери: «Подальша еволюція цього жанру відбувалася, з одного боку, по лінії театралізованих естрадних вистав, створених самими рок-колективами, а з іншого – по лінії створення вистав для музичних театрів. Одні з них не претендували на складність режисерського рішення, були розраховані на невелику кількість виконавців (чотири-п'ять), насичені музичним матеріалом: увертюрами, аріями, монологами, інструментальними композиціями. Другі наближалися до традиційних опер з великою кількістю дійових осіб, з масштабними масовими сценами та складною драматургією» (Донченко & Зайцева & Татаренко, 2017: 148).

І. Палкіна (2017) диференціювала поняття «рок-вистава» і «рок-опера», наполягаючи на тому, що рок-виставі притаманне оперта на драматичну дію, в той час як в рок-опері домінує музичний ком-

понент. Нею ж дано таке визначення рок-опери: «...полістилістичний музично-театральний твір, жанрову основу якого складає опера, а стильову – рок-музика» (Палкіна, 2017: 8).

Г. Фількевич наголосила на драматургічній особливості рок-опери: «Великої популярності набули осучаснені міфологічні та біблійні сюжети» (Фількевич, 2012: 21).

Авторка єдиною на сьогодні захищеною в Україні за спеціальністю «Музичне мистецтво» дисертації з теми української рок-опери А. Комлікова наполягає на ідентифікації приналежності твору до жанру рок-опери через «специфіку лібрето, а не музичної драматургії (тобто структурні музично-концептуальні відмінності рок-опери від мюзиклу у деяких творах відсутні)». Як і її вище згадувані колеги, музикознавиця вважає, що цей жанр виконує «важливу соціальну і культурну функцію – порушує значущі філософські питання, висвітлюючи їх засобами, наближеними до масового слухача». Дослідницею встановлено, що музиканти, які творять в жанрі рок-опери в Західній Європі, тяжіють до концертної форми виконання і фіксації творів у студійних записах, в той час, як в Україні рок-опера виплекала особливий тип вистави (Комлікова, 2016: 13). «Визначальним фактором у розвитку жанру в Україні є творчість професійних композиторів так званого “третього напрямку”, які, на відміну від російських авторів рок-опер, не мають авангардної спрямованості ранньої академічної творчості, а поєднують концертну естрадну практику з вищою музичною освітою», – вважає авторка (Комлікова, 2016: 15).

О. Верховенко (2013: 13) як нове в Україні явище відзначила режисуру Г. Ковтуна, яка інтегрувала засоби виразності рок-опери, бродвейського танцюмузиклу, шоу: «Його вистави <...> вирізняються феєричністю видовища, у якому емоційність визначає як драматургія, так і сценічний рух, пластика та побудова мізансцен, акробатично-циркові трюки. У співпраці з композитором Є. Лапейком диктує музичної партитури та її ритмічної основи у постановках Г. Ковтуна є очевидним».

Науково-практична новизна й завдання цієї роботи обумовлені тим, що наразі окремого комплексного дослідження рок-опери на сценах музичних театрів України не існує. Зокрема, на постановки

Г. Ковтуна в Одеському театрі музичної комедії наявні лише розрізнені рецензії.

Отже, **метою статті** є виявлення і характеристика специфіки танц-рок-опер на сцені Одеського театру музичної комедії в контексті традиції втілень рок-опер театрами України.

Завдання статті: простежити особливості постановок театру в жанрі танц-рок-опери від першої до останньої вистави та виокремити притаманні їм риси; вирізнити специфіку вистави «рок-опери» у порівнянні з «танц-рок-оперою»; у тенденціях розглянути передісторію поширення рок-опери українськими сценами; охарактеризувати драматургію творів, взятих за основу постановок Г. Ковтуна в Одеському театрі музичної комедії; проаналізувати засоби сценічної виразності у цих виставах режисера-балетмейстера.

Методологія дослідження будується на комплексному підході із залученням таких методів, як історико-хронологічний (у статті аналізуються вистави 1980–2000 років), біографічний – з метою з'ясування зв'язків постановочної манери Г. Ковтуна та особливостей його творчого шляху, порівняльний – задля встановлення аналогій між однovidовими виставами та вирізнення специфіки кожної з них, з елементами реконструкції вистав.

