

МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ ТА ІНФОРМАЦІЙНОЇ ПОЛІТИКИ УКРАЇНИ
ХАРКІВСЬКА ДЕРЖАВНА АКАДЕМІЯ КУЛЬТУРИ
ФАКУЛЬТЕТ СЦЕНІЧНОГО МИСТЕЦТВА
Кафедра режисури

Кваліфікаційна робота
на здобуття освітнього ступеня «Магістр»

Театралізація як засіб художньої виразності у сучасній світовій рок-музиці

Виконав:

здобувач вищої освіти магістратури
галузь знань 02 «Культура і мистецтво»
спеціальність 026 «Сценічне мистецтво»
Олександр ШАНІДЗЕ

Науковий керівник:

кандидат мистецтвознавства, старший викладач
кафедри режисури ХДАК
Роман НАБОКОВ

Наукові рецензенти:

- 1) Кандидат мистецтвознавства, старший викладач кафедри режисури ХДАК Ольга ЛАЧКО
- 2) Кандидат мистецтвознавства, старший викладач кафедри естрадного та народного співу Світлана МАНЬКО

Допущено до захисту
Зав. кафедри _____ / Сергій ГОРДЄЄВ /
«18 » січня 2021 року

Харків
2021

Харківська державна академія культури

Факультет сценічного мистецтва
Кафедра режисури
Ступень «Магістр»
Галузь знань 02 «Культура і мистецтво»
Спеціальність 026 «Сценічне мистецтво»

«ЗАТВЕРДЖУЮ»
Завідувач кафедри режисури
_____ / Сергій ГОРДЄЄВ /
06 листопада 2019 року

ЗАВДАННЯ
на виконання кваліфікаційної роботи магістранта
Олександра ШАНІДЗЕ

1. Тема: Театралізація як засіб художньої виразності у сучасній світовій рок-музиці

науковий керівник: кандидат мистецтвознавства, старший викладач кафедри режисури ХДАК, Роман НАБОКОВ

затверджені рішенням кафедри режисури від 06 листопада 2019 р.

2. Строк подання роботи – 18 січня 2021 р.

3. Вихідні дані до роботи – досліджується театралізація як феномен та метод забезпечення художньої виразності в організації музичних рок-концертів.

4. Зміст пояснювальної записки (перелік питань, які потрібно розробити):

ВСТУП

РОЗДІЛ 1. ТЕОРЕТИЧНІ ОСНОВИ І МЕТОДИ ДОСЛІДЖЕННЯ

РОЗДІЛ 2. ІСТОРІЯ ТА КУЛЬТУРОЛОГІЧНЕ ЗНАЧЕННЯ ТЕАТРАЛІЗАЦІЇ У СУЧАСНИХ СВІТОВИХ РОК-КОНЦЕРТАХ

РОЗДІЛ 3. АНАЛІЗ СВІТОВИХ ТЕАТРАЛІЗОВАНИХ РОК-КОНЦЕРТІВ

ВИСНОВКИ

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

ДОДАТКИ

5. Консультанти розділів магістерської роботи

Розділи	Відомості про консультантів розділів магістерської роботи	Підпис і дата	
		Завдання видав	Завдання прийняв
Вступ	(науковий ступінь, учене звання, посада, ім'я та прізвище)		
Розділ 1	(науковий ступінь, учене звання, посада, ім'я та прізвище)		
Розділ 2	(науковий ступінь, учене звання, посада, ім'я та прізвище)		
Розділ 3	(науковий ступінь, учене звання, посада, ім'я та прізвище)		
Висновки	(науковий ступінь, учене звання, посада, ім'я та прізвище)		
Список використаних джерел	(науковий ступінь, учене звання, посада, ім'я та прізвище)		
Додатки	(науковий ступінь, учене звання, посада, ім'я та прізвище)		

6. Дата видачі завдання – _____ 20__ р.

КАЛЕНДАРНИЙ ПЛАН

№	Назва етапів магістерської роботи	Строк виконання	Примітка
1.	Вступ		
2.	Розділ 1		
3.	Розділ 2		
4.	Розділ 3		
5.	Висновки		
6.	Список використаних джерел		
7.	Додатки		
8.	Редагування тексту		
9.	Збір рецензій		

Магістрант

(підпис)

(ім'я та прізвище)

Науковий керівник
роботи

(підпис)

(ім'я та прізвище)

ЗМІСТ

ВСТУП	4
РОЗДІЛ 1. Теоретичні основи і методи дослідження	9
1.1 Теоретичні засади та джерела	9
1.2 Методи дослідження	15
1.3 Аналіз поняття «театралізація» та його сутнісно-змістовий вимір	17
Висновки до розділу 1	25
РОЗДІЛ 2. Історія та культурологічне значення театралізації	
у сучасних світових рок-концертах	28
2.1 Дослідження сфер застосування театралізації як методу	28
2.2 Дослідження історії та особливостей процесу театралізації	
у сфері музики	35
2.3 Соціокультурні та історичні фактори, що вплинули	
на розвиток театралізації у рок музиці	41
Висновки до розділу 2	46
РОЗДІЛ 3. Аналіз світових театралізованих рок-концертів	48
3.1 Виконавці, які зверталися до театралізації	48
3.2 Художнє рішення на прикладах популярних рок-груп	51
3.3 Аналіз театралізації у творчості Девіда Боуї	62
3.4 Розбір використання костюму, як засобу театралізації	
у творчості Фредді Меркьюрі	67
3.5 Дослідження на прикладі світового рок-концерта:	
«Pink Floyd`s The Wall» та сучасного «Roger Waters The Wall»	68
Висновки до розділу 3	82
ВИСНОВКИ	83
Список використаної літератури	86
Додатки	

ВСТУП

Обґрунтування вибору теми дослідження. Театр є синтезом усіх видів мистецтв, оскільки у театральному мистецтві об'єднані найрізноманітніші форми творчості, такі як музика, образотворче, літературне, ораторське мистецтво. Для того, щоб об'єднати усі форми мистецтва і створити цілісну композицію, в театрі існують свої методи і засоби. У свою чергу, в соціально-культурному середовищі існує зворотній процес – театралізація, а саме процес, який переносить засоби театру в сферу діяльності будь-якої іншої форми творчості, громадських подій, свят, шоу і культурних заходів.

Рок-музика стала соціально-культурним феноменом ХХ століття. Цей радикально новий музичний жанр став настільки значущим у розвитку не тільки культури, а й суспільства, що вплинув не лише на музичне мистецтво, але й на філософію, історичні події, хореографію, культуру і субкультуру, соціальну стратифікацію та шоу-індустрію. Вважається, що рок-музика – це жанр, що постійно змінюється, працює в синтезі з будь-якими іншими жанрами та стилями музики, а також взаємодіє з іншими напрямками мистецтва. Рок-музика стала підставою для створення нової субкультури суспільства, що захопила до своїх лав не тільки молодь, а представників усіх верств суспільства. Вочевидь, що за таких умов рок-музика, як феномен, не може існувати сама по собі, тільки як музичний жанр, вона невіддільна від перформенсу, від уявлення та театралізації.

У цій роботі в центрі дослідження стоїть контакт рок-музики з театром, виражений театралізацією як методом художньої виразності. Під театралізацією рок-музики слід розуміти не тільки сценографічні та режисерські рішення в постановці масових шоу, але в такій же мірі і наявність драматургії, акторів, які грають різні образи, та режисера. Часто в такому випадку виконавець, тобто артист, сам є і актором, і режисером, і драматургом.

Все зазначене вище, а також те, що театралізація в сучасних рок-концертах ще мало вивчена, хоча саме явище існує вже більше ніж півстоліття, й визначає актуальність обраної теми. Протягом останніх п'ятдесяти років рок-виконавці, працюючи в синтезі з театром, відкривали нові можливості перформативних мистецтв. Крім того, завдяки театралізації, в рок-музиці були створені соціально і культурно значущі роботи, які значно вплинули, або продовжують впливати на наше суспільство. В сучасних театралізованих рок-концертах використовується робота зі світлом, декораціями, костюмами, звуком, пластикою актора, гримом та реквізитом. А багато діячів цього жанру навмисне звертаються до театру як до способу створення унікального концерту.

Зв'язок роботи з науковими програмами, планами та темами. Магістерське дослідження виконано на кафедрі режисури відповідно до плану наукових досліджень і плану Харківської державної академії культури 2016–2020 рр., затвердженого на засіданні Вченої ради (протокол № 12 від 10 лютого 2016 р.), та є складовою теми «Проблеми методологічного забезпечення підготовки режисерських кадрів в умовах вузів культури».

Мета і задачі дослідження. *Мета магістерської роботи* полягає в дослідженні феномену театралізації як засобу художньої виразності та специфіки її використання у сучасних рок-концертах.

Дослідження поставленої мети зумовило появу конкретних завдань, зокрема:

- 1) Розглянути підходи до вивчення театралізації як творчого методу.
- 2) Проаналізувати історію театралізації у рок-музиці та форми її вираження.
- 3) Висвітлити головні засоби театральної діяльності в рок-музиці.
- 4) Розкрити особливості постанови масових театралізованих шоу.
- 5) Визначити основні напрямки театралізації у рок-музиці.

б) Узагальнити і систематизувати сучасні засоби театрального мистецтва та театралізації у рок-музиці та постановці масових рок-концертів.

Об'єкт дослідження – театралізація як засіб художньої виразності в рок-концертах.

Предмет дослідження – специфіка проявів театралізації у масових рок-концертах відомих виконавців.

Методи дослідження. Вибір методів магістерської роботи ґрунтується на застосуванні комплексу наукових підходів і методів інтерпретації театралізації як форми організації сучасних рок-концертів, що зумовлено міждисциплінарним характером, об'єктом та предметом дослідження.

У межах даного дослідження співіснують загальнонауковий, мистецтвознавчий та культурологічний підходи, в системі яких домінує метод аналізу з метою висвітлення різноманіття культурних та мистецьких аспектів театралізації в цілому та її проявів у рок-концертах зокрема.

У рамках загальнонаукового підходу задіяно:

– метод систематизації, що реалізує дослідження об'єкта в цілому на основі аналізу його компонентів (ознак, властивостей тощо) та зв'язків між ними;

– компаративний метод, що надає змоги провести порівняльний аналіз рок-концертів різних виконавців, дозволяючи виявити аспекти специфіки як співставлення періодів чи тенденцій для з'ясування питань про вплив факторів;

– метод теоретичного узагальнення, що фіксує загальні ознаки й властивості театралізації та дозволяє зробити певні узагальнення, висновки щодо її сучасного використання;

– структурно-функціональний метод, який розглядає кожен елемент феномену театралізації з точки зору функції, які він виконує та дозволяє виокремити структурні елементи досліджуваного явища.

У рамках культурологічного підходу задіяно:

– ретроспективний метод, що дозволяє аналізувати розвиток попередніх станів феномена театралізації за допомогою знань про її сучасний стан в музиці.

У рамках мистецтвознавчого підходу задіяно:

– аксіологічний метод (метод ціннісного аналізу), що дозволяє розглянути рок-концерти як особливу форму музичного мистецтва та феномену розвитку суспільства та вплив рок музики на зміну соціальних цінностей молоді;

– методи дослідження музичних творів, результатів творчої діяльності рок-виконавців та методи вивчення актуального досвіду використання театралізації, що сприяють розкриттю художньо-образних складових, виявлення особливостей застосування театралізації у сучасних рок-концертах.

– метод класифікації, який полягає в виокремленні різних видів театралізації, форм, засобів за різноманітними підгрунтями.

В процесі дослідження конкретних концертів відомих рок-виконавців, які склали загальнолюдський доробок у музичній сфері, використано метод рецензії театрального мистецтва.

Наукова новизна. Уперше здійснено комплексне дослідження феномена театралізації сучасних рок-концертів із аналізом конкретних прикладів її втілення. Попри те, що рок-музика останні п'ятдесят років досліджується як мистецтвознавчій та соціальний феномен дуже активно, проблема, як саме конкретні засоби втілення театралізації впливають на сприйняття цієї музики слухачем майже не потрапляла понині у фокус інтересів дослідників. Вдосконалено осмислення змістового сенсу театралізації в музиці, розуміння механізмів її втілення, історія її розвитку. Набула подальшого розвитку концепція застосування театралізації як методу підвищення художньої виразності в мистецтві, зокрема у музичних концертах.

Практичне значення магістерського дослідження полягає в тому, що воно може сприяти кращому розумінню феномена театралізації в рок –музиці й бути корисним: у практичній діяльності музикантів та режисерів; при вивченні студентами таких дисциплін як «Режисура сучасних шоу-програм та видовищ», «Сценографія масових свят та вистав», «Інноваційні форми святкової культури»; корисним майбутнім науковцям, які досліджують інноваційні форми режисури.

Крім цього, матеріали магістерської роботи, як додаткове теоретичне підґрунтя, можуть знаходити застосування у подальших дослідженнях молодих науковців, що торкаються даного проблемного поля. Складові роботи можуть знайти своє застосування в контексті розробки учбових посібників, наукових праць та сучасних концертних практик рок-виконавців.

Магістерське дослідження виконується згідно з програмою Міністерства культури України №840/778 «Прикладні розробки у сфері розвитку культури» від 21.09.2018 р., що передбачає здійснення досліджень у галузі культури і театру.

Апробація результатів дослідження. Наукові положення, результати і текст магістерського дослідження обговорені на теоретичних семінарах кафедри режисури Харківської державної академії культури.

Результати дослідження оголошені на II Міжнародної науково-практичної конференції «Пріоритетні шляхи розвитку науки та освіти» (Львів, 2020 р.) та Міжнародної студентської наукової конференції «Теоретичне та практичне застосування результатів сучасної науки» (Запоріжжя, 2020).

Публікації. Основні ідеї та положення магістерського дослідження відображено в двох публікаціях:

1. Шанідзе О. Д. Феномен театралізації у рок-концертах: теоретичний аспект проблеми / О. Д. Шанідзе // Пріоритетні шляхи розвитку науки та освіти (частина II): матер. II Міжнар. наук.-практ. конф. м. Львів, 29-30

листопада 2020 року. – Львів : Львівський науковий форум, 2020. – С. 12 – 14.

2. Шанідзе О. Д. Теоретичні основи дослідження театралізації у рок-концертах / О. Д. Шанідзе // Теоретичне та практичне застосування результатів сучасної науки : матер. Міжнар. студентської наук. конф. (27 листоп. 2020р.) – Запоріжжя : Молодіжна наукова ліга, 2020. – Т. 3. – С. 54 – 56.

Структура роботи зумовлена її метою та завданнями. Дослідження складається зі вступу, трьох розділів, одинадцяти підрозділів, висновків, списку використаних джерел (73 найменування) та додатків.

РОЗДІЛ I

ТЕОРЕТИЧНІ ОСНОВИ І МЕТОДИ ДОСЛІДЖЕННЯ

1.1 Теоретичні засади та джерела

Театралізація є унікальним феноменом та універсальним творчим методом в історії культурно-творчої діяльності людства. Історія театралізації уходить коріннями в давнину та супроводжує людину протягом всього життя. Театралізація як феномен у культурному житті людської цивілізації по суті з'явилася раніше, ніж мистецтво театру. За Т. Фісюк, театр – це рід мистецтва, специфічним засобом якого є сценічна дія, яка виникає в процесі гри актора перед публікою. [60, с. 4]

Витоки цього феномену знаходяться у діях прадавньої людини, яка здійснювала мисливські чи сільськогосподарські обряди-вистави, ігри та свята. При чому принципова відмінність театралізованої дії від театральної вистави полягала, та й зараз полягає в тому, що в основі театралізації існує реальна подія, яка естетично оформлена та організована, а головним актором, головним персонажем виступає сам організатор цієї театралізованої дії, він спрямований сам на себе. Сьогодні театралізація входить у все більшу кількість сфер нашого життя, розширюються можливості її використання. Так сьогодні театралізацію можна зустріти: в музейному просторі, де вона є «формою взаємодії з відвідувачами» (Щепеткова І. А.) [68]; в освітній сфері, де все частіше театралізацію стали використовувати, як засіб активізації в навчанні школярів (Михалева О. А., Зязюн І. А.) [40, 22] і як «педагогічний прийом» (Бадан А. А.) [2], побудований на грі, так як він значно полегшує процес засвоєння інформації школярами та студентами; в політиці (Хома Н. М., Прокопович Л. В.) [62, 47], в індустрії моди (Бакеркіна О. А.) [3], де покази набувають форму уявлень і розглядаються як форма театралізації життя; правовій діяльності [39], субкультурах, практиці візуалізації культурної ідентичності [46] та багатьох інших сферах людського буття.

Саме тому феномен театралізації стає об'єктом дослідження не тільки мистецтвознавства, а й багатьох інших наук: історії, етнографії, культурології, педагогіки, соціології тощо. Різні аспекти поняття театралізації досліджувалися у роботах Д. Генкіна, А. Коновича, С. Массарського, М. Баскіна, В. Акуловича та інших [33, с. 76].

У багатьох працях науковців та практиків, де осмислювалися теоретичні питання організації театралізованих заходів, театралізація розглядається як організація святкової дії за законами театру. Наприклад, Д. М. Генкін приділяє велику увагу явищу театралізації та визначає це явище як творчий метод, що передбачає організацію в єдине композиційно-системне ціле, з оригінальним образним вирішенням з'єднання соціально-значимої інформації, засобів мистецтва та самодіяльності маси учасників [15]. Дослідник стверджував, що театралізація передбачає створення особливої соціально-психологічної, святкової ситуації, що характеризується:

- особливим значенням події, проблеми, що складає тему заходу;
- причетністю до події, проблеми учасників заходу;
- прагненням учасників виразити своє відношення, позицію, оцінку події, проблеми;
- необхідністю виразити свою причетність до того, що відбувається, через видовищно-ігрову, ритуально-символічну, творчо-виконавчу та іншу дію;
- наявністю особливої емоційно-психологічної атмосфери.

В загальному вигляді під театралізацією розглядають метод, що надає змогу подати будь яку ідею в художній формі театральними засобами. Причому ідея може лежати в будь-якій площині творчості, виражати будь-які можливі види мистецької або соціокультурної діяльності. Наприклад, у праці «Мистецтво театралізованих вистав» А. І. Четин стверджує, що театралізація завжди передбачала можливість подання драматургічного матеріалу в образній, художній формі і тільки театральними засобами. Він розглядає театралізацію як засіб втілення тієї або іншої ідеї на сцені в

образній формі, а також зазначає, що театралізація – це явище, що належить галузі мистецтва, пов'язане з образним рішенням, звернення до емоційної сфери людського сприйняття [63, с. 42].

Часто поняття театралізації пов'язують із наявністю якоїсь святкової ситуації, яка може доповнюватися святковими ритуалами. Наприклад, дослідник А. А. Конович описує театралізацію як метод організації матеріалу в рамках свята за законами драматургії. Театралізація здійснюється на основі конкретної події, і це народжує психологічну потребу колективу у об'єднанні, у спільності задля реалізації святкової ситуації [13]. В іншій роботі він висловлює думку про те, що театралізація, маючи на меті створення свята, в якості основного методу використовує поєднання життєвого, реального та ілюзорного, художнього, образно-виразного. «Слово театралізація може означати лише органічне поєднання нетеатрального, життєвого, безпосередньо пов'язаного з виробничою практикою та побутом людей і художнього матеріалу, образного; це поєднання, цей сплав документального та художнього створюється з метою певного впливу на публіку. Інакше кажучи, начало художньо-образне зливається тут воедино з началом утилітарним (дидактичним, агітаційним, пропагандистським) і йому підпорядковується» [29, с. 7].

Крім того, театралізація насамперед носить естетичний характер і пов'язана з прагненням до досконалості. А. П. Єршова визначає поняття «театралізація» як «вид мистецтва, явище особливе, що виходить за рамки звичного побуту» [20, с. 48]. Однак, у працях багатьох дослідників театралізація розкривається не просто як спосіб передати зміст театральними методами, а як конкретне переведення тексту у площину візуалізації, причому поняття «текст» розуміється в самому загальному герменевтичному сенсі. Так у роботі А. Горбова «Режисура видовишно-театралізованих заходів» зазначається, що театралізація матеріалу – це перетворення літературного матеріалу в художньо-образну форму за допомогою різних зображальних і виражальних художніх засобів, іномовних художньо-

емоційних засобів. Мається на увазі, що документально-художній текст має реалізуватися за законами театрального мистецтва [16]. Але вочевидь, що ті самі методи можуть використовуватися стосовно будь-якої символічної системи, вираженої за допомогою текстової або символічної форми.

В зазначеній ситуації дослідники пропонують відрізнити театралізацію та драматизацію. Автор «Словника театру» П. Паві уточнює, що «театралізувати подію або текст означає інтерпретувати їх сценічно, з використанням сцени та акторів для того, щоб поставити ситуацію. Візуальні елементи сцени і постановка дискурсів — суть ознак театралізації. Драматизація навпаки спрямована виключно на текстову структуру: постановку діалогів, створення драматургічного напруження та конфліктів між персонажами, динаміки дії» [45, с. 364]. Таким чином, з точки зору П. Паві, театралізація — це і є сценічне перекладення погляду митця на подію, відображене засобами мистецтва.

У навчальному посібнику педагога і режисера масових свят Е. В. Вершковського можна знайти наступний опис сутності феномену: «театралізація, як творчий метод масових форм органічно поєднує дві найважливіші лінії режисури – художньо-образну організацію матеріалу і художню організацію дії самої маси (артистів театралізованої групи)» [9, с. 19]. Е. Вершковський дещо звужує значення театралізації і дає визначення режисерській театралізації. Отже, за його словами, режисерська театралізація – це творчий спосіб приведення сценарію до художньої образної форми уявлення, через систему образотворчих, виразних і алегоричних засобів [9]. Отже, театралізація як естетичне осмислення реальних подій, їх втілення у яскравій образній формі, художня інтерпретація, виступає особливим режисерським методом, що передбачає індивідуальне режисерське рішення події. Окрім режисерської театралізації виділяють і сценарну. Сценарна театралізація – це творчий спосіб перетворення життєвого, документального матеріалу у художній сценарій.

