

**Відгук
офіційного опонента**

на дисертацію Стьопіної Алевтини Юрїївни

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

подану на здобуття ступеня доктора філософії за спеціальністю
025 — «Музичне мистецтво» (02 — «Культура і мистецтво»)

Звернення до теперішнього дня, театрального повсякдення як воно триває — зі збереженням традиції й зануренням до минувшини, залученням найактуальніших тенденцій і найсміливішими творчими експериментами — надає пропонованій на розгляд роботі особливої значущості. Звісно ж, розрізнені відомості з багатоманітних аспектів проблематики музично-драматичного театру для дітей можна було знайти у вже відомих роботах мистецтвознавців попереднього періоду, зокрема й присвячених українському класичному театру, театру ХХ століття, у дослідженнях різних жанрів і форм музичного й музично-театрального мистецтва, біографічних нарисах діячів театру, композиторів, драматургів тощо. Частина дотичних питань висвітлювалась у річищі педагогіки, психології, широкого спектру суспільних дисциплін. Проте в комплексному охопленні свого походження, піднесення й сучасної вітчизняної практики дитячий музично-драматичний театр ще не ставав темою спеціалізованої наукової розвідки.

Не порушуючи вже сталої структури дисертаційного тексту, у першому розділі роботи — **«Феномен дитячого музично-драматичного театру: методи дослідження»** — на різних рівнях прослідковується змістовне наповнення досліджуваного явища. Висвітлено, зокрема, зв'язок музичного театру з концепцією ігрової діяльності людини, історію формування синтетичних музичних жанрів, які згодом утворили окрему власну систему, усвідомлення специфіки мистецтва, спрямованого на дитячу аудиторію тощо. Як підсумок розгляду взаємопроникнення й взаємодії різних видів мистецтва в явищі дитячого музично-

драматичного театру подано класифікацію різновидів даного феномена (з виокремленням домінантно-театрального, домінантно-музичного, домінантно-хореографічного, представленого мюзиклом змішаного або «гібридного», імерсивного тощо). Далі подається історіографія питання появи власне музичної вистави для дітей: починаючи від «прототеатральних форм сценічного мистецтва, до яких відносять ігри та обряди, літературне дійство та скоморохи», через напівпрофесійну вертепну традицію, академізовану шкільну драму тощо; їхнє взаємодіяння, у процесі якого кристалізувалась, згодом остаточно втілена в українській класичній опері, тенденція до набуття музикою домінантної ролі в театральному видовищі. Зрештою, безпосереднім підґрунтям фактичної появи дитячого музично-драматичного театру цілком справедливо названо «два класичних витoki, пов'язаних з двома школами — М. Старицького — М. Лисенка та «школою корифеїв» (М. Садовський, М. Кропивницький та інші)».

Розділ другий **«Історична традиція українського дитячого музично-драматичного театру (кінець XIX — початок XX століття)»** доволі логічно розпочинається із огляду перших українських дитячих опер Миколи Лисенка і перших експериментів Марка Кропивницького зі створення дитячого театру. Детальніше висвітлюється в окремому підрозділі письменницька (як виявляється, частково й композиторська) й практично-режисерська діяльність Олени Пчілки, доробок якої містить широкий спектр національно орієнтованих жанрових моделей дитячої п'єси. Завершує розділ обґрунтування алгоритму аналізу зразків українського дитячого музичного спектаклю на підставі критеріїв його створення та оцінки, представленого у вигляді кількарівневої розгалуженої схеми.

Ця теоретична розробка одразу ж знає практичного застосування в наступному розділі роботи — **«Актуальні режисерсько-композиторські інтерпретації дитячого музично-драматичного спектаклю в Україні 1980–2020 років»**. Попередньо подані тезово позиції наочно ілюструються у процесі аналізу початкових, а також осучаснених сценічних презентацій спектаклю Марка Кропивницького «Івасик-Телесик» — завершеної Анатолієм Коломійцем та Віталієм Кирейком опери Кирила Стеценка, опери Ігоря Щербакова (за

К. Стеценком) «Пастка для відьми», оперети з музикою Ігоря Гайденка тощо. Особливої уваги привертає експериментальна постановка на перетині кількох національних театральних (і музично-стилістичних) традиції «Золотий човник» (Перший академічний український театр для дітей та юнацтва. Львів, 2002). Незмінна актуальність твору фундатора українського національного театру підтверджується появою на сцені цього ж театру позаминулого року ще одного цікавого режисерського експерименту — «Пливе човен».