Виклад основних результатів дослідження. У театрах музичної комедії України перші постановки за рок-операми були балетними (««Юнона» і «Авось»» Йосипа Мерковича в Одеському театрі музичної комедії, 1986) та такими, що повноцінно розгортали симфо-джазову музичну фактуру і драматичну дію (««Юнона» і «Авось»» Олексія Рибникова і Андрія Вознесенського, 1986, «Монарх, повія і чернець» Олександра Журбіна і Павла Грушка, 1990, «Ісус Христос – суперзірка» Ендрю Ллойд Веббера, Тима Райса в перекладі Ярослава Кеслера, 1993 – в постановках режисера Юрія Старченка та диригента Шаліко Палтаджяна в Харківському театрі музичної комедії).

На початку ХХІ століття специфікою постановок рок-опер в Одеському театрі музичної комедії стала наскрізна хореографія Георгія Ковтуна. Як танцівник і балетмейстер, Г. Ковтун (1950 р. н.) формувався в Україні. Закінчив Одеську хореографічну школу, був цирковим акробатом, згодом – балетмейстером у виставах Одеського театру музич-

ної комедії: опереті «Жарти Жака Оффенбаха» (реж. Зіновій Аврутін, 1986), мюзиклі Мілена Новака і Юрія Юрченка «Мафіозі», опереті «Мікадо» Артура Саллівана і Вільяма Гільберта на сучасне лібрето Анатолія Ореловича – обидві в постановці Юлія Гріншпуна, 1988 року. Закінчивши клас хореографів-постановників у Миколи Боярчикова в Ленінградській консерваторії (1985), вже за три роки талановитий балетмейстер був відзначений почесним званням «Заслужений артист РСФСР». В Україні Г. Ковтун в різні роки очолював Одеський театр хореографічних мініатюр та балетну трупу Київського театру опери і балету для дітей та юнацтва. На початку 2000-х Г. Ковтун (на той час – у статусі балетмейстера Санкт-Петербурзького Михайлівського театру) запропонував свої послуги постановника видовищних мюзиклів керівництву Одеського театру імені М. Водяного.

За свідченням критика, вже в першій виставі-рок-опері на сцені ОТМК імені М. Водяного – «Ромео і Джульєтта» – режисером «було створено єдине емоційне поле сцени та зали» (Автограф, 2002: 17–18). Ансамбль у виставі утворився як з солістів театру (Вікторія Фролова, Тамара Тищенко, Юрій Осипов, Станіслав Ковалевський, Ольга Оганезова), так і з артистів, відібраних принципово новим для українського театру оперети шляхом кастингу. Рушійною силою в першому акті постав Тібальд – Сергій Мільков. Актор сполучив драматичність образу із професійною якістю вокалу, сценічного бою та енергетичною віддачею. С. Мільков створив символічний образ Тібальда як уособлення нищівного зла і конкретний образ Тібальда-людини: розумного грішника.

З естрадної сфери прийшли виставу молоді виконавці Юлія Коровко – Джульєтта та Кирило Туриченко – Ромео. К. Туриченко (1983 р. н.) уособив новий для театру оперети України тип виконавця рок-опери: експресивний, спортивно підготовлений артист, він співав у падінні, стрибаючи з лонжею. Усього естрадним співаком (в активі якого – I премія фестивалю «Чорноморські Ігри», 1999, успішна участь у проєкті «Кішки» Е. Л. Веббера, Москва, 2005, солювання у поп-гурті «Smash», телевізійних шоу «Останній герой» (фіналіст), 2011, «Голос країни. Нова історія», 2012) роль Ромео було виконано понад триста разів.

З естради ж було запозичено принцип супроводу вистави оркестровою фонограмою. Практика створення рок-опер і мюзиклів на базі державного театру, із запрошеними на центральні ролі відомими рок- і поп-виконавцями в ті ж часи набула поширення в Латвії. У Ліспайському театрі Валдіс Люріньш здійснив резонансний національний проект «Каупенс, мій коханий!» Яніса Лусеня і Мари Заліте (2000), за участі музикантів рок-гурту «Ліві». Центральні образи серійного вбивці Каупенса та його антагоніста Поета переконливо створили популярний естрадний співак Мартіньш Фрейманіс і соліст відомого рок-гурту «Зодіак» та поп-гурту «Бет Бет» Зігфрідс Муктупавелс.