Крім того, у зазначених вище роботах Е. В. Вершковського, Д. М. Генкіна і А. А. Коновіча виділені такі типові помилки в розумінні театралізації:

- підміна театралізації театральністю (коли організація сценарного матеріалу призводить не до художньо-образної форми уявлення, а до художньо-образної форми вистави, із докладно збудованим подієвим сюжетом, з великою кількістю психологічних подробиць);

- журналістський підхід до розуміння театралізації (велика кількість тексту на шкоду ефективному відеоряду, відсутність сценічної образності);

- ілюстративний підхід (механічне включення художніх готових образів в контекст виступів ораторів, провідних концертних програм тощо);

- нерозумне використання методу театралізації (відсутність художнього смаку і людського такту, повторення «золотого фонду» штампів, використання методу у випадках, які не потребують театралізації).

Підводячи підсумки, необхідно визначити, що з багатьох визначень поняття «театралізація» ми погоджуємося з визначенням відомого дослідника А. А. Рубба, який стверджує, що театралізація – це прийом, основою якого є використання тих або інших (або всіх разом) характерних для театру виразних засобів для створення неповторного, яскравого, характерного тільки даному концерту художнього сценічного образу [49]. Таким чином, А. А. Рубб називає театралізацію прийомом, вважаючи, що саме вона надає можливість глибше та зрозуміліше розкрити зміст концерту, посилити глядацьке сприйняття, корегувати емоційний вплив на глядачів. Театралізація слугує посиленню ідейно-художнього змісту номерів концерту, допомагає, а не заважає виконавцям, створює умови для найяскравішого вираження думки номера.

Ми згодні із думкою О. О. Бувалець [6, с. 147], яка стверджує, що театралізація на сучасному етапі являє собою багатовимірне явище дійсності, спосіб її осмислення й освоєння, арт-практику як створення художньої реальності. Режисери та сценаристи, практики та теоретики театралізації як

феномену, які згадувані вище, пропонують принципи та прийоми театралізації, що є основою режисури, але ми вважаємо, що сьогодні їх уже не достатньо.

Усі автори відмічають, що для театралізації характерним є синтез художнього вимислу та дійсності, що народжує нову, неповторну документально-художню подію. Вони одностайні в тому, що театралізація – це «творчий спосіб приведення сценарію до художньої образної формі уявлення, через систему образотворчих, виразних і алегоричних засобів» [9]. Також практично всіма авторами підкреслюється, що театралізація передбачає побудову дії за законами драматургії на основі конкретної події, що народжує психологічну потребу колективної спільності в реалізації святкової ситуації [33, с. 78]. Театралізація, за своєю суттю, насичена символами, знаками і архетипами, а тому легко сприймається тими, на кого спрямована театралізована вистава, оскільки уява створюється в межах існуючої в суспільстві культури та субкультур, та під їх безпосереднім впливом. Естетичний вплив театралізованої вистави завжди визначається візуальним елементом, який панує в культурі на даний момент.

З позицій заявленої теми уточнимо поняття театралізації: 1) театралізувати подію або текст – означає «інтерпретувати його сценічно, із використанням сцени і акторів для того, щоб поставити ситуацію. Візуальний елемент сцени і постановка дискурсів (сценічної мови) – суть ознак театралізації [37]; 2) дія за значенням дієслова театралізувати – тобто пристосовувати для театру; для показу в театрі; сцени; пов'язаний з театром, з його діяльністю; присвячений театру; пристосування для сцени (літературних, недраматичних творів); внесення елементів драматичної дії; 3) театралізацією називають ігри-драматизації, якщо вони розігруються у звичайній театральній формі (сцена, завіса, декорації, костюми, грим) або у формі масового сюжетного видовища.

Отже, поняття «театралізація» може застосовуватися широко: 1) для інтерпретації події (тексту) сценічно, з внесенням елементів драматичної дії;

2) як гра-драматизація в театральній формі; 3) як форма масового сюжетного видовища [50, 59].

Таким чином, поняття театралізації розуміє, зокрема, висловлювання змісту матеріалу засобами театру, а саме, використовуючи два головних закони театру. По-перше, організація сценічної дії (зрине розкриття драматичного конфлікту). Розвиток дії відбувається по наскрізній лінії. По-друге, створення художнього образу вистави.

Крім того, треба мати на увазі, що театралізація може бути застосована не завжди, не в будь-яких, а тільки особливих умовах, що співвідносять ту чи іншу подію, до якої причетна дана аудиторія, з створюваним аудиторією чином цієї події, з її художньою інтерпретацією. Така подвійність функцій театралізації пов'язана з будь-якими моментами в житті людей, коли потрібно осмислити небуденне значення тієї чи іншої події, висловити і закріпити свої почуття по відношенню до неї. У цих умовах особливо сильна тяга до художнього осмислення, до символічної узагальнюючої образності, до організації діяльності мас за законами театру. Таким чином, театралізація постає не як звичайний прийом культурно-освітньої роботи, який можна використовувати на всіх її рівнях, а як складний творчий метод, який має глибоке соціально-психологічне обґрунтування і найближче стоїть до мистецтва.

1.2 Методи дослідження

Оскільки обрана тема магістерської роботи є досить складною та не вивченою, носить міждисциплінарний характер, то вибір методів магістерської роботи ґрунтується на застосуванні комплексу наукових підходів і методів інтерпретації театралізації як засобу художньої виразності в сучасних рок-концертах. У межах даного дослідження співіснують загальнонауковий, мистецтвознавчий та культурологічний підходи, в системі яких домінує метод аналізу з метою висвітлення різноманіття культурних та

мистецьких аспектів театралізації в цілому та її проявів у рок-концертах зокрема.

Мистецтвознавчий підхід, який є пріоритетним, створює умови для вивчення аспектів творчого застосування театралізації як явища, окреслює її змістовий вимір, кут зору на художню виразність, напрям авторського наукового пошуку в цілому. Мистецтвознавчий підхід, у нашому випадку, передбачає осмислення ціннісно-змістових характеристик театралізації рок-концертів в контексті аспектів художніх проявів театралізації, розкриття та інтерпретації конкретних видів та засобів використання театралізації як засобу художньої виразності, що й відтворює теоретичне розуміння об'єкту дослідження як такого.

Зокрема, мистецтвознавчий підхід дозволив через застосування аксіологічного методу розглянути рок-концерти як особливу форму музичного мистецтва з точки зору ціннісних характеристик цього феномену. Крім того визначено, що рок-музика виступає не тільки музичним жанром, а й чинником суспільних змін, впливаючи таким чином на соціальну свідомість та зміну соціальних цінностей молоді.

Дослідження музичних творів, результатів творчої діяльності рок-виконавців та вивчення актуального досвіду використання театралізації, що сприяють розкриттю художньо-образних складових, виявлення особливостей застосування театралізації у сучасних рок-концертах відбувалося також в рамках мистецтвознавчого підходу.

В процесі дослідження конкретних концертів відомих рок-виконавців, які склали загальнолюдський доробок у музичній сфері, використано метод рецензії театрального мистецтва.

Для глибокого та ґрунтовного розгляду об'єкту нашого дослідження наряду з мистецтвознавчим було застосовано культурологічний підхід, який дозволив розглянути театралізацію рок-концертів з точки зору їх історичного контексту у порівнянні різних періодів розвитку цього феномену. Для цього був задіяний ретроспективний метод, що дозволило аналізувати розвиток

попередніх станів феномена театралізації музичного мистецтва за допомогою знань про її сучасний стан в музиці та рок-музиці зокрема.

Загальнонауковий підхід дозволив застосовувати методи, які сприяли всебічному розгляду зазначеної проблеми та поставленої під час дослідження мети. Так системний метод, за допомогою якого відбувається дослідження об'єкта в цілому на основі аналізу його компонентів (ознак, властивостей тощо) та зв'язків між ними дозволив виявити основні (обов'язкові та додаткові) ознаки та складові театралізації у рок-концертах.

Структурно-функціональний метод, який розглядає кожен елемент феномену театралізації з точки зору функції, які він виконує та дозволяє виокремити структурні елементи досліджуваного явища дозволив визначити чинники, що сприяють забезпеченню художньої виразності театралізації у рок-концертах.

Компаративний метод, що надає змоги провести порівняльно-історичний аналіз явищ культури в певному часовому інтервалі, застосовувався для аналізу та порівняння рок-концертів різних виконавців, дозволяючи виявити аспекти специфіки прояву театралізації та застосування різних її засобів у різні часи та соціальні умови.

Метод теоретичного узагальнення дозволяє здійснити всебічний опис досліджуваного явища театралізації рок-концертів, зафіксувати загальні ознаки й властивості театралізації та дозволяє зробити певні узагальнення, висновки щодо її сучасного використання.

1.3 Аналіз поняття «театралізація» та його сутнісно-змістовий вимір

Кожному періоду в історії культури характерні тенденції, спільні для всіх або для переважної більшості видів художньої творчості. Уже понад століття однією з таких провідних тенденцій є потяг до посилення виражальних можливостей окремих мистецтв через взаємовплив, зближення і, нарешті, синтез. Суттєві особливості відзначають цей процес у мистецтві

масових театралізованих видовищ, синтетичному за своєю природою, що є сплавом драматургії, акторської майстерності, режисури, сценографії, музики, танцю тощо. Усвідомлення необхідності урізноманітнення сфер діяльності людини за допомогою засобів театру надає нам сьогодні можливості звернутися до розуміння театралізації як явища, яке стає багатофункціональним і навіть невід'ємним у житті сучасного суспільства [6, с. 149].

Питаннями театралізації як природної потреби людини, та її впливу на поведінку людини займалися ще на початку ХХ ст. Так, відомий вчений, історик театру, драматург і мистецтвознавець Ніколай Євреїнов висунув свою театральну теорію, згідно з якою закони театру розповсюджуються на будь-які життєві процеси. Висунута Євреїновим ідея «театралізації життя» пояснює існування і розвиток людства як здійснення театральних принципів, які більш реальні та суттєві ніж ті побутові закони, за якими живе сучасне суспільство [19].

Євреїнов виробив свій філософський метод, побудований на принципах театру. Критерієм театральності виступає бажання перевтілення, бажання стати іншим. Ця потреба не є естетичною, а є життєвою, першопочатковою потребою людини та реалізується вона за законами театру. Театральність підсвідома. Вона супроводжує людину постійно та проявляється у всьому. Якщо Фрейд пояснював діяльність людини підсвідомим сексуальним потягом, то Євреїнов пояснював сексуальний потяг підсвідомою театральністю. А театр для Євреїнова – це особлива форма, яка виростає із театральності.

Головним принципом театралізації життя, принципом театру для себе є не бути самим собою, створити маску, стати іншим. Головним принципом театру, що виростає із загальнолюдської театральності, театру як такого є стати самим собою, реалізувати те, що приховано в людській природі. Гра – це лише спосіб прийти до повної реалізації творчого начала. Можна сказати, що в театрі як такому відбувається зняття маски. За думкою Євреїнова, п'єса

сприймається тільки тоді, коли глядач відчуває себе учасником того, що відбувається на сцені. Якщо ж цього не відбувається то спектакль залишається лише «видовищем» [19, с. 15]. «В театрі головним є те, що я хочу – це не бути собою, а в мистецтві як раз навпаки – знайти самого себе, вивчити найбільш сокровенне мого «я»...Отже, суб'єктивність притаманна естетичному началу, а театральність напрямлена на подолання свого «я» [38, с. 45].

У цілому можна виокремити такі аспекти розгляду театралізації: історико-філософський аспект явищ гри, ритуалу, артистизму (А. Ф. Лосєв, Й. Хейзинга, Ж. Дельоз, Ф. Йетс); погляд на театральність як властивість театру, як вираження його видової специфіки (Ю. Лотман, П. Паві); загально-художню властивість, засіб художньої комунікації (М. Бердяєв, С. Гальцева); екзистенційний аспект у театральності творів мистецтва (Р. Барт, Ж. П. Сартр, Е. Фінк); структурно-семіотична аналітика театральності й театру як культурного тексту (М. Хренов, У. Еко, Ж. Дерріда); соціальний аспект театральності як елемента соціокультурного простору й особливої форми комунікації (Г. Дебор, Р. Тазетдинова) [47, с 100]. Це свідчить про те, що термін «театралізація» вийшов далеко за межі мистецтвознавства та характеризує певним чином стан суспільства, в якому «театральність комунікації» стає головною рисою суспільного буття. Це дає підстави розглядати театралізацію не лише як об'єкт дослідження, але й як певний метод дослідження.

Театралізація розглядається як метод, засіб забезпечення художньої виразності будь якого творчого акту. О. Д. Дашковська дає наступне визначення методу театралізації і компонентів технологічного процесу: організація єдиної дії на основі драматургічного (сценарного) і режисерського задуму, який підпорядковує собі всі складові події, що відбувається [17].

Суть методу – в поєднанні руху світла, звуку, предметів, людей в часі і просторі. Це складний творчий метод, який поєднує в собі організаційну,

методичну і психологічну компоненти технологічного процесу. Його природа біфункціональна, так як поєднує соціально-педагогічний і художній аспекти впливу на аудиторію в ту утилітарно-художню форму, в якій вигадана реальність на час протікання дозвільної програми стає життям для людини, що бере участь у події.

Основне завдання театралізації – створення видовищно активної (інтерактивної) ситуації, при якій учасник події переймається загальним настроєм і, захоплений єдиним поривом, робить колективні дії [17, с. 7].

Театралізація як певні засоби організації дії, що використовуються у режисурі, визначає характер дійства, простір, у якому воно відбувається, стиль заходу. Пошук режисером нюансів, неочікуваних стиків, нових засобів виразності, трюкових моментів і комбінацій параметрів формує яскраве та неповторне дійство [34].

Суть театралізації – пошуки художнього образу для передачі змісту. Художній образ підпорядковує собі всі компоненти, що використовуються. Театралізація як естетичне осмислення реальних подій, їх втілення у яскравій образній формі, художня інтерпретація, виступає особливим режисерським методом, що передбачає індивідуальне режисерське рішення майбутнього свята. Тобто, театралізація – це режисерський метод художньої організації змісту масового свята, реальної та ігрової діяльності його учасників. Театралізувати матеріал, висловити його засобами театру, означає виконати дві основні умови [30, с. 38]: по-перше, виразити сутність життєвого явища, святкової події візуально у розвитку драматургічного конфлікту, а спілкування учасників у реальності – в ігровій, художній дії, що є синтезом художніх виразних засобів; по-друге, створити художній образ життєвого спілкування, перетворивши емоції з приводу якоїсь події в видовище людських почуттів.

За І. Шубіною театралізація виконує постановочну (інтерпретаційну) функцію. Вона визначається структурою і символічним наповненням сценарного полотна [66, с. 123].

Практичним й історичним шляхом сформувалося три види сценарно-режисерської театралізації [4, с. 95]:

По-перше, це театралізація компільованого (комбінованого) виду. Вона передбачає тематичний відбір і використання сценаристом готових художніх образів з різних видів мистецтв і поєднання їх між собою сценарно-режисерським ходом. Така театралізація характерна для театралізованих концертів. Якщо використовувати такий вид театралізації, то слід дотримуватися основного правила – правила художньої доцільності, тобто поява будь якого номеру повинна бути виправдана відповідністю темі, жанру, змісту події.

По-друге, це театралізація оригінального виду. Такий вид театралізації вимагає від сценариста створення нових художніх образів згідно зі сценарно-режисерським задумом. Цей вид театралізації широко використовується, наприклад, при створенні сценаріїв документального жанру, в основі яких лежить інсценізація документа, органічне поєднання документального і художнього [9]. Причому треба зазначити, що документальний ряд, використаний у сценарії, надає йому публіцистичного звучання лише в тому разі, якщо сам факт являє собою суспільну цінність. Синтез документального і художнього повинен полягати не тільки у тематичному відборі матеріалу, але і в органічному їх поєднанні засобами монтажу, шляхом емоційного розвитку думки.

Такий вид театралізації більш складний, потребує не тільки організаційної майстерності у пошуку наскрізного ходу для готових номерів, але й професійної майстерності драматурга, який органічно поєднує документ і художній матеріал.

По-третє, театралізація змішаного виду, яка включає елементи як першого, так і другого видів театралізації. У цьому виді одна частина театралізованої дії являє собою компіляцію готових текстів і номерів, підібраних за змістом події, жанром та сюжетом, друга – оригінальне створення нових текстів і номерів [4, с. 96].

Театралізація є засобом для репрезентації та створення художнього образу. Метод театралізації синтезує багато видів мистецтв. Театралізація як спосіб перетворення дійсності реальної у художню виступає у якості феномену, здатного змінити зовнішній вигляд та внутрішнє сприйняття реальності. Вона дозволяє вибудувати «іншу» реальність, «відтворити» її в різних варіантах, таким чином «заміщуючи» її, виробити нові моделі соціальної поведінки людей, апробувати їх у специфічному ігровому варіанті [30, с. 39].

За І. Тумановим театралізація виступає синтезом елементів театру, хореографії, живопису, пластичних мистецтв та світла [58]. Метод театралізації в силу своєї специфіки несе функцію адаптації будь-якого матеріалу для сценічного втілення специфічними виразними засобами, характерними для театру. Однак, кінцевий продукт, створений за допомогою театралізації, несе багато інших функцій: комунікативну, організаційну, виховну, ідеологічну тощо. Основними характерними ознаками театралізації є такі компоненти як пластика, художньо-естетична декорація, музичний супровід, художня декламація, художньо-драматична гра [58].

Монументальність театралізованих масових вистав визначають наступні компоненти:

- Масштабність обраної події;
- Масштабність відбору історичних і героїчних образів;
- Відсутність психологічних нюансів в грі акторів;
- Велика пластика рухів, монументальність жестів;
- Великий малюнок мізансцен;
- Монументальність і образність декорацій;
- Асоціативний «міст думки» кожного епізоду з глядачем;
- Принцип різких контрастів (в пластиці, оформленні, музиці, світлі);
- Використання алегоричних засобів виразності (символ, метафора, алегорія, синекдоха, литота);
- Застосування новітніх технічних засобів і технічних ефектів.

Узагальнено, театралізація в усіх випадках розуміється як перетворення нетеатральної реальності в театральну за рахунок використання власне театральних засобів виразності. Завдяки своїй соціально-педагогічній і мистецькій біфункціональності, театралізація виступає одночасно і як художня обробка, і як особлива організація поведінки і дії маси людей.

Дослідник С. К. Борисов, аналізуючи підходи до театралізованої дійства, зазначає: «Коли ми говоримо «театралізація», ми маємо на увазі явище, що належить області мистецтва, звернення до емоційно-образної сфері людського сприйняття, художня творчість або його елементи з використанням виразних засобів театрального мистецтва. Коли ми говоримо «дійство», ми маємо на увазі розвиток певної реальності в її протиріччях, бо ці протиріччя і є той рушій, завдяки якому реальність набуває властивий їй динамічний і діалектичний характер, необхідний для створення дії в театралізованій виставі, святі або обряді» [5, с. 18]. Автор підкреслює: «... театралізоване дійство – це особливий спосіб задоволення духовних потреб людей, особливий вид мистецтва; органічне поєднання реальності, пов'язаної з побутом, соціальними відносинами, релігійними поглядами, ідеологічними та політичними вподобаннями людей. І художності, укладеної в емоційно-образному (художньому) матеріалі, створеному шляхом перетворення цієї реальності» [5, с. 17].

Автор відзначає характерні особливості сценарної роботи в театралізованому дійстві, що відрізняють його від інших видів художньої творчості:

1. В основі сценарію театралізованого дійства завжди лежить документальний матеріал, який ми називаємо документальним об'єктом уваги сценариста.
2. Театралізоване дійство має на увазі не створення психології вигаданих героїв (персонажів), але створення психології ситуацій, в яких діють і розвиваються реальні (документальні) сили.

3. Театралізоване дійство поліфункціональне і виконує наступні функції: дидактичну (повчальну), інформаційну (пізнавальну), естетичну, етичну, гедоністичну (отримання задоволення) і комунікативну;

4. Театралізоване дійство, як правило, одноразово, унікальне і існує як би в єдиному екземплярі.

5. Театралізоване дійство відрізняє різноманіття форм, просторових і стильових.

Таким чином треба вирізнити термінологічно такі поняття як «театралізована вистава» та «театралізоване дійство», саме другий термін визначає суть театралізації як феномену загального буття. Згаданий вище автор приходиться до висновків: «Якщо театралізована вистава – це, перш за все видовище, що відбувається на тому чи іншому сценічному майданчику, що не вимагає безпосередньої участі в ньому глядачів, то свято і обряд суть театралізованого дійства, в яких присутні самі стають активними учасниками того, що відбувається [5, с. 19].

Таким чином, узагальнюючи вищевикладене, можна сказати, що вивчивши літературні джерела та узагальнюючи досвід науковців та практиків, театралізація розглядається як:

- можливість піднесення ідеї в художній формі театральними засобами, метод, явище, звернене до емоційної сфери людського сприйняття;
- зміст заходу, що проводиться; колективна діяльність його учасників; метод реальної та ігрової діяльності, художньо організованої згідно із законами театру;
- специфічне людське ставлення до життя з його різноманітним форм;
- активний прийом, побудований на принципі гри;
- навмисне, довільне відтворення певного сюжету відповідно до заданого сценарію гри.

Але, треба зазначити, що уявлення про принципи і засоби театралізації досить розмиті. Мало того, сам термін «театралізація» в умовах підвищеного інтересу до театрального мистецтва буквально розчиняється в поняттях

«драматизація», «театральне мистецтво», «рольова гра», «ігрова логіка» тощо, висловлюючись словами Чечетіна А. І.: «через відсутність наукових теоретичних розробок у цій галузі слово «театралізація» використовують надто вільно» [63].

Розмежовуючи поняття «театралізація» і «театралізований», важливо розуміти, що театралізація, як поетапний процес естетичного освоєння дійсності, супроводжується запропонованими обставинами (емоційними ситуаціями по В. О. Сухомлинському) використовуючи прийом ідейно-емоційної образотворчості (Рубб, Вершковській, Товстоногов), творчий метод (Генкін, Коновіч, Туманов), комплексну систему всіх виразних засобів мистецтва (Ольшанський, Ярликів), спосіб моделювання поведінки майбутніх педагогів (Макарова), засоби активізації навчання школярів (Михалева).