Окремий підрозділ авторка присвятила українському дитячому мюзиклові. Після невеликого екскурсу до походження жанру та його характеристики на теперішньому етапі доволі детально розглянуто знаковий (практично не виходив з репертуару близько 20 років, презентувався також на інших сценічних площадках, а згодом був повернутий на сцену у формі оновленої редакції-«переспіву» іншим колективом) спектакль Харківського театру для дітей та юнацтва «Роні, дочка розбійника» із музикою І. Гайденка, згадано також його найсучаснішу сценічну версію — «щось на зразок компіляції мюзиклу І. Гайденка й театральної п'єси з музикою за мотивами казки А. Ліндгрена» (с. 145) — представлену 2020 року.

На завершення практико-аналітичного розділу розглядаються загальносвітові тенденції в сучасному українському дитячому музичному театрі — «Імерсивні проекти на прикладі вистав “Winterra. Легенда казкового краю” компанії Star Light Entertainment та спектаклю “Пан Лампа” Київського академічного драматичного театру на Подолі. Зокрема, у окремому підрозділі запропоновано стислий огляд теорії та історії феномена імерсивності й проаналізовано дві показові вистави. Варто також зауважити, що дисертантка побіжно торкалася питання уведення елементів інтерактивності до дитячої вистави висвітлюючи попередній матеріал, проте не атрибутуючи ці спектаклі як власне імерсивні.

Як і будь-яке самостійне дослідження актуальної проблематики, подана на розгляд робота надихає висловити потенційно дискусійні міркування, а також зауваження рекомендаційного характеру.

1. Характеризуючи теоретичну базу своїх наукових розробок, дисертантка подає на сторінці 23 величезний (кілька десятків прізвищ) перелік авторів досліджень з «теорії та історії українського дитячого музично-драматичного театру у його витоках та історико-стильових паралелях та персональних репрезентаціях». Чи не варто було би структурувати його дещо спеціалізованіше, тим більш, що значна частина згаданих дослідників торкалася проблематики власне дитячого театру доволі побіжно?

2. На сторінках 18 та 71 йдеться про виокремлення в українському театрі Новітнього часу «двох іпостасей» театральних постановок — «національної драматичної та національної музичної» із відповідниками двох мистецьких шкіл — київської в особі М. Лисенка та П. Саксаганського (національно-музична іпостась) та елизаветградської, пов'язаної з іменем М. Кропивницького (національно-драматична іпостась). Хотілося би більше дізнатися про діяльність Панаса Саксаганського саме в аспекті розвитку музично-драматичного театру.

3. На с. 54 запропоновано систематизацію «зв'язку українського театру з музикою в історико-стильовому контексті» із розподілом на три етапи — прямого цитування народних пісень, непрямого (стилізованого) цитування, змішаного типу музичного оформлення театральної дії тощо. Вочевидь, у Висновках (с. 167–168) наведено її остаточно сформований варіант, з чотирьох етапів (прямого цитування народнопісенного матеріалу у вигляді обробок-гармонізацій; стильового цитування у формі композиторських стилізацій під його жанри; етап, що характеризується поєднанням двох попередніх; етап використання спеціально написаної для даного спектаклю музики). Уточніть, будь ласка, чи йдеться про зв'язок театру з музикою загалом, чи про використання фольклорного тематизму авторами музики до спектаклів, чи конкретно мається на увазі застосування у виставах автентичного фольклорного матеріалу? За яким принципом тоді виокремлено «етап використання спеціально написаної для даного спектаклю музики», адже і створення обробки-гармонізації передбачає безпосередню участь композитора і стилізація під певний жанр фольклору може бути створеною під конкретний «сценічний продукт»? Водно-

час на с. 70 подано «основні етапи репрезентації музики в українському драматичному спектаклі» з виокремленим «фольклорним етапом»¹, згодом, на с. 168, названі «історико-стильовими фазами становлення музично-драматичного театру в Україні». Яким чином ці системи корелюють одна за одною?

4. Значною мірою провокує до дискусії, звісно ж, ще недостатньо розроблене вітчизняними театрознавцями, але активно залучене авторкою до її дослідження явище/поняття імерсивності. Зокрема, на с. 25, у характеристиці наукової новизни, зазначено, що «отримало подальший розвиток поняття імерсивності в контексті дитячої музично-драматичної вистави (М. Ковальчук, О. Кундеревиц, А. Alston, J. Machon)». Чи не могли би ви деталізувати, у чому власне полягає це оновлення порівняно із трактовками перелічених дослідників явища (до того ж, з тексту дисертації не зовсім зрозуміло, на які саме роботи згаданих іноземних науковців спирається авторка)? Початково запропонована на с. 40 (до того скорочено наведена в анотації) авторська класифікація типів музично-драматичної вистави відповідно до співвідношення задіяних у ній компонентів — видів мистецтва («театру, музики, балету, пантоміми, виконавського мистецтва тощо») — набуває завершеної форми у висновках (с. 167)². Але чи насправді є можливим визначити «імерсивний тип» винятково за переліченими складовими, якими є види мистецтва? Чи не вимагає він інших принципів і критеріїв класифікації, не відіграє саме для нього провідної ролі власне

¹ Перший з них фольклорний (творча діяльність народу). Другий етап визначили як «третьопластовий» (народні професіонали). Третій етап характеризується як «вертепний» (деяка систематизація музичної складової). Четвертий етап, який утворювався паралельно з третім, віддзеркалив закономірності використання музики в «шкільній драмі». На цьому етапі формувалися типажі персонажів (Козак) українського музичного спектаклю. П'ятий етап втілюється вже в професійному театрі – «театрі корифеїв».