В постановці «Ромео і Джульєтта» на сцені ОТМК імені М. Водяного сценограф Станіслав Зайцев організував простір для симультанної дії: на планшеті (масові танці, бої) і на поверхах сценічних веж (символи «будинків-фортець» кланів Монтеккі та Капулетті). У сцені центрального дуету героїв актори з гарнітурними мікрофонами переносилися з балкону вежі до кімнати іншої, бігли сходами, робили каскадерські трюки і співали. Критики визначили особливість методу Г. Ковтуна як продовження традицій Федора Лопухова, котрий першим ввів до класичної хореографії елементи спортивного танцю, ексцентрики, естради (Автограф, 2002: 13).

Г. Ковтун переніс дію трагедії з доби Відродження у добу варварів. Сцена балу Капулетті починалася із затемнення, в якому на глядача сунули тіні в рогатих шоломах. Та раптом рване сяйво прожектору під супровід вовчого виття вихоплювало прогалину в глядацькій залі – і стіна світла сповіщала про початок балу: масовка «перетворювалася» на конкретних героїв вистави, що пливли в галантних «па». На цьому тлі вступав із своїм тривожним передчуттям кохання-згуби Ромео. Сцену вінчання Ромео та Джульєтти було вирішено як язичницький обряд: герої на сцені освідчувалися в дуєті під дощем, яким посвячували їх у подружжя жерці – хор на вежах. Юрій Дикий зазначав, що «Г. Ковтун немов боїться втратити напругу глядацької зали, саме через це він нехтує тією “тишею”, котра інколи несе в собі більше змістовності, аніж різноманітні хореографія та пластика» (цит. за: Серебряков, 2002). У фіналі, пливучи зоряним небом у човні, Ромео і Джульєтта «унаочнювали» свій перехід з категорії земних героїв

у категорію вічних символів. Театральними засобами було винайдено еквівалент прикінцевих віршів трагедії. Гастрольні покази вистави ОТМК відбулися в Національному театрі імені Івана Франка.

Рок-опери Є. Лапейка і Г. Ковтуна користуються великим попитом в театрах Одеси (нового глядача привела до Одеського російського драматичного театру постановка Г. Ковтуна «Вій», 2005). Наступна здійснена у театрі музичної комедії вистава рок-опери – «Кентервільський привид» – засвідчила не новий етап пошуків сценічних засобів виразності, а апологетику винайдених у «Ромео і Джульєтти» прийомів. Після прем'єри, в якій роль сера Кентервіля виконував актор Павло Коломійчук, Г. Ковтун увів до постановки К. Туриченка, особиста популярність і специфічна шоу-мюзиклова манера виконання якого принесли успіх постановці «Ромео і Джульєтти». У ролі привида К. Туриченко продемонстрував свободу від виконавських стереотипів. Олена Колтунова відзначала жанрову пластику виконавця: «Такій собі безтілесний (“пластикою скелета” Туриченко володіє бездоганно), інфантильний, манірний та вередливий суб'єкт, не жилець вже, проте й не мрець, оскільки живі в ньому емоції» (Колтунова, 2004). На іронічний прийом неприхованого «удавання», а не «перевтілення» в ролі вказувала і Олена Голяєва: «... Туриченко натхненно режисує цю бешкетливу гру» (Голяєва, 2004). У виставі поєдналися гротеск та ліризм, гінйоль та наївність, фарс і трагедія. Драматургія Дмитра Рубіна не дала рельєфного матеріалу для гри решті акторів. Трюки та ефекти на кшталт шоу Девіда Коперфільда мали право на місце, за умови, аби вони не були просто атракціоном. І гроші та золотий пил, що раптом фонтаном били з клозету, і сцена «польоту» закоханих під колосниками не компенсували крихкості вистави. Виконання Ольгою Кононцевою ролі Вірджинії явило новий для театру музичної комедії естрадний штамп і дисгармоніювало з концептуалізмом гри К. Туриченка. В лібрето за твором Оскара Вайльда є дві теми, здатні стати наскрізними у виставі. Перша – характерна для символістів поетика «саду мертвих», про що похапцем згадувалося у фінальному аріозо Привіда. Друга – протистояння шляхетних, хоча й жалюгідних представників європейської геральдики споживчому менталітету «Нового світу». Саме цю ідею розкрила сценографія С. Зайцева.