На думку згаданого вище драматурга, режисера, теоретика і історика театру М. М. Євреїнова, поняття «театралізація» універсально, бо охоплює багато сфер життя і в силу своєї універсальності вимагає контекстного уточнення і допускає його [19, с. 49]. Перераховані вище трактування театралізації об'єднує визначення театралізації як творчого методу, використовованого для активізації діяльності учасників засобами мистецтва.

Висновки до розділу 1

Доведено, що театралізація, як унікальний феномен та універсальний творчий метод реалізується сьогодні не тільки в чисельних галузях мистецтва, а стає універсальним засобом підсилення художньої виразності у багатьох сферах життя, займає значне місце й в історії культурно-творчої діяльності людства. Аналіз наукової літератури з даної теми дозволив виявити, що дослідженню проявів театралізації та залучення її як чинника підвищення художньої виразності у сучасних рок-концертах практично не приділялося належної уваги, що й зумовило актуальність даної роботи.

Визначено, що дослідження поняття театралізації та різноманітних проявів її в різних галузях мистецтва розпочинається з наукових праць М. Євреїнова, продовжувалася в роботах Д. Генкіна, А. Коновича, С. Массарського, М. Баскіна, В. Акуловича та інших дослідників, які вивчали різні аспекти та прояви поняття театралізації. Науковці сходяться в думці, що театралізація на сучасному етапі являє собою багатовимірне явище дійсності, спосіб її осмислення й освоєння, арт-практику як створення художньої реальності.

Для дослідження явища театралізації в сучасних рок-концертах в нашому дослідженні застосовано міждисциплінарний підхід, що передбачає залучення мистецтвознавчих, культурологічних та загальнонаукових методів. У рамках загальнонаукового підходу задіяно: метод систематизації, що реалізує дослідження об'єкта в цілому на основі аналізу його компонентів (ознак, властивостей тощо) та зв'язків між ними; компаративний метод, що надає змоги провести порівняльний аналіз рок-концертів різних виконавців, дозволяючи виявити аспекти специфіки як співставлення періодів чи тенденцій для з'ясування питань про вплив факторів; метод теоретичного узагальнення, що фіксує загальні ознаки й властивості театралізації та дозволяє зробити певні узагальнення, висновки щодо її сучасного використання; структурно-функціональний метод, який розглядає кожен елемент феномену театралізації з точки зору функції, які він виконує та дозволяє виокремити структурні елементи досліджуваного явища.

У рамках культурологічного підходу задіяно: ретроспективний метод, що дозволяє аналізувати розвиток попередніх станів феномена театралізації за допомогою знань про її сучасний стан в музиці. У рамках мистецтвознавчого підходу задіяно: аксіологічний метод (метод ціннісного аналізу), що дозволяє розглянути рок-концерти як особливу форму музичного мистецтва та феномену розвитку суспільства та вплив рок музики на зміну соціальних цінностей молоді; методи дослідження музичних творів, результатів творчої діяльності рок-виконавців та методи вивчення

актуального досвіду використання театралізації, що сприяють розкриттю художньо-образних складових, виявлення особливостей застосування театралізації у сучасних рок-концертах; метод класифікації, який полягає в виокремленні різних видів театралізації, форм, засобів за різноманітними підґрунтями. В процесі дослідження конкретних концертів відомих рок-виконавців, які склали загальнолюдський доробок у музичній сфері, використано метод рецензії театрального мистецтва.

Визначено, що театралізація розглядається як метод, засіб забезпечення художньої виразності будь якого творчого акту, організація єдиної дії на основі драматургічного (сценарного) і режисерського задуму, який підпорядковує собі всі складові події, що відбувається. Метод театралізації покликаний створити видовишно-активну ситуацію, при якій кожен присутній буде не просто пасивним спостерігачем, а активно реагує як глядач, постає не об'єктом, а суб'єктом творчого акту.

РОЗДІЛ 2

ІСТОРІЯ ТА КУЛЬТУРОЛОГІЧНЕ ЗНАЧЕННЯ ТЕАТРАЛІЗАЦІЇ У СУЧАСНИХ СВІТОВИХ РОК-КОНЦЕРТАХ

2.1 Дослідження сфер застосування театралізації як методу

При заглибленні в тему поняття театралізації, розширюється уявлення про кількість сфер, де цей метод може бути застосованим. Тенденція до театралізації представляє одну зі специфічних особливостей не лише сучасного перформативного мистецтва, а й інших галузей.

Театралізовані практики перетворюють форми сучасної художньої культури, модифікують традиційні жанри, впливають на комунікативну ситуацію, внаслідок чого набувають все більше значення в соціальній сфері. Театралізація соціального світу і світу мистецтва взаємообумовлені явища: мистецтво пропонує театралізовану продукцію в прагненні розширити свою аудиторію, і «споживач» виявляється втягнутим в цей процес: освоюючи сферу дозвільної практики, він прагне зробити свій відпочинок якомога яскравішим, видовишно-вражаючим, таким, що запам'ятовується.

У сучасній науковій літературі поняття «театралізація» вживається як стосовно практично всіх видів мистецтва, так і безлічі сфер життя. Саме тому, говорячи про театралізацію, не можна обмежитися лише поняттям режисерським та сценічним.

Все частіше науковці звертаються до обґрунтування методу театралізації у різних сферах життя. Дослідження останнього десятиліття розглядають театралізацію, наприклад, як форму соціокультурної ідентифікації суспільства [54], форму взаємодії з відвідувачами в організації музейного простору [18, 67, 32], засіб активізації шкільного освітнього процесу [40, 42], як засіб удосконалення педагогічної майстерності [55], як чинник організації політичної діяльності [11, 61, 62] як засіб інтерпретації епічних творів [43] тощо. Театралізацію використовують для організації різного роду свят, як традиційних, так і нових [31, 34]. Існують дослідження

«хорової театралізації», «театралізації музейного простору», «театралізації політики», «театралізації фольклору» та ін. Розглянемо детальніше деякі із них.

Завдяки своєму виховному потенціалу, театралізація використовується як ефективний метод в освітньому процесі у навчальних закладах різного рівня освіти. Педагогічна практика показує: активізувати пізнавальний інтерес можна звернувшись до театралізації – використання засобів театру в педагогічному процесі. Під час навчального процесу ефективніше використовувати саме елементи театралізації. Вони цікаві для учнів: в ігровій формі створюються умови самовираження їх особистості згідно із нахилами та інтересами. Сценічна гра, елементи театралізації гармонійно поєднуються з педагогічним процесом за програмними цілями, побудови, необхідність педагогічного керівництва. Театралізація активізує школярів.

Прийоми елементів театралізації дуже різноманітні. Зупинимося на сценці – невеликій виставі, яка ілюструватиме матеріал, що вивчається. Цей прийом сприяє передачі учнями інформації через гру в своїй ролі за задалегідь складеним сценарієм із застосуванням театральних атрибутів. В основі такої діяльності: добровільність участі, свобода вибору ролі, активна позиція школярів, партнерство у взаємодії суб'єктів і об'єктів, більш повно задовольняються учнівські інтереси і духовні потреби особистості, легше засвоюється складний матеріал.

Театралізація використовувалася як метод передачі знань ще в первісній архаїчній культурі, гуманісти Відродження застосовували цей метод в своїх школах для вивчення античної спадщини. Видатний чеський педагог Ян Амос Коменський у праці «Велика дидактика», підкреслюючи важливість виховання учнів засобами театального мистецтва, стверджував, що опанування акторською майстерністю необхідне «для розвитку спостережливості, реакції, вміння робити відповідні рухи, тримати обличчя і руки та все тіло відповідно до обставин, змінювати та надавати звучанню голосу певного тембру і тону – іншими словами, виконувати будь-яку роль

відповідним чином і в усіх випадках триматися природно» [27, с. 162]. Радянські педагоги і психологи 1920-х років намагалися науково осмислити і поширити його в викладанні. А. С. Макаренко, А. В. Луначарський, С. Т. Шацький вважали за необхідне розробити особливу методику театралізації ряду шкільних дисциплін [55]. Педагоги Н. Ф. Бунаков, В. Н. Сорока-Росинський, В. А. Сухомлинський виділяли театральну гру як невід'ємний елемент і найважливіший принцип організації шкільного освітнього процесу. Пізніше Л. С. Виготський підкреслював істотну роль гри в психічному розвитку дитини, а також в освітньому процесі [12].

Завдяки використанню театралізації в шкільному освітньому процесі закладаються основи художньо-естетичного виховання учнів. Дослідження поняття «театралізація» в шкільному освітньому процесі безпосередньо пов'язано з театральною технологією. Театральна технологія – це особлива техніка дії, заснована на системі К. С. Станіславського, на «теорії дій» і «параметрах взаємодій» П. М. Єршова; це соціально-ігрові, інтерактивні методики, які інтерпретуються і «приспосовуються» до вивчення будь-якого предмета, сприяють як дитячій, так і педагогічній творчості [42, с. 71].

Таким чином, застосування театралізації в педагогічній практиці передбачає зміну статусу викладача (від передавача інформації на менеджера навчального процесу), змісту освіти (від інформації про діяльність плюс трохи діяльності на діяльність, засновану на інформації).

Не менш актуальним є використання методу театралізації у музейній справі. І. Щепеткова у своїй праці «Театралізація музейного простору як форма взаємодії з відвідувачами» пише: «Все частіше успіх експозиції визначає не тільки наукова або художня обґрунтованість пред'явлення тих чи інших експонатів і навіть не рідкість, а образне рішення, запропоноване експозиціонером та художником» [67].

Сучасне музеєзнавство констатує зміну ціннісних орієнтирів у створенні музейних експозицій, в основу яких покладається «драматургічно осмислений візуально-просторовий текст» [19, с. 235], розширення так

званих «поза музейних» програм (вечори, концерти, презентації). Цілком очевидно, що зараз музей розглядається як простір, відкритий для художньої практики, у тому числі й в галузі театрального мистецтва. Процес розвитку «театралізації» музейного простору рухається у трьох основних напрямках: драматургічної подачі матеріалів в експозиції; розширення виразних засобів експозиції за рахунок привнесення нетипових для звичайної екскурсії елементів (музикальний супровід, світлові, шумові, сенсорні ефекти, ігрова (театральна) поведінка у просторі експозиції); створення на території музеїв повноцінних музейно-театральних спектаклів. Музейна вистава являє собою складну структуру, в якій співіснують культурно-освітня та художня театральнопостановочна складові [67]. Сприйняття віддалених у часі подій значно підсилюється емоційно під час театралізації, завдяки якій з'являється можливість подати інформацію від першої особи, в ліричній манері художнього стилю, підсиливши вплив музичним супроводом, асоціативними віршами [18, с. 48]. Образність в музейній експозиції збуджує уяву відвідувачів, перетворює музей в простір для оригінального прочитання текстів, укладених в музейні предмети. «Індивідуалізація художнього прочитання стає останнім часом однією з головних тенденцій. З'явилося нове розуміння ролі музейного художника-дизайнера як «режисера», а музейна експозиція стала свого роду спектаклем, в якому використовуються не лише специфічні засоби музейно-художньої мови, а так само прийоми, характерні для видовищних мистецтв: костюмовані персонажі, застосування рольових і навчальних ігор, музичний, звуковий та сенсорний супровід музейної діяльності» [65].

У цьому аспекті можна виділити два підходи до розуміння терміну «театралізація» спеціалістами музейної сфери: комунікативний та театральний. У дослідженні О. Л. Краснової «Музейна театралізація як один з напрямів сучасних комунікативних тенденцій: на прикладі музеїв республіки Білорусь» розкритий перший, «комунікативний» підхід [32]. О. Л. Краснова визначає театралізацію як «один із засобів встановлення

комунікативних зв'язків між відвідувачем і музеєм» [32, с. 31]. Щодо театрального розуміння, то тут варто відзначити такий засіб як театралізована екскурсія. За словами І.С. Вітрик, Л.О. Коцар [10] театралізована екскурсія доповнює матеріали експозиції, що «оживають» під час «вистави» в незвичному аспекті, і робить експозицію зрозумілою та доступною для кожного. Крім того, автори наводять два аспекти проведення театралізованих екскурсій: в одному з яких ключових персонажів відіграють працівники музею (екскурсоводи-аніматори), а в другому – запрошені професійні актори або аматори.

Також у науковій літературі розглядається питання театралізованих музейних програм як продукту театралізації. У роботі А. Л. Тимофєєвої виділено такі функції театралізованих музейних програм [57]:

- комунікативна, де відвідувач музею є учасником своєї бесіди з експозицією. Однак, окрім невербального діалогу, відвідувач наживо спілкується з екскурсоводом та акторами, які задіяні у реалізації події;
- просвітницька. Театралізовані програми виступають своєрідним «рупором» для трансляції тої чи іншої інформації;
- виховна.
- освітня.

Театралізовані музейні програми можуть включати в канву сценарію як окремі наукові дані, потім адаптовані для глядача методом театралізації, так і цілі мікроблоки, що містять освітні заняття.

Окрім того, існує й поняття театралізації гостинності. Це стосується роботи закладів готельно-ресторанної сфери. Театралізована організація процесів гостинності переслідує мету підвищення якості обслуговування, просування продукту гостинності і підвищення його прибутковості. При цьому анімаційні послуги є невід'ємними складовими продукту гостинності. Тим самим перебування відпочиваючого у закладі наповнюється емоційним змістом і захоплюючим подієвим змістом, а підприємство набуває іміджевого

збарвлення привабливості і непересічності, що підвищує лояльність клієнтів при повторному виборі місця відпочинку. [23]

Диференціацію послуг гостинності споживчими цінностями мистецтва проводять з урахуванням захоплень, смаків, уподобань цільових клієнтів, їх ціннісного ставлення до певного стилю мистецтва. Цей стиль зумовлює «декорацію сцени» підприємства гостинності і сюжет «п'єси», яку буде грати персонал. В даний час сільські фірми більш схильні до використання колоритних елементів народного мистецтва. Їх фольклорний досвід може бути цікавий для міського бізнесу гостинності. Разом з тим доречно врахування досвіду оформлення «сцени театру гостинності», накопиченого в великих містах. Бізнес гостинності доцільно вдосконалювати, акцентуючи увагу на реалізації затребуваною театралізованої послуги, забезпеченні результативного її просування з використанням агресивних методів прямого маркетингу та особистих продажів, розвитку творчого інтелектуального капіталу персоналу, презентаційному оформленні театру підприємства.

Популярною у науковому дискурсі є і тема політичної театралізації. Наявність в політичному дискурсі адресата-спостерігача обумовлює реалізацію стратегії театральності - «театральний», підхід до ситуації, що представляє її «трактування як драми, де люди намагаються зробити один на одного певне враження» [21]. Театральність політичного дискурсу пов'язана з тим, що одна зі сторін комунікації - народ - виконує переважно роль не прямого адресата, а адресата-спостерігача, який сприймає політичні ідеї.

Наприклад, у праці В. П. Ходус та О. Ю. Ходус об'єктом дослідження є текст політичного плакату. Він розглядається як елемент театралізації мови. «Як доказ театралізації політичного процесу за допомогою політичного плаката можна вказати на той факт, що в серії плакатів включені прецедентні тексти афіш відомих фільмів, змішання афіш, а також приклад, який представляє не політичний плакат, а театральну афішу, в простір якої включений передвиборний плакат. Це – свідчення подвійної театралізації.» [61, с. 224]

Театралізація представляє певне «зрежисоване», драматургічно обґрунтоване впровадження в простір і політичного, і буттєвого дискурсу елементів ритуального дійства, покликаного максимально переконати «глядача» в необхідності, навіть сакральності того, що відбувається. І те, що театральне дійство здатне активізувати позитивну енергію глядача, відомо політтехнологам і використовується ними під час виборчих кампаній. В цей час міста і вся країна нагадують величезну сцену, на якій всі дії шикуються за законами священнодійства.

Також поняття театралізації розглядають в контексті набуття текстом ознак і характеристик театрального матеріалу. Останнім часом театральність художнього тексту не драматургічного роду все частіше стає предметом наукового осмислення. В епоху постмодернізму поняття театральності зближується з поняттям гри, а в літературознавстві театралізація представляється важливою властивістю ігрової поетики. Нерідко в ігровому тексті дію уподібнюється спектаклю, персонажі - акторам, місце дії - сцені, підмостків, інтер'єр - декораціям, часом присутня персонаж-маніпулятор, схожий на режисера або драматурга. Таким чином руйнується життєподібність, підривається картина «реальності» і підкреслюється штучність тексту. Так у роботі Ш. Тан «Театралізація в постмодерністському романі «Квест» Б. Акуніна» аналізуються аспекти театралізації в тексті роману: масковий світопорядок, театральна умовність епізодів, театральні алюзії тощо. З'ясовується функціонування гри з читачем, що є яскравим прикладом акунинської стратегії гри. Доводиться, що театралізація в даному творі тісно пов'язана з постмодерністською естетикою і займає важливе місце в поетиці «Квесту». [56]

Окрім того, поняття театралізації застосовували навіть у глобальному контексті. Так Н. Євреїнов дотримувався ідеї театралізації життя. Будучи ідеологом і апологетом нового театру і нової театральності, Н. Євреїнов і самого себе не мислив поза їхнього контексту, поширюючи властивий

модерністському мистецтву принцип гри і на власну особистість, «театралізуючи» власну поведінку і погляди. [19]

Таким чином, суть методу театралізації полягає в з'єднанні звуків, кольору, мелодії в просторі і часі, що розкривають образ в різних варіаціях, проносячи їх через єдину наскрізну дію, яка об'єднує і підпорядковує собі всі використовувані компоненти за законами сценарію.

Мало тільки бачити особливий предмет театралізації. Потрібно вміти і організувати його. Тут найважливішим інструментом виступає образність, яка складає головну сутність театралізації, що дозволяє показати в дії той чи інший факт, подію, епізод. Образність реальна і, тісно пов'язана з нею, художня - це основа театралізації, що дозволяє вибудувати внутрішню сценарну логіку і відібрати засоби художньої виразності. Саме образність дає театралізації життя, створює вододіл між театралізованими і нетеатралізованими формами.

Отже, сфери застосування поняття «театралізація» дуже різноманітні, і форми, у які втілюється ця дефініція, мають зовсім різні особливості і характеристики.

2.2 Дослідження історії та особливостей процесу театралізації у сфері музики.

У музикуванні завжди присутній елемент гри, але не завжди це театральна гра. Елемент гри буває двоякого роду: одна справа, коли «Я» (ліричний суб'єкт) це автор, і зовсім інша, якщо «Я» - це (умовно) інша людина. За висловленням відомого дослідника Г. Ганзбурга, як тільки вступає в дію подібна умовність, в твір будь-якого виду мистецтва проникає театр. Театру, щоб бути театром, не потрібні обов'язково декорації, завіса, сценічні костюми, грим, навіть зал для глядачів. Єдине, що потрібно обов'язково, - роздвоєння образу: актор (реальний план) і персонаж (ідеальний план). [14]

Заряд театральності вноситься тим, що актор і персонаж, не тотожні. Театральна умовність полягає в тому, щоб свідомо не помічати їх розбіжності, піддаватися ілюзії тотожності між актором і персонажем. Заряд театральності тим вище, чим менше очевидно, менш правдоподібно це тотожність і чим глибше прірва між актором і персонажем. Та, що танцює актриса в ролі лебедя (балет), співаючий актор в ролі полководця (опера), чорношкірий актор-африканець в ролі Ленського, нарешті, милиця в ролі людини (ляльковий театр) - все це вимагає більшої напруги театральної умовності і великих зусиль для підтримки ілюзії, а значить, робить те, що відбувається в більшій мірі театром, ніж спроба людини зіграти самого себе (нульовий рівень театральності, властивий виконанню романсів, вимовлених від першої особи). Диференціальний ознака театру - лицедійство.

Перехід від нетеатральної гри до театральної, який чинять в момент прийняття умовності, і є театралізація музичних жанрів. По суті, це з'єднання музикування з лицедійством.

З ускладненням життєвого укладу суспільства відбулося соціальне розшарування і істотно змінилося становище окремої людини. Він вже не був представником всієї спільноти, а мав відношення до соціальної групи, як складової частини. Об'єднувало і роз'єднує багато: клас, матеріальне становище, рід занять, місце проживання, освіту, сімейний стан, віросповідання та ін. Дозвілля стає невід'ємною частиною культури народу. Історія театралізованих форм дозвілля дає найбільш точну інформацію в художньо-образній формі про зміст соціально-культурного середовища та процесів конкретного періоду розвитку людства. Ця історія дуже повчальна і цікава. [48]

Аналізуючи динаміку розвитку, трансформації та інновації в театралізованих формах організації дозвілля, ми можемо простежити, з одного боку, загальні закономірності цього універсального методу, а з іншого боку, самобутнє, неповторне, соціально-культурне прояв, яке відповідало специфіці конкретного історичного періоду розвитку суспільства. При цьому,

етапи соціального розшарування суспільства по-своєму урізноманітнили і збагатили театралізовані форми організації дозвілля. Зміст дозвілля аристократів, еліти суспільства і дозвілля простолюдинів суттєво різнилися, але кожен по-своєму внесли свою компоненту духовної і моральної цінності в світову культуру. В історії всіх часів і народів були соціально значущі події, дати, явища, обставини, які об'єднували еліту і простолюдинів. І це єднання відбувалося саме в ситуації організації масових театралізованих форм дозвілля: свят, обрядів, карнавалів, ярмарків, балаганів, ігрищ, потіхи, гулянь і ін. [64]

А власне театралізацію дійства ми можемо простежити у наших скоморохів. Скомороство на Русі ввійшло в історію культури і вплинуло на музику, танець, на джерела окремих жанрів літератури, циркового, естрадного й іншого видів мистецтва. Таким чином, не можна не помітити значення блазнів для мистецтва, їхній внесок у становлення театральних форм [44]

Сьогодні, маючи на увазі «театральність» або «театралізацію» музичного мистецтва, дослідники розглядають їх, передусім, з точки зору спрямованості до мистецького синтезу звукових та зорових естетичних вражень, особливо звертаючи увагу на посилення ролі візуального начала у музичному виконавстві. На думку науковців, таке використання понять «театральність» і «театралізація» стосовно музичного виконавства пов'язане із сучасними тенденціями розвитку театру – посиленою увагою до його видовищності і зменшенням ваги у спектаклі класичної сценічної мови та декламації [51].