² З огляду на характер співвідношення констант та змінних у тому чи іншому спектаклі, нами вперше виділено такі його різновиди:

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

режисерська ідея, концепція, бачення вистави як інтерактивної? Щоправда, можливо, дослідниця розглядає режисера лише як одного з представників виконавського мистецтва і тим знімає момент дискусії. Виникає дотичне питання: а чи не може вистава, яка тяжіє до домінантно-театрального (-музичного, -хореографічного або гібридного типу відповідно) водночас бути реалізованою в річищі імерсивної тенденції?

5. Далі на с. 147 зазначено, що «Виникнення різноманітних форм імерсивного театру в Україні припадає на початок ХХІ століття». Але чи дійсно це твердження є справедливим стосовно дитячого музичного театру? Адже читаємо: «Зал набув вигляду зимового лісу. Дія відбувалася серед залу, а крісла йшли навколо амфітеатром і були оформлені як снігові намети. Юні глядачі ще в фойє мали надягати спеціально для них підготовлені костюми та зображати у спектаклі квітки, звіряток тощо»¹. Наведені рядки взято з опису новорічної дитячої вистави-ялинка, презентованої в Києві упродовж зимових канікул 1936–37 років, фактично першої подібної для радянської України. За спогадами учасників можна зробити висновок про її значну жанрову спорідненість із оперою на казковий сюжет, орієнтованою на дитяче сприйняття. Цитований текст, до речі, містить також згадки про залучення до підготовки дійства провідних тогочасних представників музичного й театрального мистецтва, а також участь у спектаклі «зіркових» виконавців, щоправда академічного напрямку. Це утворює додаткові паралелі з охарактеризованою на 149–150 сторінках роботи сучасною практикою створення новорічних шоу.

Чи не заслуговують ялинка, на Вашу думку, осмислення як окремий жанр дитячого музично-драматичного театру? Чи зважаючи на розмаїтість подібних вистав їх доречніше розглядати у межах виокремлених вами типів дитячого видовища? Чи не прослідковували ви спадкоємності або, принаймні, певних уподібнень між сучасними зразками та їхніми далекими попередниками?

¹ Вельямінов М. Новорічна ялинка // В. С. Косенко у спогадах сучасників / упоряд. А. В. Косенко. Київ : Муз. Україна, 1967. С. 148.

Висловлені дискусійні моменти, зауваження й дрібні технічні недоліки на кшталт непоодиноких друкарських похибок, повторів уже викладеного матеріалу (зокрема помітних на межах розділів), використання дещо дивного терміну «театр уявлення» замість активно вживаних сучасними театрознавцями (зокрема і цитованим у роботі О. Клековкіним) цілком релевантних відповідників «театр удавання» або «театр показу» загалом не впливають на висновок про те, що кваліфікаційна наукова праця Алевтини Юріївни Стьопіної «Дитячий музично-драматичний театр в Україні: генеза, еволюція, актуальні репрезентації» є завершеним самостійним науковим дослідженням, виконаним на належному рівні і з відповідною попередньою апробацією отриманих результатів у формі чотирьох одноосібних статей, опублікованих у фахових вітчизняних виданнях, восьми виступів на міжнародних і всеукраїнських науково-практичних конференціях, а також двох публікацій апробаційного характеру. Авторка дотрималась принципів академічної доброчесності, що засвідчено звітом перевірки тексту засобами комплексного онлайн-сервісу Unicheck.

Робота відповідає вимогам пунктів 5–9 «Порядку присудження ступеня доктора філософії та скасування рішення разової спеціалізованої вченої ради закладу вищої освіти, наукової установи про присудження ступеня доктора філософії», затвердженого Постановою КМУ № 44 від 12 січня 2022 р., а також затвердженим наказом МОН від 12 січня 2017 року «Вимогам до оформлення дисертації», тож Алевтина Юріївна Стьопіна заслуговує на присудження ступеня доктора філософії за спеціальністю 025 — «Музичне мистецтво» галузі знань 02 — «Культура і мистецтво».

Доцент кафедри історії української музики
та музичної фольклористики
Національної музичної академії України
імені П. І. Чайковського,
кандидат мистецтвознавства, доцент

О. Ю. Волосатих