Двоповерхова, як у містерійному театрі, конструкція набула дієвого навантаження. Замок Кентервілей був закутий в обладунки. Другий поверх, з виходом у «потойбічний вимір» – пащекою, з якої виверглися полум'я та дим, і з'являвся під брязкання ланцюга сам привид, було окреслено лицарським шоломом. На противагу «старому світові» Олена Леснікова вдягла «американців» у костюми з символікою стягу США. Протистояння «світоглядів» виявилось почасти реалізованим через режисерську іронію в сценах спілкування американця з лордом, пролунало у монолозі-баладі Кентервіля. «Інфернальний» скрипаль (Олександр Марьясін) із соло в шотландському стилі збагатив виставу філософською нотою. Диригент Аркадій Певцов реалізував новаційну концепцію, так званий «дабл-трек»: зведення оркестру в студійному запису та живого звучання рок-гурту «Nomed».

Здійснена в ОТМК третя вистава за рок-оперою – «Трістан та Ізольда» (2006) засвідчила некомпетентність режисера Володимира Савінова. Адаптація матеріалу українських авторів Олександра Нежигая і Сергія Піскурьова до сцени призвела до жанрового утворення за типом «драматична рок-опера». Дедраматизоване видовище організував хореограф Андрій Бедичев. Специфіку заявленого жанру театром не було розкрито, адже у виставі було замало вокальних номерів і виконувалися вони недостатньо якісно. Незбагнена з точки зору ані семантики, ані контрастності біла уніформа; порожній простір (С. Зайцев); заданість полярних образів героїв; одноманітні колоцентричні мізансцени окреслили формальний бік вистави. Замість ідеї падіння середньовічного догматизму перед ренесансним почуттям героїв вистава явила похмурий тріллер.

Останньою танц-рок-оперою, здійсненою на одеській сцені Г. Ковтуном, стала вистава «Силіконова дурепа», герої якої – старшокласники, з покоління «загублених у Мережі». У цій репертуарній виставі театру першим виконавцем ролі героя Міті теж був К. Туриченко. Також роль грав драматичний за освітою актор Руслан Рудний. Часткою сценографії С. Зайцева до цієї вистави був розкритий ноутбук, з монітором в усе дзеркало сцени. Віртуальна реальність, в якій мешкає сучасна молодь, дала підстави для широкого застосування комп'ютерної графіки у виставі.

Після низки постановок у жанрі танц-рок-опери, здійснених на сцені Одеського театру імені М. Водяного у 2000 роках, в наступному десятилітті колектив звернувся до більш класичної моделі вистави рок-опери, у якій хореографія є лише одним з другорядних засобів виразності. Прем'єра рок-опери «Мойсей» (авторства композитора Артура Бродського та лібретиста Ігоря Хентова з Ізраїлю) відбулася 2016 року. Над постановкою працювали професійний режисер музичного театру Володимир Подгородинський, диригент Вадим Перевозников, сценограф Станіслав Зайцев і балетмейстерка Національного російського драматичного театру імені Лесі Українки Алла Рубіна. У цій виставі ставку було зроблено головною мірою на драматичну та вокальну майстерність акторів – корифеїв трупі (Мойсей – народний артист України Володимир Фролов, Мати Мойсея – народна артистка України Ольга Оганезова). Щоправда, застосування сценографом С. Зайцевим пандуса, що трансформувався під час дії, а також комп'ютерної графіки в оздобленні сцени стало безпосереднім продовженням експериментів Г. Ковтуна у виставах на цій сцені.