Проглянувши наукові роботи, можна зробити висновок, що театралізація музики – давнє явище. Так, наприклад, у роботі Г. Ганзбурга описується театралізація творів Шумана. «Подібно до того, як театралізація Мадригала в XVI столітті передбачила народження опери, театралізація вокального циклу, що здійснюється в пізній творчості Шумана, передбачила появу моноопери.... Вокальна музика Шумана пізнього періоду творчості

містить унікальні свідчення того, як театралізація торкнулася сфери камерного співу. У шумановських вокальних циклах немає ніяких факторів театральності, крім одного. Але цей один фактор (наявність театральної умовності: співачка виступає в ролі іншої людини, лицедіє) - головна, необхідна і достатня ознака театру». [13, с. 107]

Театралізація вокального циклу як тенденція - виявляється і в наступному після Шумана поколінні: дані про це знаходимо, наприклад, в дослідженні А. Н. Сохора, присвяченому творчості співачки Олександри Молас. Автор дослідження, кажучи про виконавську історію вокального циклу Мусоргського «Дитяча», відзначає прагнення виконувати цей твір в костюмах і декораціях, застосовуючи акторську гру, лицедійство, що й було зроблено першою виконавицею О. Молас. [53]

З часом продукти театралізації набували все більше і більше функцій. Маючи спочатку лише естетичне завдання, вони почали нести виховну функцію, освітню, ідеологічну тощо. «Думка про те, що активна діяльність мас є основоположним моментом театралізації як специфічного, відмінного від театру методу політико-освітньої роботи, поділяла більшість теоретиків і практиків 20-х років. Однак уже в ті роки метод театралізації намагалися часом зробити універсальним, перетворити його в самоціль, так як використовували стосовно будь-якої життєвої ситуації, будь-масової формі. Таким чином, стиралася грань між життям і театром. Пристрасть до "тотальної" театралізації на рубежі 70-х років двадцятого століття була народжена поверховим розумінням соціальних потреб людини, його ставлення до художньо-естетичних критеріїв організації громадського дозвілля». [29] Саме ці тенденції ми можемо спостерігати й в музичному мистецтві.

«... Музична інтонація ніколи не пориває зв'язків ні зі словом, ні з танцем, ні з мімікою (пантомімою) тіла людського, але переосмислює закономірності їх форм і складових форм елементів у свої музичні засоби вираження» [1, с. 4], - це фундаментальне висловлювання Б. В. Асаф'єва

може служити методологічним підґрунтям дослідження феномена театралізації в музичному мистецтві.

Головна властивість театральності – лицедійство. «Перехід від нетеатральної гри до театральної, який чиниться в момент прийняття умовності, і є театралізація музичних жанрів. По суті, це з'єднання музикування з лицедійством» [13].

Ця широко поширена форма концертно-театральної практики виконавства представляє співоче мистецтво як зрежисовану театралізовану репрезентацію, учасники якої є одночасно і співаками, і акторами, демонструючи тим самим характерну для сучасного мистецтва тенденцію до синтезу.

Тенденція до театралізації представляє одну зі специфічних особливостей сучасного мистецтва, нову форму побутування музики професійної традиції. Театралізовані форми позатеатральних жанрів музичного мистецтва отримують все більше поширення в концертній практиці.

У дослідженні проблеми театралізації нетеатральних музичних жанрів можливі різні підходи: мистецтвознавчий фокусує дослідницьку оптику на театралізації музичного мистецтва як новому внутрішньовидовому способі взаємодії різних сфер мистецтва - театру (синтетичного виду), музики (синтетичного виду), образотворчого мистецтва; соціально-культурологічний акцентує погляд на театралізацію як засіб художньої комунікації, мета якого - надати виконанню музичного твору риси видовищності і тим самим активізувати увагу слухачів-глядачів і посилити функцію впливу. [24]

Соціально-культурологічний підхід до вивчення феномену театралізації в музиці застосовує Н. Ю. Киреева, у своїй праці «Комунікативний простір мистецтва хорової театралізації» вона зазначає, що культурологічний напрям комунікативної теорії базується на знаковій формулі діалогізму М. М. Бахтіна, згідно з якою основу комунікативного акту створює адресність – спрямованість одного учасника комунікації до

іншого. Феномен адресації в контексті проблеми музичної театралізації можна розглядати в двох аспектах. У першому випадку театральні реалії вигляду музичного твору визначаються композитором – це театралізація авторська, театралізація творчого методу. Тут композиторська «театральна енергія» свідомо спрямована на актуалізацію комунікативних інтенцій. Театрально-сценічне втілення музичного твору з нетеатралізованою основою в процесі виконавської діяльності силами диригента, співаків, за участю режисера – представляє іншу іпостась мистецтва музичної театралізації. [24, с. 538]

«Музичне мистецтво являє собою складно-організовану комунікативну систему. Власним комунікативним потенціалом володіють такі її компоненти, як метро-ритм, мелодика, гармонія, поліфонія, з взаємодії яких створюється звуковий образ музичного твору. Однак комунікативні можливості музики істотно збільшуються в результаті взаємодії з іншими видами мистецтва – хореографією, живописом, поезією». [25]

Сучасне театралізоване дійство все більш набуває рис шоу-програми, в якій основною смисловою одиницею стає знайомий і впізнаваний глядачами номер, що володіє власною внутрішньою структурою. Завдання постановника при цьому зводиться до того, щоб надати цим номером якомога більшу видовищність, тому максимально використовуються засоби виразності масового театру. Однак при цьому вихолощується ідейно-смісловий зміст вистави, його «наповненості» розмивається на догоду глядацьким сприйняттям, що вимагає в першу чергу легкості, розважальності.

Таким чином, можна визнати, що витoki «театралізованого шоу» на музичній сцені, яке позначає яскравий, епатажний, часто костюмований виступ виконавця, який створює будь-який драматургічний образ, можна шукати починаючи із зародження самої музики. Наприклад, середньовічні вуличні музиканти, які часто перевтілювалися в персонажів античного театру або античних міфів, для залучення уваги слухача – скальди, трубадури, а з

вітчизняних аналогів – кобзарі. В цілому особливості театралізації в музичному мистецтві, та зокрема в рок-музиці мають величезні коріння у світовій культурі, адже рок-музика, це реакція на світову глобалізацію, суміш культурного фонду в рок-музиці – невід'ємна її частина. Сам по собі факт театралізації, одночасного включення слухового та візуального сприйняття можна охарактеризувати як цілком сучасний.

2.3 Соціокультурні та історичні фактори, що вплинули на розвиток театралізації у рок музиці

Рок-музика – музичний жанр, який в історії світового мистецтва мав багато завдань, окрім музичних. У процесі свого розвитку вона сприяла формуванню нової філософії, етики, способу життя, поведінки, мислення, не лише їх відбиваючи, а породжуючи та зумовлюючи. [7, с. 83] У культурі ХХ ст. рок-музика посідає особливе місце. Вона сформувалася близько 60 років тому, набула бурхливого розквіту і поширення в усьому світі. У процесі свого розвитку рок-музика мала декілька стилістичних модифікацій і стала каналом перетворення субкультури на один з найвпливовіших елементів сучасної світової музичної культури. Характеризуючись специфічною простотою музичних виразних засобів, рок-музика впливала на свою аудиторію, до якої передусім належала значна частина молоді з країн західноєвропейської культурної орієнтації

Рок-музика — це поняття, яке містить певні музичні стилі, напрями, об'єднало численних креативних і талановитих людей [8]. Вона являє собою складний конгломерат течій, що відрізняються за музичними та немусичними ознаками: належністю до різних соціально-культурних рухів, віковою орієнтацією, динамічною інтенсивністю, місцем у системі художньої культури тощо. Ця течія дуже строката за ідейно-художнім рівнем та естетичними принципами. Вона представлена як творами, які виражають протест проти соціальної несправедливості, мілітаризму, так і творами, що проповідують анархізм, аморальність, насильство. Настільки ж різнорідна

музична стилістика й ансамблів цієї течії. Є в них, однак, загальна основа, деякі відмінні ознаки. Одна з таких ознак — використання співу (сольного та ансамблевого), тобто людського голосу, як особливого тембрового забарвлення, і тексту, який має самостійний смисл [26]. Учасники рок-груп часто поєднують функції інструменталістів і вокалістів. Провідні інструменти — гітари, а також клавішні, рідше духові. Звучання інструментів посилюється різними перетворювачами звуку, електронними підсилювачами. Найчастіше і репертуар, і музичний стиль працюють виключно на створений образ. У арсеналі будь-якого рок-виконавця чимало складових, які відіграють важливу роль: костюм і грим, сценічна техніка, міміка, жести і пластика. Рок, як музика «протесту» спочатку приречла себе, на суто епатажну, скандальну поведінку. І ще до початку «соціальної рок-музики» і руху хіпі, рок-музиканти, часто володіючи вкрай посереднім музичним талантом, брали своє завдяки поведінці на сцені.

«Аудиторія на рок-концертах слухає музику за іншими законами сприйняття, емоційно по-іншому. Розвиток відбувається, скоріше, за законами емоційного впливу на слухача, ніж за законами розвитку і створення закінченої музичної форми. Це музика молодіжна, її стиль має на меті сильний емоційний вплив», — так писав на сторінках журналу «Ровесник» композитор А. Петров [44].

Візуалізація, театралізація музичного мистецтва характеризують позитивну динаміку соціокультурних процесів, що відбуваються, сприяючи демократизації і популяризації музики. Презентаційна практика являє нові форми трансляції художніх смислів, що стимулюють потреби людей в контактах з високим мистецтвом. Звукозорове сприйняття театралізованої музики передбачає інтерактивність контактів з публікою, активізацію слухацької-глядацької емпатії. Цьому ж служить практика запрошення глядачів на сцену, або розподіл акторів серед глядачів.

Головною ознакою театралізації рок-концерту виступає комунікація між виконавцем та глядачем. Художній контакт виконавців і публіки, що

передбачає взаємодію комунікативного колективу виконавців з комунікативним контингентом реципієнтів, відповідно до загальноприйнятих конвенціональних установок, режисований, впорядкований, організований. Фактор простору виконавської діяльності служить інструментом ефективної комунікації: один і той же твір буде сприйматися по-різному слухачами, які зібралися в концертному залі, в музеї, кафе або на стадіоні. Таким чином, умовою процесу організації художнього діалогу між виконавцями і публікою є не тільки «комфортність», а й «адекватність» комунікативної середовища, комунікативного простору.

Аналізуючи специфіку художньої комунікації, необхідно підкреслити, що вона не може бути безособовою: будучи звернена до численної анонімної аудиторії мистецтва, вона разом з тим апелює до кожного глядача, слухача, включеного в її простір. Тому художня комунікація близька за змістом поняттю спілкування. На це звертає увагу В. Е. Семенов. «Можна розглядати мистецтво як особливе безпосереднє і опосередковане спілкування» [52], - пише він. З цієї точки зору комунікативна діяльність в просторі мистецтва представляється духовним спілкуванням соціальних суб'єктів. Технологічні характеристики інтерактивності пов'язані з передачею і сприйняттям змісту комунікативного акту за допомогою максимального числа аналізаторів, включеності всіх органів почуттів реципієнта. «Розподіл» комунікативних засобів узгоджується з формулою: засоби, пов'язані з фонацією, поширюються по аудіальному каналу, кінестетичні - по візуальному: аудіальний канал комунікації служить засобом передачі звукових музично-поетичних образів, візуальний - зорових вражень від мізансценування дієвих моментів композиції. Комплексне музично-пластичне і просторово-мальовниче уявлення здійснено в рамках мистецтва музичної театралізації, що створює передумови презентації і багатовимірного сприйняття «музичного видовища».

На потенціал реалізації методу театралізації впливають різні фактори. Наприклад, просторовий. Вбачається одна закономірність. Якщо до участі в

театралізованій презентації залучається великий колектив, а можливо ще й оркестровий склад, то використання засобів пластичної виразності - кінестетики - зводяться до мінімуму. Просторовий фактор «сковує» рухову активність виконавців. Зниження значення одного компонента веде до посилення інших: в статичній композиції активізується роль візуально-мальовничої компоненти.

Можлива інша ситуація: статуарність виконання культового твору відповідає стану внутрішньої зосередженості. В цьому випадку нарощування образної виразності синтетичного властивості можливо за рахунок специфічної театралізації, пов'язаної з включенням візуального ряду, наприклад, трансляванням слайдів з творами образотворчого мистецтва. Засоби кінестетичної виразності, хореографічне начало, як правило, активізується за участю відносно невеликої кількості виконавців. Таким чином, компліментарність виступає в якості основного принципу взаємодії засобів виразності, що беруть участь в синтезі. [24]

Створення орієнтованого на театральну інтерпретацію музичного твору концертно-театрального плану пов'язано з рішенням композитором ряду художніх завдань, створенням музичної та режисерської партитури. Передбачається, що така специфічна музично-стимульована театральність може сприяти зміцненню контакту композитора, виконавця і слухача, активізувати «спілкування з мистецтвом».

Розглядаючи художню комунікацію в її аспекті духовної культурної діяльності, важливо досліджувати таку її специфічне якість, як здатність задовольняти комунікативні потреби, інтереси і запити адресата. Комунікативні потреби пов'язані з різними формами культурної діяльності: освоєнням культурної спадщини, заняттям різними видами самостійної духовної творчості. Комунікативні потреби і інтереси позначаються в характері попиту на форму пропонованої художньої продукції. Прийнято вважати, що форма ця, з одного боку, повинна володіти якістю новизни, бути оригінальною, а з іншого боку, не повинна суперечити сформованим

естетичним уявленням, настановам, відомим зразкам. Прагнення людей до найбільш повного і комфортного задоволення потреб (як духовних, так і матеріальних) сприяє розвитку сфери художньо-комунікаційних відносин. У просторі художньої комунікації театралью зарядженого музичного твору реалізуються такі якості театального, як гра, сценарність, ритуальність, символічність, емоціогенність.

Розгляд структурного рівня художньої комунікації передбачає визначення її основних ланок та учасників комунікації. Перш за все, це автор (автори музичного, поетичного тексту, а також і театальної інтерпретації). Центральна ланка комунікації - виконавці: співаки, актори, оркестранти, диригент, хормейстер, режисер-постановник театально-хорового твору. Представники інших театральних спеціальностей (освітлювачі, художники-декоратори, костюмери, працівники сцени) також мають важливе значення для створення відповідної комунікативної атмосфери. Завершальна ланка мистецької комунікації - слухачі, критики.

Основою для становлення мистецтва музичної театралізації є композиторсько-виконавський тандем. По суті ж всі ті, хто бере участь в роботі над твором, матеріалізують його, утворюють авторсько-виконавський блок професіоналів, що представляє одній зі складових опозиції твір – публіці.

Також для забезпечення театралізації необхідні інші умови. Наприклад, «для того, щоб співаючий актор в умовах концертного або камерного музикування мав можливість діяти театально (лицедіяти), твір має володіти спеціальними властивостями, закладеними на етапі створення. Театральність вокальних жанрів можна визначити як сукупність властивостей музичного твору, що привертають виконавця до лицедійства, а слухача - до переживання театальної ілюзії». [13]

Рок – це більше театр, ніж естрада, і будь-який рокер створює на сцені свій образ (точніше – імідж), що запам'ятовують і люблять шанувальники. Найчастіше і репертуар, і музичний стиль працюють виключно на створений

образ. У арсеналі будь-якого рок-виконавця чимало складових, які відіграють важливу роль: костюм і грим, сценічна техніка, міміка, жести і пластика. Рок, як музика «протесту» спочатку прирєкла себе, на суто епатажну, скандальну поведінку. І ще до початку «соціальної рок-музики» і руху хіпі, рок-музиканти, часто володіючи вкрай посереднім музичним талантом, брали своє завдяки поведінці на сцені.

Рок завжди тяжів до барвистих театралізованих вистав, оригінальної драматургії. Рок-культура дала театру новий музично-драматичний жанр – рок-оперу. За визначенням В. Откидач [44], Основними чинниками впливу на рок-концерті часто є або немусичні засоби (пластичний образ, одяг виконавців, технічний антураж, світловий тиск), чи ті “музичні” засоби, які перестають бути такими, або цілковито спрямовані не на духовний вплив, а на біофізіологічні механізми сприйняття (мається на увазі гіпертрофія гучностно-динамічних або метроритмічних чинників звучання).

Таким чином, можна зазначити, що театралізація рок-концерту – це можливість вираження специфічного образу, стилю життя, входження у нові сфери художнього життя. У створенні цього образу важливими є зовнішній вигляд і стиль спілкування, маючи при цьому безсумнівний знаковий сенс (приналежність до тієї чи іншої групи), поведінка і пластика. Театралізованість рок-концерту – це не тільки ширма, за якою можна досить вдало приховати відсутність серйозного музичного професіоналізму. Сьогодні це можна вважати одним із суттєвих надбань естетизації рок-вистави на концертній естраді.

Висновки до розділу 2

Отже, заглибившись у науковий дискурс з теми театралізації, ми знайшли декілька визначень поняття театралізації. Найбільш узагальненою є така фраза «театралізація в усіх випадках розуміється як перетворення нетеатральної реальності в театральну за рахунок використання власне театральних засобів виразності». Можна виділити театралізацію

режисерську та сценарну. Окрім того, театралізація розуміється і як художня обробка, і як організація поведінки маси людей. Функцією театралізації є адаптація будь-якого матеріалу для сценічного втілення специфічними виразними засобами, характерними для театру. Основними характерними ознаками театралізації є такі компоненти як пластика, художньо-естетична декорація, музичний супровід, художня декламація, художньо-драматична гра.

Питання поняття театралізації у теоретичних роботах досліджували Д. Генкін, А. Конович, С. Массарський, А. Чечетін, В. Вершковський та інші.

Театралізація застосовна до різних сфер життя: педагогіки, політики, гостинності, фольклору, ідеї існування, літератури, музики. Історія театралізації музики давня і розкриває різні аспекти: театралізація камерної вокальної музики, хорової музики тощо. Театралізація музики має свою комунікативну функцію: посередництвом музичного твору й видовища донести ідею до реципієнта – глядача. Для цього застосовуються аудіальний та кінестетичний канали. При цьому якщо аудіальний канал розширюється за рахунок збільшення кількості виконавців, можливості кін естетики зменшуються – рухи обмежуються.

РОЗДІЛ 3 АНАЛІЗ СВІТОВИХ ТЕАТРАЛІЗОВАНИХ РОК-КОНЦЕРТІВ

3.1 Виконавці, які зверталися до театралізації

Для того щоб показати приклади театралізації в рок-музиці, варто використовувати такі компоненти творчості виконавця як: драматургія в його творах, наявність чітко вираженого сценічного образу, робота із світлотехнікою та декорацією, художні рішення. Розвиток театралізації в рок-музиці, відбувався поступово та був запозичений, як вважається, із шансону та водевілю. Хоча кантрі музика американських прерій, героїчні балади європейського середньовіччя і інші твори, що містять в собі будь-якого роду драматургію тексту так само значно вплинули на театралізацію рок-музики.

Рок завжди тяжів до барвистих театралізованих вистав, оригінальної драматургії. Рок-культура дала театру новий музично-драматичний жанр – рок-оперу. Основні принципи нового жанру були закладені в двох творах, що набули світового визнання, це “Ісус Христос – суперзірка” (Е. Уеббер) і “Томмі” (англійська група “Who” П. Таушенда). Основними чинниками впливу на рок-концерті часто є або немусичні засоби (пластичний образ, одяг виконавців, технічний антураж, світловий тиск), або музичні засоби, які перестають бути такими, або цілковито спрямовані не на духовний вплив, а на біофізіологічні механізми сприйняття [44, с. 97].

Для ретельного дослідження поняття театралізації в сучасній світовій рок-музиці, необхідно проаналізувати приклади, простежити розвиток явища від зародження і до наших днів. Для цього ми звернулися до західної рок культури, за часів, коли вона тільки почала зароджуватися. Витоки «театралізованого шоу» на музичній сцені, що виражається у яскравому, епатажному, часто костюмованому виступу виконавця, який облачає себе в будь-який драматургічний образ, можна шукати починаючи з зародження самої музики. Наприклад, середньовічні вуличні музиканти, які часто

перевтілювалися в персонажів античного театру або античних міфів, для залучення уваги слухача – скальди, трубадури, а з вітчизняних аналогів – кобзарі. В цілому особливості театралізації в рок-музиці мають величезні коріння у світовій культурі, адже рок-музика, це реакція на світову глобалізацію, суміш культурного фонду в рок-музиці – невід'ємна її частина. Тому, звичайно ж, розплутуючи нитку театралізації в рок-музиці, можна помітити паралель між середньовічними менестрелями і першими рок-іконами в США.

Для того що б зрозуміти, як зароджувалася театралізація в рок-музиці, потрібно в першу чергу, зрозуміти, як зароджувалася сама рок-музика. Єдиної дати, так скажемо «дня народження» рок-музики - не існує. «Злий, жорстокий, руйнівний» - це те, як в США сучасники називали новий жанр ,що тільки зароджувався. Американське повоєнне суспільство, все ще пронизане скептицизмом і консерватизмом, виявилось не готове сприймати нову реальність. Реальність, в якій не залишалось місця довоєнного расизму. Пов'язано це, зрозуміло, з соціальними та історичними особливостями, такими як участь афроамериканців у війні, в строю разом з білим населенням. Афроамериканська культура починає глибше проникати в американський соціум. І як би консервативні «батьки» не опиралися новій музиці, на зразок ритм-н-блюзу, їхні діти вже щосили поглинали нововведення. І, зрозуміло, така агресивна, танцювальна та модернова музика як рок, не могла не увійти в список «протестних». Рок вибухнув набагато яскравіше ніж його батьки - джаз і ритм-н-блюз, завдяки певній аурі агресії, новим посланцям в текстах. Якщо блюз часто асоціювався з сумом і стражданням ліричного героя, рок навпаки, зводив все в абсолют, видаючи «сміливі», «буйні», «веселі» емоції.

Першопроходьцями цього жанру, були ті, хто вже здобули славу Блюзменів. Таким чином, такий жанр як «рок», що збирає воедино всі аспекти європейської та африканської культури, можна було винайти тільки в Сполучених Штатах. Іммігранти з багатьох європейських країн, які

прибули в США, ще у 17-18 століттях, принесли свою музику, а також свої власні інструменти і традиції. Африканські раби зберігали свої музичні традиції, часто у них навіть відбирали «національні» музичні інструменти, так що вони стали більше цікавитися співом і танцями. У наступні два століття, через упереджень, протестів і расизму, співіснування стількох музичних культур не приносило один одному користь. Консервативне суспільство, не сприймало чужу культуру, якої тим не менш, доводилося сприймати культуру консервативну, як мінімум заради виживання. Так почався розвиток змішаних стилів, національних африканських мотивів, зіграних на традиційних європейських інструментах. Це розвиток призвело до появи реггі, джазу, свінгу та блюзу.

Вплив блюзу став настільки великим, що його тут же було підхоплено білими виконавцями і вже до війни блюз і джаз стали найпопулярнішими жанрами як в американському, так і європейському суспільстві. Бадді Холлі, Літл Річардс, Фетс Доміно і Джері Дей Льюїс - всі вони були піонерами рок-н-ролу, які прийшли з танцювального ритм-н-блюзу. Це була танцювальна, енергійна музика, з простими і немудрими текстами. Проте, за «візуальної простотою», ховалася непідробна щирість, помітна харизма і неймовірний талант. Адже утримати публіку танцюючою годинами – завдання не найпростіше. Так з'явився і перший «рок-н-рольний» образ людини зухвалої, що випромінює енергію, а вже у 60-х роках додалася навмисна експлуатація чоловічої та жіночої сексуальності, як в текстах, так і в зовнішньому образі виконавця. Ну і повертаючись, до традицій середньовіччя, менестрелі, трубадури і барди часто співали і показували «побутові» образи, зрозумілі простій міській громадськості. Тобто, іншими словами, розвага для простих громадян, як в образах, так і в тексті, і в легкій, ненав'язливій музиці. Рок-н-рол початку 50-х, 60-х сповна ввібрав в себе «вулицю», розповідаючи про танцюючих «дівчат», про «привабливих хлопців», про те, що життя легке і абсолютно просте, як танець. Афроамериканські піонери рок-н-ролу пропагували рух, радість, протест проти загального консерватизму,

розширення меж соціальної поведінки, а простіше кажучи – видовище і потіха публіці, що знемагає від консервативної нудьги.

Як зазначають науковці, рок – це, з одного боку, рупор молоді, музичне втілення суперечливих настроїв, конфлікту із загальноприйнятими нормами. З іншого боку, рок – один з інструментів шоу-бізнесу, спрямований на комерційний прибуток в індустрії розваг. Ця подвійна природа й зумовлює суперечності, «спіральність» розвитку жанру. По суті, вся історія року складається з подібних циклів, на початку кожного з яких – бунт, протест, виникнення нових стилів і цінностей, груп і виконавців-основоположників стилю (1955, 1967, 1977 ...), а потім – поступовий процес «приручення», комерціалізації, створення вторинних рок-груп, адаптації до способу життя [36, с. 96]

Музика «протесту» спочатку прирєкла себе, на суто епатажну, скандальну поведінку. І ще до початку «соціальної рок-музики» і руху хіпі, рок-музиканти, часто, володіючи вкрай посереднім музичним талантом, брали своє завдяки поведінці на сцені. Спокійні по життю – ставали атомними бомбами, скромняги і песимісти, виходячи на сцену випромінювали енергію і радість до життя. Рок-н-рол спочатку облачає свого виконавця в яку не будь «сценічну» маску. У виконавців почали з'являтися «сценічні фішки», багато в чому заради яких приходила публіка. Часто, конкуренція між виконавцями, будувалася не на якості матеріалу, а на тому, що цей виконавець готовий показати зі сцени. Сміливий танець, перевтілитися в демонічний образ, розтягнути гітарне соло до десяти і більше хвилин.

3.2 Художнє рішення на прикладах популярних рок-груп

Театралізація в творчості засновників рок-н-ролу. «Гітар Слім» Едді Джонс (10 грудня 1926 - 7 лютого 1959)

Ще в 1953 році, на зорі існування рок-н-ролу, за допомогою відомого Рея Чарльза, Едді записує свій хіт на всі часи, композицію: «The Things That I

Used to Do». Пісня приносить йому славу, вершини музичних чартів. Але молодому таланту це здається недостатнім. Тоді він винаходить своє маленьке «шоу» для того, щоб епатувати глядача. Едді купує шнур для своєї електрогітари, завдовжки в добрих 170 метрів. Завдяки чому, отримує можливість, на радість публіці виконувати гітарні соло із залу, чого до нього, ніхто не робив в силу недостатньої довжини шнура. Крім цього, звичайною справою для Едді, було сісти на плечі свого асистента, продовжуючи виконувати гітарне соло, і відправитися гуляти по вулиці, залишаючи зал танцювати один на один з його соло. Під час таких «прогулянок» цілком нормальним для Едді було вийти на автодорогу і перегородити рух, що вже можна розглядати не тільки як шоу, але і як перформанс. На додачу до неординарної поведінки, Едді носив яскраві костюми екзотичних квітів. Звичайно, в зазначеному ще важко встежити «театралізацію», але «шоу-складова» очевидна. Як і будь-який інший виконавець тих років, Едді не стояв на місці і всіляко розвивав свою ідею, додаючи в неї світло-шоу, залучаючи глядача і звичайно ж розширюючи своє шоу за рахунок використання різних локацій глядацького залу. Сучасні рок-музиканти мають в своєму розпорядженні «бездротові» електрогітари, завдяки чому, досвід Гітар Сліма вже не є унікальним. На сучасній сцені, гітарні соло з незвичайних місць – давно не рідкість. Однак, піонером, який не побоявся і ризикнув піти на такий тісний контакт з аудиторією, як і раніше є Едді Джонс. На жаль, Едді помер так і не встигнувши залишити після себе значної музичної спадщини, померши від важкої пневмонії, вже в 1959 році.

«Кричущий» Джей Хоукінс (18 липня 1929 - 12 лютий 2001)

З імені Джея Хоукінса можна починати як дослідження театралізації в рок-музиці, так і в цілому, вивчення рок-н-ролу і рок-музики як феномена. Зупинимось на цьому виконавці більш детально, щоб якомога точніше охарактеризувати його творчість і внесок в театралізацію. В особистості Джея Хоукінса, на наш погляд, відображаються всі соціокультурні передумови до популярності і розвитку рок і рок-н-рол музики. З дитинства

Хоукінс захоплювався людиною, дуже важливою в історії афроамериканської боротьби з расизмом – Полем Робсоном. Поль Робсон був оперним співаком, який ще до другої світової війни, встиг здобути юридичну освіту в престижному вузі (де він був третім афроамериканцем в історії), однак через расові утиски в США, працювати за професією так і не зміг. Довгий період свого життя Поль Робсон працював, де міг – кухар, вантажник, водій, футболіст, а з 1924 року драматичний актор. У 1925 році Поль Робсон провів свій перший офіційний музичний концерт, який пізніше назвуть не інакше як: «схід нової зірки в світі американського мистецтва». А в 1930-х, після запрошення від Сергія Ейзенштейна, Робсон відкриває для себе СРСР, приїжджає сюди з гастролями і навіть виконує деякі пісні з російської оперної спадщини. Навіть після заборони на виїзд, пов'язаної з маккартизмом в США, через суд Поль Робсон доводить своє право на подорож до Радянського Союзу і повертається сюди вже в 1958 році, продовжуючи збирати концертні майданчики тих років.

Згодом Поль Робсон зміцниться в свідомості соціуму як борець за права афроамериканського населення, гуманіст і борець за свободу і справедливість. Така особистість просто не могла не вплинути на підростаюче покоління майбутніх рок-легенд і як зазначалося вище, Хоукінс винятком не став. Ввібравши в себе творчість Робсона, Хоукінс так само хотів стати оперним виконавцем, а також навчився грати на гітарі і піаніно. Під час другої світової війни, служив у флоті. А в 1951 зірка Хоукінса нарешті то запалилася в небі американського рок-н-ролу. Ввібравши в себе різноманітність культур, оперну манеру виконання і блюзові варіації, Хоукінс створив собі окультний сценічний образ, виносячи на сцену макабричних естетику. Спершу він виступав з групою гітариста Тіні Граймса. Для Хоукінса було нормальним вдягнутися в шотландський кілт, або обвішати себе бляшаними банками, або вийти на сцену з черепом. Але справжня «театралізація», починається вже в сольній творчості виконавця. До 1954 року він записує свою, мабуть найвідомішу композицію: «I Put Spell

on You», в якій щосили відображається псевдонім «кричущий», завдяки незвичайній, по справжньому кричущій манері виконання. Але крім «варварської» манери виконання, «варварської» стає манера поведінки на сцені. Стандартний концерт Хоукинса починався з того, що він з'являвся на сцену в труні. Далі слідували вуду-обряди по відродженню «покійного», а потім, покійний починав свої «крики», використовуючи як реквізит – черепа, бутафорських змій, павуків і інші речі в естетиці «фільмів жахів». Він же, з часом, перетворювався в вампіра. В такому сценічному образі, поєднувалося воедино все і відразу – африканська культура, сучасна афроамериканська музика, образи з кіно і літератури.

Мистецтвознавці вважають, що саме так з'явився «шок-рок», який сьогодні гордо продовжують експлуатувати Мерлін Менсон і група Рамштайн. Так як у Хоукинса ніколи не було театральної освіти, важко говорити про те, що він використовував якісь конкретні театральні ідеї. Швидше за все, його підхід був асоціативним, безладним і хаотичним. Він знав напевно, що черепа і змії – епатують і шокують його публіку, а звукорежисери і освітлювачі, які працювали з ним допомагали правильно вибудовувати світло і звук, створюючи похмуру, практично готичну атмосферу.

«Кричущий» Джей Хоукінс став легендою рок музики, його хіти переспівували все, від французької естради в особі Ніни Сімон, до сучасних «важких рокерів» в особі Мерліна Менсона. Хоукінс залишив після себе значну музичну спадщину, що породило сотні каверів і інтерпретацій. Але його внесок в театралізацію рок-музики по-справжньому величезний. Він став піонером драматичних ходів на рок-сцені, був одним з перших, хто приміряв на себе різні образи, нехай місцями і примітивні, проте після себе він залишив величезну кількість послідовників, які брали і розвивали театралізацію рок музики. На жаль для Хоукинса, він не раз згодом говорив: «Мої образи, затьмарили музичну складову».

«Кричущий» Лорд Сатч (10 листопада 1940 - 16 червень 1999)

Лорд Сатч став передвісником так званого «Британського» вторгнення. Британське вторгнення – це епоха в рок-музиці, коли «зірки» американського року потрапили в творчі кризи, або як у випадку Елвіса Преслі – пішли служити в армію, зніматися в кіно, ну або ж просто померли. В ті часи, приблизно середина 60-х, рок-н-рол і рок, вважалися ізжившими себе, після свого тріумфального десятиліття, проте такі колективи як Бітлз і Роллінг Стоунз вже готувалися почати своє вторгнення в світ рок-музики, давши їй таким чином друге дихання і ще пів століття нестримного саява.

Лорд Сатч, за його власним визнанням не володів музично-виконавським талантом. А ось епатувати і запалювати цілком собі вмів. Розглянувши в Джее Хоукінсі величезний талант, він без труда переніс його «шоу» на лондонську сцену, взявши за основу появу з труни і окультну тематику. Після Лорда Сатча, який перейняв «образність» і «театралізацію» рок музики, за подібним «окультно-епатажним» стилем поведінки на сцені, закріпився термін: «шок-рок», а його гордими послідовниками, через кілька років, стали ікони британської рок музики Іггі Поп і Еліс Купер. Займаючись музикою, Лорд Сатч розкрив ціле покоління майбутніх легенд британського року, маестро Джиммі Пейджа, з колективу Led Zeppelin, Джеффа Бека, Річі Блекмора і барабанщика Мітча Мітчелла. Лорд Сатч був скоріше втіленням «граючого продюсера», який знаходив і розкривав майбутніх зірок, прекрасно відчуваючи час і настрій публіки. У 1960-х, Сатч заснував легендарну політичну партію, під назвою, яка все пояснює: «Офіційна жахлива безглузда божевільна партія», яка брала участь в політичному житті Британії і цілком собі існує і до цього дня.

Звичайно ж, в плані «перевтілення» тих років існують такі гучні імена як Чаббі Чеккер, який навчив весь світ танцювати твіст, Дайана Росс і Стіві Уандер, які незабаром відкрили світу соул і фанк соул. І ще безліч імен, які запалювали і епатували, перетворюючись з тихонь і скромняг в монстрів сцени. Всі вони заслуговують на увагу в науковій роботі, проте в кожній

новій епосі є низка своїх героїв, які гідні згадки, привносить в «театралізацію музики» все нові і нові віхи, відмінні риси та особливості.

Театралізація в творчості Елвіса Преслі і Чака Беррі

Ще до того, як на рок-н-рольний олімп потрапили численні британські угруповання, на зоряному небі рок-індустрії особливо яскраво сяяли дві зірки – Елвіс Преслі і Чак Беррі. Ввібравши в себе все краще від фактично «батьків засновників» вони винесли на сцену яскраві образи через танці, які запам'ятовуються.

Чак Беррі. «Шекспір Рок-н-ролу» Чак Беррі, пройшов тернистий шлях, до вершини музичної індустрії. Народившись в благополучній родині, він тим не менше, з самого початку свого «свідомого» життя почав мати проблеми з законом, і вже на другому десятку років, потрапив до в'язниці. Де, втім, вирішив тісно пов'язати життя з музикою і навіть створив тюремний квартет. У 1950-х виходять його перші хіти, наприклад «Maybelline» і з самого початку Чак Беррі фактично визначає значення рок-н-ролу на довгі часи.

Він першим вводить легендарний «четверний такт» для гітариста, та й в цілому, експериментує з гітарою, виводячи її вперед. А як уже було зазначено вище, відмінна риса рок-музики – ритм секцію задає найчастіше електрогітара. Ну і звичайно-ж тексти, за які Чака Беррі часто називали «хіллбіллі» (так зневажливо називали сільське біле населення в США), хоча надалі, нобелівський лауреат і легенда рок-н-ролу Боб Ділан, назве Чака «Шекспіром рок-н-ролу».

Лірика Чака Беррі оповідає про таких же як і він «простих хлопців», часом дурних, часом зухвалих, часом закоханих. Його лірика на довгі роки визначила танцювальний напрямок в музиці. А пісня 1958 року «Johnny B. Goode» в цілому стала еталоном, настільки, що в 1977 році, була відправлена разом з, наприклад, Бахом в космос на легендарній місії Вояджера, по ознайомленню «інопланетних форм життя із земною культурою». Пісня про що грає на гітарі і куди то біжить Джонні Бі Гуда, представляє інтерес для

нашого дослідження своєю яскраво вираженою драматургічною складовою тексту:

«Там где-то в Луизиане близко к Нью-Орли
В зелёных джунглях рек и зарослях травы
Скрывался просмолённый замшелый сруб,
Где деревенский парень жил Джонни Би Гуд.
Он толком не умел читать или писать,
Но мог он потрясающе на гитаре играть»

Перший куплет пісні знайомить нас з ліричним героєм, він же герой драматичного твору, що володіє описаним характером, мотивацією і навіть конфліктом. Тут, як і в багатьох піснях Чака, простежується досить автобіографічна розповідь про хлопця з глибинки з великим талантом. На відміну від свого героя, Чак вмів і читати і писати, але багато «батьків» ритм-н-блюзу, блюзу і рок-н-ролу дійсно могли більше висловити музичним інструментом, ніж словами, оскільки афроамериканське населення тих років рідко мало доступ до якісної освіти, а отже не всі володіли можливістю навчитися читати і писати.

Носил гитару всегда в походном вещмешке,
Бренчал на станции под деревом в теньке.
Привыкли все путейцы, что он сидел до звёзд,
Сравнивая бой гитары с грохотом колёс.
Люди расходились, чтоб всем сказать,
О, как парнишка этот может зажигать.

Другий куплет, так само обтяжений надлишковими подробицями з приводу життя і дії вигаданого персонажа на ім'я Джонні, а символи на зразок: «похідного мішка» або «станції» кажуть нам про дорогу і про те, наскільки вона приваблива для ліричного героя. Сам же герой, все ще не покидає рідних місць проживання, але автор підкреслює – хлопець уже набирає популярність.

Ему сказала мать, ты станешь знаменит,

Всегда быть вожаком, судьба тебе велит.

Будут ехать люди издалека,

Чтобы твою музыку слушать допоздна.

И будут неонам гореть слова

«Ночью Джонни Би Гуд у нас».

Третій куплет, через призму мрій матері, показує про те, що і Джонні ще доб'ється своєї слави. Пісня через суміш мрій про майбутнє і поданні сьогодення з минулим, показує історію людини, музиканта на ім'я Джонні Бі Гуд. Як було визначено вище, театралізація часто може являти собою процес, перетворення тексту пісні в драматургію, з персонажами, діалогами і конфліктом. Все це тут є, нехай ще в зародковому і не до кінця оформленому вигляді.

На сцені, подібно до інших «батьків-засновників» Чак перетліювався в яскравого, епатажного, енергійного «диявола». Одним з перших він сказав: «Рух – важливо! Вся увага має бути на мені, решта не важливо!». Майбутні ікони рок музики, оцінили такий підхід і відтоді музика перестала бути статичною.

Основним сценічним винаходом Чака Беррі, стала його «Качина хода», пізніше вона буде взята на озброєння легендою важкого року Ангусом Янгом з групи AC/DC. Сам же Чак, створив відомий сценічний образ – морський кашкет, штани кльош і неповторна стійка. Цінителі музики, та й ті, хто зовсім далекі від неї, безсумнівно, дізнаються Чака Беррі лише за силуетом. Його вклад в розвиток рок-н-рол музики настільки великий, що за часів «британського вторгнення» колективи з Англії переспівували і переосмислювали пісні Чака. А його стиль і образ поведінки на сцені вплинув не тільки на музикантів тих років, але і на образ і модель поведінки в суспільстві.

Чак Беррі став «легендою» ще за життя і з початку 70-х був визнаний патріархом рок-музики. У фільмі Роберта Земекіса «Назад в Майбутнє» головний герой фільму за сюжетом підносить, потрапивши в минуле, Чаку

ідею для написання «Джонні Бі Гуда », сам фільм можна вважати культовим зрізом тих років, увічненням всього, що сталося в період з 50-х по 80-ті. І звичайно ж Чак Беррі ідеально влився в цей фільм.

Елвіс Преслі. Король рок-н-ролу, популяризувавши цей жанр на всі часи, був так само піонером в області «музичних відео», їх ще прийнято називати «кліпи». Особливості телебачення тих років, яке подібно до рок-н-ролу тільки починало свій шлях, дало можливість хлопцю з Мемфіса, розтиражувати свої пісні по всьому світу, не тільки в аудіо, але і відео форматі, чим до кінця шістдесятих мало хто міг похвалитися.

Свобода і розкута енергія нового музичного напрямку рокабіллі якнайкраще відображала волелюбність і запальність юності. Візуально образ Преслі, одночасно бунтарський і еротичний, створювався його білим костюмом з поліестеру-стрейч, розшитим стразами, з великим, так званим «наполеонівським» коміром. Преслі та його екстравагантне вдягнені послідовники-виконавці увібрали в себе культуру чорних музикантів [41, с. 107]. Для того що б показати зв'язок творчості Преслі з театралізацією рок-музики, варто звернутися саме до його музичних відео. Звернемося до наступної пісні короля – Jailhouse Rock (тюремний рок). У самій пісні, так само присутня драматургія, нехай і без яскраво вираженого конфлікту. Вона розповідає про групу осіб, які затівають рок-концерт у в'язниці, далі по ходу тексту автор перераховує дійових осіб, їх проблеми та успішне вирішення проблем. В цілому текст є зразком, що набирає на ті часи пост-модернізму, так як включає в себе референс на інші, вже відомі композиції.

Що стосується самого музичного відео, то тут можна говорити про театралізацію завдяки костюму, оскільки всі актори одягнені в однакові «тюремні костюми», які пізніше увійдуть в світову культуру як костюм «тюремний рокер», а так само декорації, оформлені під тюремні осередки. По ходу дії, актори за допомогою хореографії підкреслюють основний зміст пісні.

Преслі був не першим хто вдався до театралізації в музичному відео, але очевидно був піонером і популяризатором. Вже після, роботами Преслі надихнувся Майкл Джексон, створивши індустрію музичних відео, остаточно з'єднавши «кліп» і «сценічну дію».