Висновки. На відміну від музично, зокрема вокально, неповноцінних постановок у драматичному театрі, а також хореографічних інтерпретацій творів цього жанру, вистави, здійснені в Одесі на початку ХХІ століття Г. Ковтуном (в тому числі за творами українського автора Є. Лапейка), стали новою модифікацією жанру, який можна позначити як «танц-рок-опера». Постановки балетмейстера характеризують тотально пластична організація дії та видовищність шоу, яке прикрашають сценічні бої. Виконавці головних ролей у цих виставах уперше в практиці театру оперети України добиралися за кастингом. Вистави йдуть із застосуванням фонограми, із залученням музикантів театру і рок-гурту. Характер виконання вокальних партій визначає наявність радіомікрофонів. Симульганна сценографія С. Зайцева архітектурно організувала простір, в тому числі для вертикальних мізансцен. На відміну від одиничної спроби В. Савінова здійснити на Одеській сцені виставу в жанрі рок-опери, постановки танц-рок-опер Г. Ковтуна продовжують користуватися стійким попитом у глядачів впродовж двох десятків років. Нарівні з мюзиклом, танц-рок-опера, вистави якої було орієнтовано в цілому на молодіжну

глядацьку аудиторію, стала жанром-репрезентантом Одеського театру музичної комедії імені М. Водяного в ХХІ столітті.

Перспективи подальших розвідок. Тему дослідження не вичерпано. На деталізацію заслуговують реконструкція текстів вистав, зокрема, драматургія, виконавські склади, специфіка хореографії та вокалу; на порівняльний аналіз – здобутки театру в сучасних постановках рок-опер з трактуванням цього жанру на зарубіжних сценах (Франції, Угорщини та ін.).

ЛІТЕРАТУРА

- Автограф (2002), № 1. *Георгій Ковтун*. Тематический выпуск. Санкт-Петербург.
- Верховенко, О. А. (2013). *Танцювальна складова мюзиклу другої половини ХХ–ХХІ століття*. (Автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства). Київський національний університет культури і мистецтв. Київ.
- Голяева, И. (2004, 17 авг.). Кентервильское привидение. *Одесские известия*.
- Донченко, Н. П., Зайцева, І. Є., & Татаренко, М. Г. (2017). «Рок-опера»: до питання становлення та розвитку жанру. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*, 4, 146–153.
- Колтунова, Е. (2004, 3 сент). Призрак Оскара Уайльда. *Порто-Франко*, 35 (728). Retrieved from http://porto-fr.odessa.ua/index.php?art_num=art020&year=2004&nnumb=35
- Комлікова, А. В. (2016). *Українська рок-опера: тенденції та аспекти розвитку*. (Автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства). Національна музична академія України імені П. І. Чайковського. Київ.
- Палкіна, І. (2017). *Жанроутворення в рок-мистецтві: міжвидові та внутрішньовидові взаємодії*. (Автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства). Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв. Київ.
- Серебряков, Г. (2002, 21 мая). В поисках «живого» театра. *Одесский вестник*, с. 4.
- Фількевич, Г. М. (2012). *Музичний театр*. Київ: Стилос.
- Fleming, C. (November 15, 2011). “The Who Made the Best Rock Opera Ever, but It’s Not the One You Think?”. *The Atlantic*. Retrieved from <https://www.theatlantic.com/entertainment/archive/2011/11/the-who-made-the-best-rock-opera-ever-but-its-not-the-one-you-think/248431>

- Hirsch, F. (1972). [Review of *Jesus Christ Superstar*, by T. Rice & A. L. Webber]. *Educational Theatre Journal*, 24(1), 73–74. <https://doi.org/10.2307/3205391>
- Maierhofer, W., & Farrelly, D. (2017). ‘Devilishly good’: Rudolf Volz’s Rock Opera Faust and ‘Event Culture.’ In L. B. Bodley (Ed.), *Music in Goethe’s Faust: Goethe’s Faust in Music* (NED-New edition, pp. 289–304). Boydell & Brewer. <http://www.jstor.org/stable/10.7722/j.ctt1pwt4mm.25>
- Midgette, A. (January 28, 2006). “Cruising and Schmoozing While Looking for Mr. Right”. *The New York Times*. Retrieved from <https://www.nytimes.com/2006/01/28/theater/reviews/cruising-and-schmoozing-while-looking-for-mr-right.html>
- Pratl, C. (1984). Russian Rock Opera: “Junon and Avos.” *The Drama Review: TDR*, 28 (2), International Scenography, 125–128. <https://doi.org/10.2307/1145582>
- Stempel, L. (2010). *Showtime: A History of the Broadway Musical Theater*. New York: W. W. Norton & Company, Inc.