Британське вторгнення. До Британського вторгнення, за рідкісними винятками, ми найчастіше говоримо про персоналії, ніж про музичні групи. Все змінилося в 1960-му році, коли Пол Маккартні, Джон Леннон, Рінго Стар і Джордж Харрісон заснували одну з найголовніших музичних груп в історії - The Beatles. Ураган, що прийшов в цей світ з Ліверпуля, змітав на своєму шляху все і всіх. Манірна Англія більш не могла залишатися осторонь від рок-н-рольного світу і пішла танцювати «твісти», ставши таким чином, мало не головною країною рок-н-ролу в світі. Багато дослідників, зокрема біограф The Beatles Х. Дейвис, визначають, що феномен успіху групи саме у їх поєднанні, оскільки «Бітлз» в цілому більше, ніж сума частин його учасників. [69]

Те, що американські колеги встигли створити за ціле десятиліття, квартет молодих і гарних юнаків чудово в себе ввібрав і граючи упереміж хіти Білла Хейлі, Літл Річардса, Чака Беррі та свої власні напрацювання вони стали блискавично захоплювати сцену рідної Британії. Багато хто знає історію про те, що перший продюсер, до якого прийшли Бітлз, спершу відмовився працювати з ними, вважаючи, що «рок-н-рол мертвий». Це було обумовлено як раз тим, що заокеанські зірки за ціле десятиліття втомилися, згаслі, потрапили до в'язниці як Чак Беррі, пішли в армію як Елвіс. Небосхил був зруйнований, а йому були потрібні нові зірки. Саме тому, інший продюсер, свого шансу не упустив. Таким чином рок-н-рол воскрес. Beatles зробили величезний вплив на соціальне і культурне життя в усьому світі. Їх прибуття в Америку вплинуло на культуру країни, яка зберігалася з покоління в покоління. [70]

Аби не допустити програшу в рок-н-рольної гонці, Лондон представив своїх гучних представників «бунтарської музики» в особі групи The Rolling

Stones. Для багатьох поколінь поціновувачів музики, питання, хто ж краще з двох цих рівнозначних для історії музики груп, все ще не вирішене. Для теми моєї дипломної роботи, мені хотілося б зупинитися саме на Роллінг Стоунз, завдяки заслугам їх беззмінного фронтмена і вокаліста – Міка Джаггера. [35]

Звичайно ж Бітлз в різні часи своєї кар'єри були схильні до сценічного перевтілення, а їх пізні альбоми відрізняються досить цікавими і не очевидними драматургічними ходами, проте на сцені Бітлз часто були просто «квартетом» з чотирьох привабливих спершу хлопчиків, а пізніше вже і чоловіків. Однієї тільки їх харизми вистачало, щоб змушувати натовп танцювати протягом годин. І їм зовсім не доводилося вигадувати яскраві костюми або зухвалу сценічну поведінку. Бітлз сьогодні вважаються більш спокійними, інтелігентними і романтичними персонажами, ніж їхні лондонські колеги. В цілому, колектив Міка Джаггера, починав з таких же спокійних образів. Продюсерам зовсім не хотілося вигадувати велосипед, і перші роки свого існування Роллінг Стоунз йшли по протоптаній Бітлами доріжці.

Мік Джаггер. Хлопець 20-ти років, з пухкими губами і витягнутим обличчям, що носить модну тоді стрижку «під горщик», з дуже дивною вимовою (в молодості Джаггер втратив кінчик язика), що став згодом рок-легендою світового масштабу і на момент написання цієї роботи, все ще запалює на сцені, як і шістдесят років тому. Міку було просто мало одного мікрофона і ледачого танцю, його натура вимагала розмаху побільше. І вже до третього альбому свого колективу Мік перевтілювався з «романтичного» підлітка, в справжнього чорта з табакерки, по суті, ставши піонером не тільки епатажної, нарочито сексуалізованої поведінки на сцені, а й став передвісником нової секс-революції, винісши на сцену ледь не зовсім жіночний образ імені самого себе.

Сценічні рухи Джаггера сьогодні вже оспівані різними музичними колективами. Ні з чим незрівнянна гримуча суміш з агресивних рухів стегнами, що в ті часи, вважалось чимось неприродним для порядного

чоловіка, навмисні напівжіночі костюми (а часом і повністю жіночі сукні). Глядачі, яким доводилося все це споглядати, входили в стан трансу, стежачи за рухом Міка по сцені. Як умілий актор, він умів завести натовп туди, куди йому це було треба. У стан киплячої агресії, спокою, умиротворення, сексуального бажання, радості печалі і щастя ... Для цього йому завжди було досить просто піти в танок.

Згодом, в середині 70-х, образ «диявола» закріпиться за Джаггером, після композиції «Sympathy to the Devil», де автор не двозначно заявляє: «Мене звать Люцифер, але нехай це не складе тобі проблем». За таким опрацюванням образу, крім інтуїції і почуття часу стоїть уважне вивчення сцени. З'їздивши в США, на власні очі побачивши титанів на кшталт Преслі і Беррі, повернувшись до рідного Лондону, Мік Джаггер зробив те ж саме, що зробили всі «рок-н-рольщики» до нього, і те, що в наслідку стануть називати «пост-модернізмом» - змішав стилі поведінки на сцені самих різних виконавців, додав дрібку себе, помножив все це на реакцію консервативного суспільства і вибухнув, ставши головним антагоністом музичної сцени для журналістів, суспільства і батьків, чиї діти потрапили в зону аморального впливу Джаггера.

Відкидаючи все зайве і залишаючи лише найголовніше, дует Джаггера і Річардса прекрасно розуміли значення костюма, світла, подачі, розстановки пріоритетів і акцентів по ходу концерту, перетворюючи все це в шоу. Але на відміну від того ж Джея Хоукінса, Джаггеру вже не треба було з'являтися в труні, щоб пограти в «демонізм», Мік перетворив себе в диявола наяву, занурившись в постійні скандали і створивши легендарну концепцію «секс, наркотики, рок-н-рол».

Біографи Джаггера сходяться в думках, що Джаггер на сцені і Джаггер за сценою – це не завжди один і той же чоловік, особливо тепер, в наш час, коли Джаггер володіє титулом «сер». Однак, Джаггер може бути хорошим прикладом «шоумена», якому мало одних тільки пісень і танців, на сцені йому потрібно більше. У разі Роллінг Стоунз, Джаггер став не лише

головним актором, але і реквізитом і навіть декорацією. В майбутньому, саме він стане причиною появи, двох найбільших «акторів» в рок-музиці Фредді Меркьюрі і Девіда Боуї.

3.3 Аналіз театралізації у творчості Девіда Боуї

У 1969 році, Девід Джонс, відомий нам тепер як Девід Боуї, випускає свій перший музичний альбом. Критики і суспільство, не зводять артиста в Боги музичного олімпу, як раз навпаки, досить скептично не помічають «ще одного» виконавця і не без того величезної Британської сцени. Однак, дослідникам творчості Боуї тут же стає очевидним – з самого першого альбому, артист експериментує в своїх текстах, музиці і подачі свого матеріалу. Всього лише через пів року, випускається наступна платівка, яка збрала все такі ж скромні відгуки і рейтинги в музичних чартах. Тоді, згідно з біографією виконавця, у нього закралася думка, що займатися музикою у нього не вийде, Девід почав шукати нові варіанти для продовження свого життя у творчості. Проте, кажучи про театралізацію в творчості цього автора, варто ще раз звернути увагу на драматургію в тексті.

Справжнім проривом і доказом того, що музика, навіть на рівні тільки лише музичної композиції може бути схильна до театралізації, стала композиція "Space Oddity" (Інцидент в космосі). Молодий Боуї, сидячи в кінотеатрі, в самий розпал космічної гонки між СРСР і США, думає про самотність, яку повинна була відчувати людина в космосі. Страх перед незвіданим, бажання висловити свій власний стан під незвичайним кутом сплітається воедино в пісні, про майора Тома, який відправляється в космос. Як і театральну п'єсу, композицію можна розділити на:

1. Експозицію: Майора Тома викликають з центру управління польотами. Ми дізнаємося, що є такі персонажі - Том і Управління Польотами, перші керують польотом другого з землі.

2. Зав'язку: Майор Том відповідає центру управління, каже, що політ в космос проходить успішно, описує своє захоплення планетою, кажучи про те,

що вона «дійсно прекрасна». В цілому створюється відчуття свята і радості, Тому повідомляють, що на землі преса вже хоче знати чиї сорочки носить Том, а сам Майор передає своїй дружині що дуже її любить. І готується летіти далі.

3. Кульмінацію: Майору Тому різко повідомляють, про якусь технічну несправність, однак Том уже не чує центр управління польотами. Він і сам усвідомлює своє становище і тепер приймається рефлексувати про ті самі речі - планету, дружину і власний політ. Тепер, попри те, що текст буквально повторює початок пісні, звучить він зовсім інакше. («Планета земля синя, але я нічого не можу з цим вдіяти» - звучить захоплено на початку, і самотньо, абсолютно приречено в кінці).

4. Розв'язка і фінал: Майор Том залишається один, замкнений в своєму кораблі.

Крім того, як і в драматургічному художньому творі, можна виділити художні прийоми, якими користується автор. Наприклад, метафори – в цілому, по визнанню Боуї, вся ця пісня є метафорою на самотність людини. Так само, автором і критиком пісня часом трактувалася, як пісня про наркотичну залежність – тут пояснюється «радісний початок» і «сумний кінець». Крім того, Майор Том, перетворюється не тільки в ліричного героя, але і в справжнісінького драматургічного персонажа, за три з половиною хвилини композиції ми чітко можемо зробити висновок про його внутрішній світ, про те, що він одружений і любить дружину, про той світ, який його оточує. Майор Том залишається персонажем за межами пісні і відкриває геніальний талант автора створювати образ, який пізніше, Боуї застосує і до самого себе. А сам же Майор Том, як і багато драматургічних персонажів, пізніше з'явиться в ще одній пісні автора «Ashes to Ashes», де буде описаний як людина з наркотичною залежністю. А в композиції «Blackstar» (з зазначеного альбому Боуї) образ Тома, нехай лише в музичному відео, повертається в космос у вигляді останків. Такий дуалізм розкриває рефлексію всередині самого персонажа, підкреслюючи, що будь-яка форма

самотності однакова, в своїй темряві. Крім самого Боуї, до образу Тома надалі звертався навіть Елтон Джон, зводячи Тома таким чином, в культові персонажі.

Прагнення Боуї створювати персонажів, писати драматургію і створювати на сцені «театр» зміцнилося в 70-х, коли він знайомиться з актором жанру пантоміми Ліндсі Кемпом. [71] Стиль сценічних виступів Кемпа, був поєднанням було, пантоміми, бурлеску, драга і мюзик-холу; в різний час його описували, як захоплюючий, барвистий і він рідко залишався поза увагою критиків і випадкових слухачів. У Кемпа Боуї вчиться створювати образи, які пізніше він втілить в життя, сценічному руху, танцю і мистецтву пантоміми, було. Врешті решт, фінальна межа між Боуї і абсолютною театралізацією його творчості може полягати в тому, що за визнанням самого Девіда, йому було вкрай не комфортно виступати перед аудиторією «без маски». Для того що б перемогти власні страхи він став вигадувати образи. Тепер замість нього на сцену, виходив хтось зовсім інший. А кульмінацією такого підходу, став образ андрогену інопланетянина – Зіггі Стардаста.

«Цілісні платівки» - так називають музичні альбоми, де всі композиції взаємопов'язані одна з одною, нібито це не набір пісень, а велика нероздільна робота, існували і до Боуї. В ті часи почали свою дорогу до олімпу Пінк Флойд і Вельвет Андеграунд. А Іггі Поп на повну епатував сцену, займаючись непотребством і розпустою. Однак альбом, який займає почесні верхні рядки у всіх музичних топах і який зайняв своє місце в історії музики: «The Rise and Fall of Ziggy Stardust and the Spiders from Mars» привніс в «цілісність» ще дещо – драматургію. Цей альбом Боуї увійшов в історію, не просто як «цілісна платівка», а як цілий драматургічний твір, що розповідає про Зіггі Стардаста – прибульця з іншої планети, який прилетів на землю зі своєю рок групою.

Зіггі Стардаст став не просто «персонажем» альбому, а персонажем, якого грав Боуї. Зіггі Стардасту був притаманний епатаж, гіпертрофована,

яскравість костюма і образу, сексуалізація. Однак, за здавалося б типовим для рокера образом, ховалася рефлексія про власну творчість, зворотна сторона яскравості на сцені, розпад особистості і переродження в Нітшіанську надлюдину, як нездійсненна мрія. Суміш із навмисної яскравості і абсолютної темряви. Суміш рефлексії і бездумного гедонізму.

У той час, Боуї загорівся ідеєю, створити на сцені цілу виставу. І за допомогою Ліндсі Кемпа йому вдається втілити це в життя, відправившись в тур. Кульмінацією туру стала «смерть» Зіггі Стардаста в 1973 році, а на зміну йому вже був готовий вийти спершу Алладін Розумний, як перехідний етап між божевільним епатажем Стардаста і абсолютним консерватизмом виснаженого Білого Герцога.

Протягом своєї кар'єри Боуї не раз повертався до бажання створити театральне шоу. Одного разу він навіть написав цілий альбом, за мотивами твору «Одна тисяча дев'ятсот вісімдесят чотири» Оурела і був готовий втілити його на сцені, коли в останній момент дружина письменника відмовила виконавцю в авторських правах. Боуї і його колеги по сцені, об'єднуючись створювали нові жанри в музиці, такі як глем-рок, де костюмам і образам відводилося головне, ключове місце. Арт-рок, де саме артистичне вміння і сценічна дія ставитися в центр і багато інших.

У 1980-х, Боуї раптово змінює стиль своєї музики і перетворюється в поп виконавця, тоді ж, він влаштовує грандіозне шоу «Glass Spider». Для постановки цього шоу був спроектований і виготовлений величезний десятиметровий «павук», який став основною декорацією сцени. Для решти оформлення Боуї використав будівельні ліси. Для художніх і сценічних рішень були найняті актори і танцюристи, які взяли на себе маски «апокаліптичного» суспільства.

Відкрита сцена концерту була створена за всіма театральними канонами. Перш всіх на сцену вибігає гітарист, який змушує зал реагувати лише на його гітарне соло, яке, тим не менш, переривається проханнями через куліси «замовчати». Глядач не знає, хто за лаштунками і ще не знає в

чому причина такого конфлікту, коли на сцену вибігають вбрані в дивні психоделічні костюми актори-вокалісти. Разом вони починають виконувати одну з пісень Боуї, а він сам, виконуючи свою партію в телефонну трубку, спускається на червоному стільці з пащі павука. Втілюючи, таким чином, претензійного героя, який повертається в зруйнований світ «рок-н-ролу» з пащі низькоякісної поп-музики. Або ж, за іншим трактуванням – перероджений герой, який перемиг «головного лиходія», змушений тепер знову повертатися до звичайного життя в суспільстві, яке приходить до тями після страшного катаклізму.

В самому кінці свого творчого шляху Боуї все ж зумів дійти зі своїм матеріалом до Бродвею, де втілив за допомогою режисера Іво Ван Хоува спектакль-мюзикл «Лазар» за мотивами твору «Людина Який Упав на Землю». У мюзиклі використовувалися твори Боуї, які ідеально лягли в загальну драматургію подій.

До останніх своїх днів, Боуї втілював і перевтілювався. У своїй лебединій пісні «Лазар» він постає перед глядачем, відразу в двох образах – вмираючої людини, і своєї душі, якій, зрозуміло, ще є що сказати, яку тягне залишитися, але вона усвідомлює необхідність в догляді. Пісня була не тільки усвідомлено написана вмираючою людиною, вона так само була їм зіграна і заспівана. За визнанням Тоні Вісконті, звукорежисера записи: «Якщо прибрати з пісні музику, а залишити тільки вокал, можна почути, як важко Девіду дається кожен подих, але він навмисне робить їх гучними і сильними, що б підкреслити силу цієї композиції». Пізніше, критики поставлять пісню «Лазар» в один ряд з іншою лебединою піснею, ще одного майстра-удавальника – Фредді Меркьюрі.

3.4 Розбір використання костюму, як засобу театралізації у творчості Фредді Меркьюрі

Якщо перші виконавці рок-н-ролу повільно проникали в театралізацію через статичні образи, які не змінювалися з разу в раз, а Боуї витягнув на рок

сцену справжнісіньких драматичних персонажів, які змінювалися, вмирили і народжувалися по ходу його кар'єри, то Меркьюрі став втіленням поняття «шоу». По суті, все, на чому гуртувався Меркьюрі в своїх концертах, крім геніальності колективу і власного таланту, був правильний рух, розташування пісень в плей листі і костюм.

Костюми Меркьюрі спершу були референсом в сторону популярного в ті часи «глем» року. Довге волосся, макіяж, обтягуючи трико. Все це вже було у Лу Ріда, Іггі Попа і у того ж Боуї. Але якщо Мік Джаггер приковував увагу натовпу своїми танцями, часом на межі між вульгарністю і божевіллям, Фредді брав зал відвертістю харизми. Він не ховався під маскою будь-якого образу окрім як образу Меркьюрі – енергійної, сильної, яскравої, зухвалої людини. Згідно зі спогадами його друзів і колег, в житті Меркьюрі був скромніший, сором'язливий, хоча і був яскраво вираженим холериком і міг вибухнути в будь-який момент.

Проте, у 1980-х в образі Меркьюрі додалася важлива частина, яка в ті часи ігнорувалася іншими колегами по цеху – маскулінність і брутальність. На зміну трико, прийшли дизайнерські штани з лампасами, які віддалено нагадують спортивні штани і біла майка, що оголює мускулатуру. Тепер для створення тієї чи іншої атмосфери, Фредді не соромився змінювати костюм, для ще одного сценічного рішення по ходу шоу. Так, наприклад, для попури з пісень в стилі Елвіса, Фредді на концерті в 1984 році начепив на себе поліцейський кашкет і в цілому, поведився як герой з поліцейського мюзиклу. А для головної пісні всіх часів і народів «Ми чемпіони» Меркьюрі одягався в королівську мантію, зі скіпетром і короною. [72]

Фредді був шоуменом з самого початку своєї кар'єри. Така банальна річ як мікрофон, перетворювалася в його руках в досконале знаряддя по залученню уваги глядача. Історія про те, що на одному з концертів він просто відкрив частину стійки і кинувся з нею в танок була пізніше розказана в байопіку «Богемська рапсодія».

Уміння використовувати випадковий реквізит і костюм для асоціативного образного мислення глядача – основна риса Меркьюрі як шоумена, крім його вміння заводити натовп голосом.

3.5 Дослідження на прикладі світового рок-концерту: «Pink Floyd`s The Wall» та сучасного «Roger Waters The Wall»

Pink Floyd - The Wall. Pink Floyd (Пінк Флойд) - відома в усьому світі рок-група. Гурт відомий тим, що з'єднував в своїх альбомах композиції таким чином, що в результаті виходили сюїти або навіть аудіо спектаклі. Випускники архітектурного факультету лондонського політехнічного інституту Пік Райт, Нік Мейсон і Роджер Утерс, та Кембріджка – Сід Баррет, і примкнувши до них пізніше Девід Гілмор – вважаються піонерами арт-року, психоделічного року і багатьох інших музичних жанрів, які з'явилися і розвивалися в період з кінця 60-х і до кінця 80-х. Засновником і ідейним натхненником групи вважається Сід Баррет – фронтмен і вокаліст, який пропрацював з групою до початку 70-х, після чого в наслідок різних психологічних захворювань покинув групу і більш нічого не створював, ведучи життя затворника. Однак, ще до виходу з групи, він встиг створити два геніальних альбоми, які в наслідку стануть культовими. У групі завжди були складні взаємини між її учасниками, засновані на фінансах або на творчих розбіжності з приводу того чи іншого альбому. Головною складовою конфліктів в групі, як і її лідером, після відходу Баррета став Роджер Утерс, людина чий матеріал по суті став основним для групи в 70-х і який є основним автором майбутнього рок-шоу The Wall.

Після успіху альбому сюїти «Зворотний бік місяця», де назва хоч і пов'язана з астрономією, але розповідає про божевілля людини, була випущена так само платівка «Хотів би я, щоб ти був тут», присвячена Сиду Баррету, який в той момент вже був зовсім не здоровий психічно. А вже через рік був написаний альбом «Тварини», заснований на ліриці Роджера Утерса, який в свою чергу був натхненний легендарної книгою Джорджа

Оуерелла «Скотний Двір». У цьому творі група оповідає про соціальну несправедливість, про свиней, які володіють вівцями, яких в свою чергу лякають собаками, які повинні їх охороняти. Тематика творів розтягується від проблем з екологією до особистісної самотності, ще раз виводячи основні теми творчості Пінк Флойд, такі як рефлексія, душевні переживання, соціальна нерівність, самотність в контексті двадцятого століття, пороки капіталізму і так далі. Всі ці теми були дуже близькими і важливими для кожного учасника групи, але особливо хвилювали Роджера Уотерса.

11 вересня 1943 року, через пару днів після народження сина, батько Уотерса Ерік, відправився на другу світову війну. Вже через п'ять місяців Ерік загине у Франції, залишивши, таким чином, свого щойно народженого сина без батька. Консервативна мати, що стала вдовою, післявоєнна депресія, архаїчна шкільна система, яка використовує метод батога і пряника, все це, по суті створило Уотерса як особистість, протестну, неоднозначну, рефлексуючу, яка намагається боротися з проблемами цього світу.

Уже пізніше, в 1978 році, під час чергового концерту, Уотерс, перебуваючи в стані близькому до депресивного, через постійні проблеми в групі останні чотири роки, через раптову гіперпопулярність, яка прийшла до них з останніми альбомами, плює в фаната з першого ряду, у відповідь чи то на образи, чи то на несамовиту поведінку. Згідно з легендою, яку підтримують інші учасники групи і сам Уотерс, подія настільки вразила його, що він уходить в себе, народжуючи всередині сюжет про те, як люди ставлять «стіни». Між собою, між творцем і фанатами, всередині і зовні себе. Так народжується легендарна платівка «The Wall».

«Стіна» - це повноцінний драматургічний аудіо твір з яскраво вираженим головним героєм, заснований на біографічних переживаннях Уотерса, події які відбувалися з божевільним Сідом Барретом, а так само рефлексії про суспільство і «стінах» в цьому суспільстві. Головним героєм Стіни є людина на ім'я Пінк Флойд. Пінк росте без батька, який загинув на війні. Суворі мати і консервативне суспільство з ранніх років «приземляють»

Пінка, який втім, все одно примудряється потрапити в рок-зірки, де відразу ж починає вживати наркотики, не в змозі самотійно впоратися зі своїми переживаннями і побудувавши всередині себе стіну, перетворюється в ультра- правого лідера, створюючи навколо себе культ, який в кінцевому підсумку руйнує не суспільство навколо, а самого Пінка, змушуючи його постати перед судом і нарешті «знести стіну».

Першою піснею пластинки є композиція: «In the Flesh?» (У плоті?)

Если ты захочешь узнать, что скрывается

За этими равнодушными глазами,

Тебе придется соскрести ногтями

Маску...

Ця перша пісня виконувалася «дублюючою» групою на шоу. На них були надіті маски справжніх членів Пінк Флойд. На думку Уотерса, ця пісня якась пародія на те, чим стала група, оскільки їм доводилося на виступах жертвувати витонченістю заради театральної пихатості. Сюжетно пісня, показувала Пінка після перевтілення, як би демонструючи всю темряву всередині нього, відправляючи слухача і глядача стежити за подіями, які до цього призвели.

Другою піснею альбому є композиція «The thin Ice». (Тонкий Лід). Вона розкриває події з дитинства Пінка, а так само його майбутні думки на цей рахунок. Перший куплет виконується як би від імені матері, свого новонародженого малюка, в якому мати, яка тільки що втратила свого чоловіка і залишилася з дитиною наодинці, не може більше вірити в «тепле море» і «блакитне небо», застерігаючи, таким чином, Пінка .

Мама любит своего малыша,

И папа тебя тоже любит,

И море может казаться тебе теплым, детка,

И небо может казаться голубым,

Но, увы, малыш.

У наступному куплеті, чи то від особи «суспільства», чи то саркастично-іронічний голос Пінка, підводить підсумок - життя схоже на тонкий лід, під який дуже просто провалитися. Але так само, цей куплет може бути метафорою на актуальну в ті часи, тему важких заборонених речовин, які власне і зробили з «товстого льоду» здорової людини, лід «абсолютно тонкий». Автор розумів, про що пише, так як будь-яку творчість групи часто пов'язують з психоделічними речовинами, від важких наркотиків здебільшого і зійшов з розуму колишній лідер групи Сід Баррет, і замість «грунту під ногами», все що залишалось Сиду – ковзати по тонкому льоду. Тут, в цій пісні, вперше в творі, відкритим текстом повідомляється відразу про дві проблеми головного героя – Смерть Батька і Пристрасть до важких наркотиків.

Раз ты должен прокатиться
 По тонкому льду современной жизни,
 Влacha за собой немой укор несметного
 Множества заплаканных глаз,
 Не удивляйся, если у тебя
 Под ногами появится трещина.
 Разум покинет тебя, и ты заскользишь,
 Не ощущая почвы под ногами,
 Увлекаемый нарастающим страхом,
 В попытке удержаться
 На тонком непрочном льду.

Наступною композицією, ставати центральна тема альбому «Another one brick in the Wall, part 1» (Ще одну цеглину в стіні, частина перша). Кожне нове емоційне потрясіння в житті Пінка, і самого Роджера Уотерса, автор приписує до «цеглин» якими закладається стіна. В даному випадку, пісня

підводить підсумок короткої зав'язки, кажучи про те, що, все що залишилося від батька Пінка – фотографія і посмертний лист, а сам ліричний герой задається питанням: «Що ж мені залишив батько?». Приходячи до висновку, що тільки лише «ще одну цеглину в стіні». Непомітно, ця композиція переходить в наступну.

«The happiest days of our lives» (щасливі дні в нашому житті). Назва іронічно обігрує зміст композиції, в якій розповідається про шкільні роки Пінка, сама композиція починається в вертолітного гулу і кричущого в рупор вчителя. Школа, асоціювалася у Уотерса, з конц-табором для абсолютного зрівнювання дітей і перетворення їх в сірі маси. Сам текст досить реалістичний і правдоподібний, завдяки йому, сама композиція і легендарна «Another one brick in the Wall, part 2» стали популярними і актуальними навіть в наші дні.

Мы пошли в школу, когда подросли,
 Там были такие учителя,
 Что не упускали ни одного случая,
 Чтобы поиздеваться над детьми.
 Однако, всем в городке было доподлинно
 Известно, что как только они
 По вечерам возвращались домой,
 Толстые жены-психопатки безжалостно
 Избивали их на чем свет стоит.

Згідно зі спогадами самого Уотерса, в ті часи, фізичні і моральні покарання, вважалися нормальними. Вчителі підносили себе вище учнів і користуючись своїм становищем, могли ображати права дітей і їх життєві устремління. Також тут червоною лінією можна помітити і ще одну думку, досить популярну в ті часи – про те, що за кожним «кричущим тираном» стоїть цілий ряд моральних і психологічних проблем, що з'являються з

дитинства або з сім'ї. З цього практично відразу-ж починає грати наступна композиція, друга частина пісні «Ще одну цеглину в стіні» зі словами, які стали вже класикою: «Ей, вчителі, відчепіться від дітей» і звичайно ж: «Нам не потрібна освіта, тому що все що вона з нас робить – всього лише ще одна цеглина в стіні». Всупереч думці, що ці рядки нарочито бунтарські і антисоціальні, Уотерс лише підкреслював свою власну ступінь розпачу в зв'язку з системою освіти, яка не працювала ще до війни, а після війни, в епоху свободи духу, перестала працювати абсолютно. Надалі, засновники нових шкіл, де в корені переглядалися проблеми освіти і зверталася увага на кожну дитину окремо, а не в сукупності всіх говорили про те, що багато в чому саме ця композиція, допомогла їх сприйняттю змінитися.

У культової баладі «Мама» Уотерс від імені матері, обіцяє своєму синові, оберігати його, утримувати його в затишку і теплі, але також втілити в дійсність все його нічні кошмари. Суворая мати, сувора лише через те що не хоче втратити ще й свого сина. А сам герой при такій гіперопіці стає «маминим синочком», який тепер бігає до мами за будь-якою радістю. Образ матері з цієї пісні, так само навіяний роботами Юнга і Фрейда, тут можна знайти референс в бік утвердження, що багато комплексів йдуть з дитинства. І попри те, що Уотерс крізь «біль» робить роль матері «ще однією цеглиною» в своїй стіні – він усвідомлює, ту величезну любов і турботу, яку він міг від неї отримати. Це показує так само, і рефлексію в голові головного героя, де немає точної відповіді на питання: «Чому ж я став таким?». Бажання звинувачувати когось, або ж навпаки, визнати, що винен саме такий собі «я», незрозуміло з чого складається. Але в даній композиції можна встежити весь дуалізм і трагізм в житті головного героя. По суті він заявляє, що гіпер опіка матері є однією з причин для його страждання, але в той же час він говорить, що гіперопіка є ніщо інше, як наслідок великої любові і страху втратити. Пінк не може звинуватити «маму», він може лише звинуватити саме поняття «матері» відокремлюючи, таким чином, особистість своєї мами від поняття «матір». Сам Уотерс показує що нехай Фройдівське несвідоме і є важливою

складовою в особистості його героя, але виправдовувати поведінку Пінка тільки лише «оточуючими обставинами він не може». Реверсуя, таким чином, на останнє інтерв'ю Сіда Баррета: «Все, про що я мріяв у дитинстві - це стрибати, скакати і добре грати на гітарі. Але на моєму шляху встало занадто багато народу ... ».

На шляху перетворення головного героя, в лідера ультра правої організації, звичайно ж стояла і жінка, що описується в таких композиціях як «Dirty Woman» та «Yung Lust». І резонує висновком композиція: «Ще одну цеглину в стіні, частина 3» на цей раз зовсім сумна, що підводить підсумок - як би останню цеглину в стіні, і більш світла головний герой вже не бачить. Залежність і біль розкриває композиція «Comfortably Numb», в якій головний герой спілкується в бреду зі своїм менеджером, який в свою чергу приймає помилкове рішення будь-що-будь, відвести вмираючого Пінка на сцену. А на сцені, з композиціями «In the Flash» і «Run like a Hell» показується становлення нового ультра-правого лідера, який очолює партію (або угруповання) Чортів, які тут же несуться громити вулиці. Все це призводить персонажа до закономірної розв'язки - справжньому аудіо спектаклю, зіграному Роджером Уотерсом, композиції «Суд», де вже знайомі нам персонажі, а також суддя, виносять вирок «зруйнувати стіну».

Не дивлячись на те, що група в процесі створення альбому посварилася, Уотерс планував створити грандіозне рок-шоу за мотивами альбому, одночасно працюючи над фільмом, який режисировав Алан Паркер, а головну роль Пінк Флойда у фільмі виконав ірландський панк-рокер Боб Гелдоф, що став надалі засновником легендарного фестивалю Live Aid. Але фільм втілював в дійсність, тільки лише ідеї Уотерса, що ні як не допомагало настроям в групі. В кінцевому підсумку, група вирішується створити саме справжнє театралізоване шоу, використовуючи всі свої можливості і досвід накопичився за двадцять років творчості.

Головним для шоу «Стіна» було сценічне рішення, власне самої «стіни». Використовувалась біла бутафорська цегла для поступового

зведення 13-ти метрової стіни. Крім цього було вирішено «об'єднати» зал і сцену, показавши таким чином, що стіна «відчуження» будуватиметься не тільки між Стусаном і його світом, але і між світом Роджера Уотерса і світом глядача. Тут у нагоді досвід використання величезних надувних ляльок. Вже знайомі по туру в підтримку альбому «Тварини» свині закономірно знайшли своє місце в небі над глядачем, плавно ширяючи над ним, наче дирижаблі. А нові ляльки Вчителів і Матері головного героя, що досягали до 20 метрів у висоту, керувалися із землі, і в потрібні моменти крокували крізь сцену, в зал і назад.

Ще один зовсім новаторський винахід було включено в сценографію за допомогою талановитого аніматора, який вже працював з групою – психоделічні картини Джеральда Скрафа, які транслювалися за допомогою дорогих високоякісних проекторів, прямо на стіну. Так, протягом шоу, завдяки картинам, була показана сцена зі зрадою дружини Пінка Флойда, моторошні сцени німецьких бомбардувань над Лондоном, загорнуті в психоделічне гіпертрофовані образи (чорні орли, як літаки, крокуючі молоти, віддали нагадують свастику).

Крім рішень з оформленням сцени, група постаралася створити максимально яскраве сценічне дійство. Так, на початку шоу, замість групи на сцену виходили спеціальні актори в масках учасників групи. Від однієї сцени, які можна умовно поділити за кількістю пісень, до іншої учасники групи і сесійні музиканти, пересувалися по стіні. А до кінця першого акту і зовсім залишалися «за стіною» звідки продовжували грати, попри те, що глядач бачив лише стіну. Кульмінацією ж дії, зрозуміло, було «падіння 13 метрової стіни», з використанням піротехніки і світлового обладнання.

Шоу коштувало величезних грошей і було показано лише в п'яти містах, в загальній сумі 31 раз. Уже після розпаду Пінк Флойд, Роджер Уотерс воскресить шоу і почне їздити з ним по світу. Критики сходяться на думці, що це було найбільше шоу в історії рок-музики. На нашу думку, в цьому шоу, воедино сплелися головні якості про які повинен пам'ятати

абсолютно будь-який артист. Щирість – історія була особистою, як для колективу, так і для всього суспільства і тим більше для ідейного натхненника всього шоу. Якість – будучи на вершині музичного олімпу, Пінк Флойд не могли дозволити собі поганий звук, дилетантів як сесійних музикантів. Про Пінк Флойд прийнято говорити «вони робили музику під лінійку», що означає, неймовірний перфекціонізм при створенні всього, до чого вони могли доторкнутися, кожна деталь самого альбому, а так само за все шоу в цілому була продумана. Жодної випадкової ноти. Ще однією особливістю, яка робить це шоу великим, був розмах. Навіть Боуї з його спробами створити театралізовані шоу, за кілька років до Пінк Флойда, зважився на свого двадцяти метрового павука, через шість років. Ікони тодішнього арт-року робили його скромно, втілюючи образи в текст, але не створюючи 13 метрові стіни. Якість, щирість, розмах. Певна фатальність для всіх учасників групи, яким було зрозуміло, що більше група не зможе існувати, що все це коштує дуже дорого і навряд чи зможе принести їм багато грошей.

Надалі, Стіна багаторазово переосмислюється. У 2003 скандально відомий Ванштейн планував створити бродвейське шоу, але отримав відмову. А в 2017 в Монреалі була поставлена опера «Стіна». Уотерс схилився до ідеї перенести настільки концептуальний альбом в розріз опери, але передумав, побачивши кінцевий результат. Як і в оригінальному творі, опера змогла здивувати глядача сміливими сценічними рішеннями, оригінальним баченням режисера, який поєднував воедино костюмний реалізм 40-х і психоделічне підґрунтя самотності Пінка Флойда. Після того як група розпалась, автор альбому, Роджер Уотерс сказав: «Я не думаю, що я коли-небудь поставлю Стіну ще один раз. Це занадто витратно. Може бути, якщо впаде Берлінська стіна? ». Пророцтво збулося через дев'ять років.

Роджер Уотерс і його «Стіна». Сучасність і вітчизняна театралізація рок-концертів.

У сучасному світі поняття «рок» вже не підпадає, під якісь певні рамки, жанрів «року» стало дуже багато. На теренах радянського і пост радянського, як російського, так і українського року знайти приклади театралізації так само вдається. Прийнято вважати, що «наші» виконавці часто копіювали західних. Ця теорія не зовсім відповідає істині, як мінімум тому що навіть грамотний дослідник не може розібратися часом, де «копіювання», а де властивий для пост-модернізму «референс». Наприклад, цільні музичні альбоми, що розповідають про один або декілька подій або персонажів можна зустріти в творчості групи Акваріум. Ще в альбомі «Трикутник» 1981 року Борис Гребенщиков і його колектив, використовують альбом, як привід для того щоб розповісти кілька на перший погляд не пов'язаних історій, половина з яких була написана геніальним поетом і співучасником Акваріума Джорджем Гуницьким. Яскраві драматичні образи, на кшталт образу такого собі Іванова, у якого все в будинку збираються для порівняльного аналізу вин і читання літератури. Або Старика Козлодоева (образ в подальшому став культовим). Автори вдалися навіть до античної літератури, втілюючи в своїх композиціях образ, наприклад Імператора Нерона, у якого, на думку автора, в спальні жило два барона. У 1985 році, Гребенщиков так описав свій альбом: «Я б сказав, що він більше соціальний, особливо перша сторона. Цей фарс, який там, за що і обрушилася на мене вся громадськість, за що мене люблять все ті, хто знає «Акваріум» перш за все по «Старому Козлодоеву» і завжди вимагає співати його на концертах, за що мене так не люблять люди, володіють якоюсь силою, так ось – все це фарс!».

Ще один драматургічний альбомом Акваріума – «Радіо Африка», що оповідає про якісь позамежні простори і героїв, нібито пов'язаних між собою, але чим конкретно відомо самому Гребенщикову. Проте, зв'язок простежується, і між заявами про те, що «Рок-н-рол мертвий, а я ще ні». Гребенщиков успішно створює образ Хлопчика Євграфа, такого героя, який втілює в собі спробу бути аристократом в період загально радянського консерватизму. Унаслідок тоталітаризму в СРСР і очевидною боротьбою із

занадто буйними «рокерами» втілити сценічні постановки в дусі «Стіни» або хоча б «Зіги Стардаста» Гребенщиков при всьому бажанні не зміг би. Хоча за визнанням самого Гребенщикова, ще до всесоюзної слави у нього був довгий вибір між «театром» і «музикою». А оскільки творчість Борис Борисовича, дуже часто розфарбована яскравими драматичними образами, конфліктами і сюжетами, можна припустити, що як мінімум на рівні тексту він об'єднав музику і театр.

В наш час, Гребенщиков залишається вірним театралізованості дії. Для вивчення особливості його сценічних рішень, мною був відвіданий його концерт в Харкові, восени 2020 року. Насамперед, варто зауважити сучасний образ музиканта – образ сивочолого «гуру» з довгою бородою, який не чужий містифікацій рівня Кастанеди, в суміші з східними таїнствами буддизму і суфізму. Оформлення сцени, майже-що Шекспірівське. Тут і книги великих умів, тут і черепа (очевидно референс до Йоріка). Дивним чином «запахи» стають частиною оформлення сцени великого рок-гуру, палички з пахощами, чарують і одночасно налаштовують глядача. В ході безпосередньо сценічної дії – ритуальні танці з бубном, жести і гра зі світлом. Так Гребенщиков візуально проходить крізь концерт, завдяки висвітленню від простого «дядечки» який прийшов заспівати пару пісень під гітару (освітлення яскраве, зелене, а сам Гребенщиков добродушно посміхається) до окультного месії – світло падає на нього, чорний балахон створює містичний настрій, руки підкинуті по сторонам і суворе, майже без емоційне обличчя, що декларує: «Ти можеш називати мене - сіль». З біблійним референсом, сіль згідно з Біблією - одна з найважливіших речей на землі, хоча як вважають деякі дослідники, так само це може бути неправильний переклад слова «цар».

Крім Акваріума, в сучасній пост-радянській рок-музиці варто виділити групу Король і Шут. Михайло Горшеньов, за життя мав вкрай погану репутацію панка, хулігана і наркомана, який горлає яби-як свої пісні. Однак таку репутацію, приписану йому консервативним суспільством, можна

сміливо вважати вигадкою, глянувши на «рок-оперу» Тодд, за мотивами творів про Суїнні Тодда. В альбомі всі композиції оповідають історію незаконно засудженого перукаря, який тепер приймається позбавляти життя будь-яку лондонську еліту, дбайливо знищуючи «докази» в піріжках своєї коханої. Страшна історія до того сподобалася Горшеньову, що тут же отримала втілення і на сцені, увібравши в себе все найкраще з опери і з театралізованого шоу. Дії розігруються акторським складом, що складається з учасників групи Король і Шут.

Ще один яскравий представник сучасної театралізації в популярній музиці – Іван Алексеєв, так само відомий як Нойз МС. Не дивлячись на жанр «реп» до якого прийнято відносити виконавця, в його творчості можна так само знайти елементи рока. У 2018 році він втілює на сцені масштабне «хіп-хоп» театралізоване шоу «Орфей і Еврідіка» зігравши головного героя – Орфея. Олімпійські Боги постали в постановці як ідоли музичної індустрії.

Роджер Уотерс і «Стіна».

Але як і в 1980-му році, головним театралізованим шоу, можна назвати «Стіну». Стіну на цей раз зовсім монументальну, втілену ще в 1990-х на руїнах стіни Берлінської автором альбому Роджером Уотерсом. Згодом, Уотерс зробив шоу, настільки епічною, наскільки це взагалі можуть дозволити сучасні технології. Гастролі повторилися в 2011-му і тривали до 2014 року, а пізніше вийшов фільм, який показує «Стіну Роджера Уотерса» у всій красі. Альбом *The Wall*, присвячений багатогранній трагедії протистояння людини з суспільством з самого народження, навряд чи коли-небудь втратить свою актуальність. При цьому Уотерс не просто взявся за експлуатацію свого монументального витвору, він помітно модернізував зовнішню атрибутику так, що всім давно відомі пісні зазвучали з особливою гостротою. І ще більш виразно проявилось в новій версії дводискового шедевра "ліве" антиглобалістське забарвлення і потужний пацифістський пафос, що тільки посилює ефект, який *The Wall* протягом десятиліть оказує на слухача.

До цього часу багато «ветеранів» рок індустрії відіграли свої «епічні концерти». Так наприклад група AC / DC в підтримку свого альбому «Чорний Лід» влаштували велике тригодинне шоу, під час якого соліст колективу Брайан Джонсон літав над залом, на величезному, майже двотонному дзвоні. А в кінці шоу незмінно стріляли вгору артилерійські гармати. Стріляли піротехнікою. У двадцять першому столітті легендарні колективи навчилися поєднувати свої пристрасні «виступи» з технологіями нашого часу, використовуючи екрани, підсилювачі звуку, мультимедійні екрани і інші елементи для створення шоу. Але Уотерс, як і в минулий раз, відмовився від «просто шоу». Йому потрібен був небачений до цього розмах, який міг би показати всю силу матеріалу.

Для того знову на сцені була зведена стіна, правда цього разу вона була тридцяти метрова, що складається зі спеціальних екранів. На початку шоу, Уотерс використовував чорний шкіряний костюм, що нагадує форму нацистів під час війни. А слідом, за проникливим вокалом, який повідомляє про те, що «шоу почалося», через весь стадіон, прямо в величезну стіну вривався, нехай бутафорський, але все ж літак.

Як і в попередній раз по ходу сценічної дії сцену знову зводили, а сам Роджер переодягався то в простого «обивателя», то в «нациста», то в самого себе. Пісня «Мати» виконувалася Уотерсом з самим собою, але з минулого, за допомогою величезного екрану в центрі сцени. Цього разу, крім мультиплікації з фільму «Стіна», були використані нові рішення. Основною темою шоу став пацифізм, по цьому на «стіні» часто можна побачити фотографії загиблих бійців, анти тоталітарні заклики. Цього разу без ляльок знову ж таки не обійшлося. Герої «Стіни» втілені в двадцяти метрових ляльках ходять над стадіоном, так само як і «легендарні» літаючі свині.

В кінці шоу, в момент, коли за сюжетом Пінк Флойд має ставати правим, Уотерс бере в руки автомат «МП-40», який очевидно асоціюється у глядача з нацизмом і виробляє стрілянину в повітря, додаючи в рупор: «Тут є не такі? До стіни їх!». Як і тридцять років тому, стіна спершу закриває

виконавців від залу. А потім тріумфально падає. Цього разу падіння тридцятиметрової стіни відбувається під страшний гуркіт барабанів, гармат, піротехніки і самої стіни. Візуально, може здатися, що стіна може завалити і глядача, але це лише спеціальна ілюзія. А про почуття тих, хто сидів у першому ряду залишається тільки здогадуватися.

В кінцевому підсумку, Уотерс вдруге створює театралізоване шоу, з масштабом, якого ще ні в кого не було, і цілком можливо вже ніколи і не буде. Саме театралізація, дозволяє йому тонко маніпулювати глядацькими почуттями, розставляти акценти і надавати історії цілісності. Важко сказати, була б «Стіна» настільки ж точно популярна, якби її автори, не звернулися б до театралізації. Але точно можна сказати, що синтез театру і рок-музики приніс виконавцям неймовірної якості і масштабу шоу, які важко повторити, як в 80-х, так і сьогодні. Зрештою, Стіна Роджера Уотерса – це не рок концерт, це спектакль, після якого глядач ще довго буде переживати побачене.