Yuliia Shchukina

Senior Lecturer at the Department of Theater Studies,
Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts
e-mail: kovalenko_752016@ukr.net
ORCID iD: 0000-0001-8329-6828

DEVELOPMENT OF THE DANCE-ROCK OPERA GENRE IN THE CREATIVE CONTENT OF ‘MYKHAILO VODIANOI’ ACADEMIC THEATRE OF MUSICAL COMEDY, ODESA

Background. *Staging of rock opera began in Ukraine simultaneously in theaters of drama, opera and musical comedy in the mid-80s. The first drama and ballet performances were based on the works of Russian authors. From 1986 to 1993 Kharkiv Theater of Musical Comedy made stage production of rock operas based on the works of Alexander Zhurbin, Andrew Lloyd Webber and Alexey Rybnikov leaders of its repertoire policy. Since the 2000s, Odessa Theater of Musical Comedy has staged a dance-rock opera as a new modification of stage play with rock opera.*

The relevance of the article. *Stage performances of dance-rock operas have not yet been sufficiently studied in Ukraine. Such Ukrainian musicologists as Olga Verkhovenko, Iryna Palkina, Halyna Filkevych fragmentarily have studied genre features and performance forms of dance-rock operas. In addition, some periodicals have covered these productions in their critical reviews.*

Methods. *The work is based on a typological method, which made it possible to classify performances as a rock opera genre. The biographical method has also been applied to determine the artistic influences on the choreographer Heorhii Kovtun. The comparative method made it possible to separate the dance-rock opera from other productions related to the genre of rock opera, as well as from apologetic performances that exploit already invented forms. When analyzing the performances, some elements of the reconstruction method were used.*

Results of the study. *Odessa Musical Comedy Theater presented four performances in the genre of dance-rock opera, three of which were staged by Heorhii Kovtun. The first (and most successful) production with a new performance approach was the play “Romeo and Juliet” based on Shakespeare’s tragedy with music and libretto by Yevhen Lapeiko (Odessa). A new type of leading performers (selected at casting) appeared in the play. The type of rock opera artist represented by Kyril Turychenko is characterized by freedom from musical comedy clichés. A pop singer with appropriate acting, athletic and dance training, he could sing when falling, climbing a two-story stage tower, or during a dynamic dance. Scenography by Stanislav Zaitsev showed a tendency towards brevity, constructiveness and simultaneous development of action in three stage dimensions. Other productions of Heorhii Kovtun – “The Canterville Ghost” and “Silicon Silly Woman.net” based on the works of Russian authors D. Rubin, A. Ivanov, O. Pantykin and K. Rubinsky developed rock opera principles invented by the choreographer rather than deepened them. The director of “The Canterville Ghost” did not quite clearly indicate the vector of the main idea. This led to the breakup of stage action into spectacular theatrical attractions with pyrotechnics and impressive stage design transformations. In fact, it is still not clear what the director was trying to recreate – a melodrama, a comedy with elements of satire or Guignol. The play “Tristan and Isolde” based on the works of the Ukrainian composer Alexander Nezhegaila and playwright Serhii Piskunov was staged by the theater director Vladimir Savinov. His ignorance of musical theater specifics contributed to the vocally and musically weak performance. Most of the action*

in the stage production was organized by the choreography of Anatolii Bedichev. Contrary to expectations, V. Savinov's performance was also significantly inferior to H. Kovtun's performances in relation to libretto adaptation, stage design and tempo-rhythm of the performance. All rock-dance opera performances were aimed at teenage and youth audiences.

Conclusions. Unlike rock operas of the previous decades, the production proposed by choreographer H. Kovtun is characterized by a synthesis of modern choreography, spectacular show, performance universalism and dynamic crowd scenes. As a choreographer, he did not pay much attention to the actors' work on the characters. Vocally the singers gravitated towards the pop style (using microphones). Unlike earlier productions of rock operas in Ukrainian theater (with phonograms or symphonic jazz instrumentation of the theater orchestra), the troupe of Odessa Musical Comedy Theater performed rock operas with combined accompaniment (studio phonogram, theater orchestra, rock band).

Further study of the multiple issues identified in the article requires a deep analysis of the repertoire, types of rock opera in the theater of musical comedy in Ukraine and the distinctive vocal and acting performance features.

Key words: Vodyanoy Musical Comedy Theater; Heorhii Kovtun; rock opera; dance-rock opera; directing; acting techniques; musical theater.

REFERENCES

- Autograph (2002), No. 1. *Georgy Kovtun*. (Thematic issue). Saint Petersburg [in Russian].
- Donchenko, N. P., Zaitseva, I. Ye., & Tatarenko, M. H. (2017). "Rock Opera": to the question of formation and development of the genre. *Bulletin of the National Academy of Management of Culture and Arts*, 4, 146–153 [in Ukrainian].
- Filkevych, H. M. (2012). *Musical theater*. Kyiv: Stylos [in Ukrainian].
- Fleming, C. (November 15, 2011). "The Who Made the Best Rock Opera Ever, but It's Not the One You Think". *The Atlantic*. Retrieved from <https://www.theatlantic.com/entertainment/archive/2011/11/the-who-made-the-best-rock-opera-ever-but-its-not-the-one-you-think/248431> [in English].
- Golyaeva, I. (2004, August 17). The Canterville Ghost. *Odessa news* [in Russian].

- Hirsch, F. (1972). [Review of *Jesus Christ Superstar*, by T. Rice & A. L. Webber]. *Educational Theatre Journal*, 24 (1), 73–74. <https://doi.org/10.2307/3205391> [in English].
- Koltunova, E. (2004, September 3). The ghost of Oscar Wilde. *Porto Franco*, 35 (728). Retrieved from http://porto-fr.odessa.ua/index.php?art_num=art020&year=2004&nnumb=35 [in Russian].
- Komlikova, A. V. (2016). *Ukrainian rock opera: trends and aspects of development*. (Extended abstract of Candidate thesis). National Music Academy of Ukraine named P. I. Tchaikovsky. Kyiv [in Ukrainian].
- Maierhofer, W., & Farrelly, D. (2017). ‘Devilishly good’: Rudolf Volz’s Rock Opera Faust and ‘Event Culture.’ In L. B. Bodley (Ed.), *Music in Goethe’s Faust: Goethe’s Faust in Music* (NED-New edition, pp. 289–304). Boydell & Brewer. <http://www.jstor.org/stable/10.7722/j.ctt1pwt4mm.25> [in English].
- Midgette, A. (January 28, 2006). “Cruising and Schmoozing While Looking for Mr. Right”. *The New York Times*. Retrieved from <https://www.nytimes.com/2006/01/28/theater/reviews/cruising-and-schmoozing-while-looking-for-mr-right.html> [in English].
- Palkina, I. (2017). *Genre formation in rock-art: mixed and internal relationships*. (Extended abstract of Candidate thesis). National Academy of Management of Culture and Arts. Kyiv [in Ukrainian].
- Pratl, C. (1984). Russian Rock Opera: “Junon and Avos.” *The Drama Review: TDR*, 28 (2), International Scenography, 125–128. <https://doi.org/10.2307/1145582> [in English].
- Serebryakov, G. (2002, May 21). In search of a “live” theater. *Odessa Bulletin*, p. 4 [in Russian].
- Stempel, L. (2010). *Showtime: A History of the Broadway Musical Theater*. New York: W. W. Norton & Company, Inc. [in English].
- Verkhovenko, O. A (2013). *Dance component of the musical of the second half of the XX–XXI century*. (Extended abstract of Candidate thesis). Kyiv National University of Culture and Arts. Kyiv [in Ukrainian].

Стаття надійшла до редакції 15 вересня 2021 р.