Висновки до розділу 3

1. Для розкриття театралізації в рок-музиці в дослідженні було задіяно аналіз прикладів прояву цього явища, для чого використовувалися такі компоненти творчості виконавця як: драматургія в його творах, наявність чітко вираженого сценічного образу, робота із світлотехнікою та декорацією, художні рішення тощо. Проаналізувавши історію виникнення рок-музики, ми дійшли висновку, що музика «протесту», якою саме став рок, із самого початку приречла себе, на суто епатажне, скандальне вираження, а рок-музиканти, часто, володіючи вкрай посереднім музичним талантом, брали своє завдяки поведінці на сцені.

2. Для опису художніх рішень, що використовувалися рок-групами було проаналізовано прояви театралізації в творчості засновників рок-н-ролу («Гітар Слім» Едді Джонс, «Кричущий» Джей Хоукінс, «Кричущій» Лорд Сатч, Елвіс Преслі, Чак Беррі, Мік Джаггер). В дослідженні проаналізовано

шляхи становлення використання методу театралізації та засоби, які використалися, та доведено, що блискуча, епатажна поведінка, неординарні дії під час виступів та в повсякденному житті, яскраві костюми та незвичні музичні рішення зробили феномен рок-музики популярним та соціально значимим.

3. Більш зріла та виважена театралізація як засіб підвищення художньої виразності простежується в роботах Д. Боуї та Ф. Меркьюрі, які вивели театралізацію у рок концертах на якісно новий рівень Їх концерти та альбоми не тільки являють собою цілісну, проникнуту загальною ідеєю цілісність, а й побудовані за законами драматургії, лицедійства, уміння використовувати випадковий реквізит і костюм, для асоціативного образного мислення глядача.

4. Для порівняльного аналізу сучасного прояву театралізації застосовано приклад світового рок-концерту: «Pink Floyd`s The Wall» та сучасного «Roger Waters The Wall», доведено, що в сучасному рок-концерті метод театралізації залишається майже головним засобом художньої виразності, а уміння створювати театр, а отже, грамотне поводитися з декорацією, світлом, звуком, пластикою рухів – дало творцям, неймовірну перевагу, перед будь-якими конкурентами.

ВИСНОВКИ

1. Виявлено, що в загальному вигляді театралізація розглядається дослідниками як метод, що надає змогу подати будь яку ідею в художній формі театральними засобами. Сьогодні театралізація вивчається науковцями в різноманітних проявах у багатьох сферах життя: в освіті, в музиці, в політиці, в музейній справі тощо. Після аналізу наукової літератури зроблено висновок, що театралізація, як засіб художньої виразності саме у феномені рок-музики ще мало досліджена, саме тому потребує ретельної уваги.

2. Визначено ефективну систему методів дослідження, які поєднують культурологічні, мистецтвознавчі та загальнонаукові, що дозволило всебічно розглянути історію, засоби та прояви феномену театралізації у рок-концерті.

3. Доведено, що театралізація розглядається як метод, засіб забезпечення художньої виразності будь якого творчого акту, організація єдиної дії на основі драматургічного (сценарного) і режисерського задуму, який підпорядковує собі всі складові події, що відбувається. Метод театралізації покликаний створити видовишно-активну ситуацію, при якій кожен присутній буде не просто пасивним спостерігачем, а активно реагує як глядач, постає не об'єктом, а суб'єктом творчого акту.

4. Досліджено сфери застосування методу театралізації, в яких вона має найефективнішу дію. В освітньої діяльності театралізація не тільки сприяє засвоєнню матеріалу, а й змінює відносини між учнем та вчителем, структуру навчального процесу, роблячи учня повноправним суб'єктом освітньої діяльності. Застосування театралізації у музейної діяльності, в гостинному бізнесі, в політичному процесі також сприяють соціальній комунікації, вносять в соціальну дію елемент свята, яскравої події.

5. Визначено, що витоки «театралізованого шоу» на музичній сцені, яке позначає яскравий, епатажний, часто костюмований виступ виконавця, який створює будь-який драматургічний образ, можна шукати починаючи із зародження самої музики. В цілому особливості театралізації в музичному

мистецтві, та зокрема в рок-музиці мають величезні коріння у світовій культурі, адже рок-музика, це реакція на світову глобалізацію, суміш культурного фонду в рок-музиці – невід'ємна її частина. Сам по собі факт театралізації, одночасного включення слухового та візуального сприйняття можна охарактеризувати як цілком сучасний.

6. Аргументовано, що рок-музика – складне, багатоаспектне, внутрішньо суперечливе явище культури. Її формування, тісно пов'язане із соціальним середовищем, відбувалося в другій половині ХХ ст., у період істотних зрушень у сфері суспільних відносин, етичних норм та уявлень, що зумовили відповідні зміни в соціальній свідомості загалом, у музичній — зокрема й особливо. Рок, як його концентроване вираження, є втіленням у масовій музиці образної сфери художньої культури другої половини ХХ ст., відбиває реальну дійсність (потужність, приголомшуючі шуми, драматизм, людська самотність тощо), а його «важкий» субжанр створив і усталив художні нормативи, адекватні для відтворення в масовій музиці емпіричних відчуттів сучасної міської людини. Тому перспективи його розвитку як явища художньої культури вбачаються у відповідності до вказаних ознак (адекватне відтворення відчуттів), у періодичному поверненні до блюзових основ, синтезі з різними музичними пластами (фольклором, музикою європейської академічної традиції) та сучасними масовими жанрами.

7. Визначено, що витoki «театралізованого шоу» на музичній сцені, що виражається у яскравому, епатажному, часто костюмованому виступу виконавця, який облачає себе в будь-який драматургічний образ, можна шукати починаючи з зародження самої музики, а рок завжди тяжів до барвистих театралізованих вистав, оригінальної драматургії. В цілому особливості театралізації в рок-музиці мають величезні коріння у світовій культурі, адже рок-музика, це реакція на світову глобалізацію, суміш культурного фонду в рок-музиці – невід'ємна її частина.

8. Проаналізовані конкретні приклади застосування театралізації у виступах засновників жанру рок-н-ролу, доведено, що зародження цієї

музики субстанціональне пов'язано із театралізацією. В роботі застосований аналіз творчості таких виконавців-засновників : «Гітар Слім» Едді Джонс, «Кричущий» Джей Хоукінс, «Кричущий» Лорд Сатч, Елвіс Преслі, Чак Беррі, Мік Джаггер. Доведено, що спільною загальною рисою їх творчості є епатажна, протестна поведінка, застосування новітніх, незвичних засобів художньої виразності та спілкування з глядачем.

9. Визначено, що подальший розвиток рок-музики, як музичного жанру, так і соціокультурного явища, тісно пов'язаний із втіленням театралізації у рок культуру із застосуванням засобів драматизації, лицедійства, побудови цілісного образу концерту чи альбому, перенесення глядача (слухача) у відповідний створений світ як учасника театралізованої дії.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Асафьев Б. В. Музыкальная форма как процесс / Б. В. Асафьев. - Л.: Музыка, 1971. – 117 с.
2. Бадан А. А. Театрализация как педагогическая технология обучения иностранным языкам / А. А. Бадан, А. Н. Голикова // Вестн. НТУ "ХПИ". Сер. : Актуальные проблемы развития украинского общества: сб. наук. пр. - Харьков: НТУ "ХПИ", 2019. - № 1. - С. 78-82.
3. Бакеркина О. А. Мода и театр: грани взаимодействия / О. А. Бакеркина. – Екатеринбург: РГППУ, 2012. – 133 с.
4. Білозуб Л. М. Основи сценарної роботи соціального педагога : навч. посіб. / Л. М. Білозуб. – Запоріжжя : ЗНУ, 2014. – 121 с.
5. Борисов С. К. Основы драматургии театрализованного действия: учебное пособие. – Челябинск : Изд-во Челябинской гос. академии культуры и искусства, 2000. – 284 с.
6. Бувалець О. О. Еволюція поняття «театралізація» в культурному просторі масових видовищ: історія та сучасність / О. О. Бувалець // Культура України : зб. наук. пр. / М-во культури України, Харків. держ. акад. культури. — Харків, – 2012. – Вип. 38. – С. 141 – 149.
7. Васильєва Л. В. Рок-музика як фактор розвитку культури другої половини ХХ століття : монографія / Л. Л. Васильєва. — Миколаїв : Іліон, 2016. — 284 с.
8. Верещака А. О. Стилї та напрями естрадної музики / А. О. Верещака // Культура України. – 2011. – Вип. 33. – С. 15 – 23.
9. Вершковский Э. В. Режиссура театрализованных представлений / Э. В. Вершковский. – Санкт-Петербург : Нестор-История, 2017. – С. 19 –34.
10. Вітрик І. С. Театралізована екскурсія: два підходи / І. С. Вітрик, Л. О. Коцар // ВІСНИК Одеського Історико-Краєзнавчого Музею. – Одеса: Астропринт, 2016. – Вип. 15. – С. 29 – 32.

11. Ворошилова М.Б. Креолизованный текст в политическом дискурсе // Политическая лингвистика: сб. науч. тр. Екатеринбург, 2007. Вып. (3) 23. С. 73-78.
12. Выготский Л. С. Воображение и творчество в детском возрасте / Л. С. Выгодский. – М. : Просвещение, 1991. – 93 с.
13. Ганзбург Г. Песенный театр Роберта Шумана / Григорий Ганзбург // Музыкальная академия. – 2005. – № 1. – С. 106 – 119.
14. Ганзбург Г. Театрализация в вокальных циклах Роберта Шумана / Г. Ганзбург. – Монография. — Saarbrücken: LAP Lambert Academic Publishing, 2012. – 128 с.
15. Генкин Д. М. Театрализация как творческий метод культурно-просветительной работы / Д. М. Генкин // Театрализация как творческий метод культурно-просветительной работы : сб. науч. трудов / Ленинград. гос. ин-т культуры. - Ленинград : [б. и.], 1983. – С. 6-19.
16. Горбов А. С. Режисура видовищно-театралізованих заходів / А. С. Горбов. – Фастів. : Поліфаст, 2004. – 264 с.
17. Дашковская О. Д. Организация досуговой деятельности: лекции / О. Д. Дашковская. – Ярославль: ЯрГУ, 2009. -75 с.
18. Дженкова О. В. «Театралізація» у музеї як феномен сучасної культури та форма взаємодії з відвідувачем (Десятирічний досвід проведення театралізованих екскурсій у філіалі Національного музею історії України — Музеї історичних коштовностей України)/ О.В.Дженкова// ВІСНИК Одеського Історико-Краєзнавчого Музею. – Одеса: Астропринт, 2016. - Вип.15. - С. 47-54
19. Евреинов Н. Н. Театрализация жизни / Н. Н. Евреинов // Демон театральности. Сост., общ. ред. и комм. А. Ю. Зубкова и В. И. Максимова. – М.; СПб. : Летний сад, 2002. – 535 с.
20. Ершова А. П. Режиссура урока, общения и поведения учителя. Пособие для учителя /Ершова А. П., Букатов В. М. – М. : Московский

- психолого-социальный институт (МПСИ), "Флинта" - 4-е изд., 2010. - 344 с.
21. Желтухина М. Р. Комическое в политическом дискурсе конца XX века. Русские и немецкие политики : моногр. / М. Р. Желтухина. – Москва : Ин-т языкозн. РАН; Волгоград: Изд-во ВФ МУПК, 2000. – 264 с.
22. Зязюн І. А. Краса педагогічної дії : навч. посіб. / І. А. Зязюн, Г. М. Сагач. – Київ : Укр.-фін. ін-т менедж. і бізнесу, 1997. – 302 с.
23. Індустрія гостинності в Україні: стан і тенденції розвитку : монографія / колектив авторів ; за заг. ред. проф. В. М. Зайцевої ; Запорізький національний технічний університет. – Запоріжжя : Просвіта, 2017. – 240 с.
24. Киреева Н. Ю. Коммуникативное пространство искусства хоровой театрализации [Электронный ресурс] / Н. Ю. Киреева // Известия Самарского научного центра РАН. 2009. №4-2. – С. 537 – 541. – Режим доступа: <https://cyberleninka.ru/article/n/kommunikativnoe-prostranstvo-iskusstva-horovoy-teatralizatsii>.
25. Киреева Н. Ю. Хоровая театрализация (коммуникативные аспекты): автореф. дис. ... канд. искусствоведения. – Саратов, 2010. – 23 с.
26. Козлов А. Рок-музыка: истоки и развитие. Ч. 2 / А. Козлов. — Москва : Знание, 1990. — 56 с.
27. Коменський Я. А. Велика дидактика. Избранные педагогические сочинения. В 2 т. М. : Педагогіка, 1982. Т. 1. 655 с.
28. Конович А. А. Событийно-образная методика театрализации / А. А. Конович // Театрализация как творческий метод культурно-просветительной работы : сб. науч. трудов / Ленинград. гос. ин-т культуры. - Ленинград : [б. и.], 1983. – С. 20– 39
29. Конович А. А. Театрализованные праздники и обряды в СССР: Науч.-попул. / А. А. Конович. — М.: Высш. шк., 1990. — 208 с.

30. Короленко Є. О. Театралізація як основа режисерського рішення свят / Є. О. Короленко // Вісн. Маріупольського держ. ун-ту. – Сер.: філософія, культурологія, соціологія. – 2016. – Вип. 12. – С. 36 – 43.
31. Костина Т. С. Драматургія празника – важній компонент соціально-культурного проектування / Т. С. Костина // Мир науки, культури, образования. – 2016. - № 1. – С. 192 – 194.
32. Краснова Е. Л. Музейная театралізація как одно из направлений современных коммуникативных тенденций: на примере музеев республики Беларусь / Краснова Е. Л. // Вопросы музеологии. – 2012. – № 1. – С. 31 – 34.
33. Кудашов В. Ф. «Театралізація» как явление праздничной культуры. Эволюция понятия (историко-сравнительный анализ теоретических трудов хх-ххі веков) / В. Ф. Кудашов, Д. Р. Джинджолия // Международный научно-исследовательский журнал. — 2020. — № 10 (100) Часть 2. — С. 76—82.
34. Кужельний О. П. Основи режисури театралізованих видовищ і свят / О. П. Кужельний. – Київ : НАКККіМ, 2012. – 140 с.
35. Ламблен Д. The Rolling Stones. Взгляд изнутри / Доминик Ламблен. – Москва : Эксмо, 2018. – 448 с.
36. Левикова С. І. Молодіжна субкультура / С. І. Левикова. – М., 2004. – С. 140 с.
37. Логвінова О. О. Тенденції трансформації театралізованих жанрів та форм сучасної видовищної культури / О. О. Логвінова // Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв. – 2014. – № 7. – С. 87–91.
38. Максимов В. Философия театра Николая Евреинова / В. Максимов // Демон театральности. – М.: СПб.: Летний сад, 2002. – С. 5-31.
39. Мелякова Ю. В. Буття права та буття у праві: від перформативу до перформансу / Ю. В. Мелякова // Вісник Національного університету

- «Юридична академія України імені Ярослава Мудрого». – 2018. – № 1. – С. 90-113.
40. Михалева О. А. Театрализация педагогического процесса: теория, практика, опыт 20-х годов XX века / Михалева О. А., Дуганова Л. П // Искусство педагогики – педагогика искусства: Сб. научн. трудов. Вып. 3. – Москва : АП К и ПРО, 2003. – С. 88 – 98.
41. Музалевская Ю. Е. Преодоление стереотипов в костюме посредством феномена звездности / Ю. Е. Музалевская // ТРУДЫ СПБГИК. – 2008. – Вып. 178. – С. 104 – 109.
42. Никонова Н. И. К проблеме содержания понятия «Театрализация» в школьном образовательном процессе / Н. И. Никонова // Природные ресурсы Арктики и Субарктики. – 2010. – № 1. – С. 70 – 74.
43. Никонова Н. И. Театрализация как один из путей творческой интерпретации художественного текста / Н. И. Никонова // Филологические традиции в современном литературном и лингвистическом образовании : сб. науч. ст. – М., 2008. – Вып. 7, Т. 2. – С. 150-154.
44. Откидач В. Рок-музика як соціокультурне явище та її місце в сучасній художній культурі / В. Откидач // Вісник Харк. держ. акад. дизайну і мистецтв: Зб. наук. пр. – Х. : ХДАДМ, 2006. – № 1. – С. 91–100.
45. Пави П. Словарь театра / П. Пави. — М. : Прогресс, 1991. — 504 с.
46. Прокопович Л. В. Визуализация культурной идентичности посредством костюмных украшений как форма театрализации повседневности / Л. В. Прокопович // ScienceRise. – 2016. – № 11. – С. 15-19.
47. Прокопович Л. В. Театралізація структур повсякденності в культурних практиках метамодерну / Л. В. Прокопович, Т. В. Розова // Вісн. Нац. акад. керівних кадрів культури і мистецтв. – Сер. : культурологія. – 2018. - № 3. – С. 98 – 102.

- 48.Резнік О. Л. Досвід театралізації дійства: зміна функціонального поля сценографії України в кінці ХХ століття / О. Л. Резнік // Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв.. – 2014. – № 2. – С. 94–97.
- 49.Рубб А. А. Феномен эстрадной режиссуры / А. А. Рубб. — М. : Луч, 2001. — 384 с
- 50.Руднев В. П. Морфология реальности: Исследование по «философии текста» /В. П. Руднев. – Москва : Гнозис, 1996. – 207 с
- 51.Саврук С. Театральність як категорія музично-виконавського мистецтва // Наукові збірки ЛДМА ім. М. В. Лисенка: Музикознавчі студії. — Львів : СПОЛОМ, 2007. — Вип.16. — С.227-232
- 52.Семёнов В. Е. Социальная психология искусства как новая научная отрасль / В. Е. Семенов // Журнал социологии и социальной антропологии. – 2002. – Т. V, №2. – С. 80.
- 53.Сохор А. Певица Александра Николаевна Молас (1844-1929) / А. Сохор // Вопросы музыкально-исполнительского искусства: Сб. статей. Вып. 2 / Ред. Л. С. Гинзбург, А. А. Соловцов. – М., 1958. – С. 207.
- 54.Станиславська К. І. Мистецько-видовищні форми сучасної культури : моногр. / К. І. Станиславська. – К. : НАКККиМ, 2016. – 352 с.
- 55.Стихун Н. В. Театральне мистецтво як засіб удосконалення педагогічної майстерності вчителя. Нова педагогічна думка. 2010. № 4. С. 132–136.
- 56.Тан Ш. Театрализация в постмодернистском романе «Квест» Б. Акунина // Вестн. Российского ун-та дружбы народов. Сер.: Литературоведение. Журналистика. – 2019. – Т. 24. – № 3. – С. 390-403.
- 57.Тимофеева А. Л. Театрализация музейного пространства: функции [Электронный ресурс] / А. Л. Тимофеева // Учёные записки (АГАКИ). – 2018. – №3 (17). – С. 35 – 37. – Режим доступа: URL:

- <https://cyberleninka.ru/article/n/teatralizatsiya-muzeynogo-prostranstva-funktsii> (дата обращения: 19.12.2020).
58. Туманов И. М. Режиссура массового праздника и театрализованного концерта / И. М. Туманов. – Москва : Просвещение, 1978. – 87 с
59. Устинов А. Ю. Игровой текст как категория игровой поэтики // Наука и современность. 2010. № 4-2. С. 158-161.
60. Фисюк Т. Т. Театрализация как социокультурный феномен: историко-технологический аспект (20 – 90-е годы XX века) : моногр. / Т. Т. Фисюк. – Барнаул : АлтГАК, 2009. – 179 с.
61. Ходус В. П. Текст политического плаката как элемент театрализации языка / В. П. Ходус, Е. Ю. Ходус // Гуманитарные, социально-экономические и общественные науки. – 2015. – №10-2. – С. 224 – 225.
62. Хома Н. М. Політичний перформанс як постмодерна форма соціального протесту / Н. М. Хома // Вісн. НТУУ «КПІ». Політологія. Соціологія. Право. – 2014. – Вип. 1. – С. 18-22.
63. Чечетин А. И. Искусство театрализованных представлений. История и теория / А. И. Чечетин. – М. : Просвещение, 1981. – 192 с.
64. Шаумян С. С. Генезис зрелищной культуры от истоков до зрелости (XVIII в.): Западная Европа и Россия : дис. ... канд. ист. наук : спец. 24.00.01 / Сурен Сергеевич Шаумян ; Академия переподготовки работников искусства, культуры и туризма. – Москва, 2001. – 131 с.
65. Шляхтина Л. М. Современный музей: идеи и реалии / Л. М. Шляхтина // Вопросы музеологии. – 2011. – № 2. – С. 14–18.
66. Шубина И. Б. Драматургия и режиссура зрелища. Игра, сопровождающая жизнь / И. Б. Шубина. – Ростов-на-Дону : Феникс, 2006. – 285 с.
67. Щепеткова И. А. Театрализация музейного пространства как форма взаимодействия с посетителями [Электронный ресурс]: автореф. дис... канд. ист. наук: 24.00.03 «Музееведение, консервация и реставрация историко-культурных объектов». — СПб., 2006. — Режим доступа:

<http://www.referun.com/n/teatralizatsiyamuzeynogo-prostranstva-kak-forma-vzaimodeystviya-sposetitelyami>.

- 68.Щепеткова И. А. Феномен «театрализации музея» / Триумф музея? СПб, 2005. С. 244 – 258.
- 69.Davis H. The Beatles. The only ever authorised biography. London, 2009. – 544 p.
- 70.Julia Sneeringer. A Social History of Early Rock'n'Roll in Germany: Hamburg from Burlesque to the Beatles, 1956-69. – London: Bloomsbury Academic, 2018. – 289 pp.
- 71.Tremlett G. David Bowie. Living on the Brink. New York, 1997. 400 p.
72. Evans D. Freddie Mercury: an intimate memoir by the man who knew him best / Evans, David & Peter Freestone. – London: Omnibus. – 2001. – 256 p.