

УДК 792.57:78.08:130.2

DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/94-2-29>**Дарина СУПРУНОВА,***orcid.org/0009-0009-8968-0527*

аспірантка кафедри музичного мистецтва

Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

(Київ, Україна) *dmz2123.dsuprunova@dakkkim.edu.ua***«ПІНОККІЯ» БОРИСА СЕВАСТЬЯНОВА ЯК ПРИКЛАД НЕОМІФОЛОГІЧНОЇ
ЖАНРОВОЇ МОДЕЛІ В СУЧАСНОМУ УКРАЇНСЬКОМУ МЮЗИКЛІ**

У статті здійснено музикознавчий аналіз мюзиклу Бориса Севастьянова «Піноккія» (2023) на лібрето Дмитра Тодорюка (за мотивами казки Карло Коллоді) у контексті проблематики неоміфології як однієї з провідних тенденцій сучасного мистецтва масових і синтетичних жанрів. Актуальність дослідження зумовлена недостатнім теоретичним осмисленням мюзиклу в українському музикознавстві як сфери неоміфологічного мислення: попри активне вивчення жанрово-стильових особливостей мюзиклу, його потенціал як носія вторинного міфотворення та архетипової драматургії залишається малодослідженим. Особливо це стосується сучасних українських мюзиклів, у яких класичні наративи залишаються концептуального переосмислення відповідно до актуальних соціокультурних запитів. Метою статті є виявлення й аналіз неоміфологічної жанрової моделі мюзиклу «Піноккія» на основі осмислення його архетипової структури та музично-драматургічної системи символів у контексті сучасного музичного театру. Наукова новизна полягає у першому музикознавчому осмисленні «Піноккія» як цілісної неоміфологічної моделі сучасного українського музичного театру, в якій деміфологізований казковий наратив переозначається як самостійна символічна система, а музично-драматургічна організація виконує ключову структурно-семантичну функцію. У результаті дослідження обґрунтовано, що мюзикл «Піноккія» функціонує не як адаптація або стилізація відомого казкового сюжету, а як самодостатня неоміфологічна конструкція, у межах якої деміфологізований наратив слугує ресурсом вторинного міфотворення. Показано, що неоміфологічність твору визначається способом організації смислів: архетипна ієрархія персонажів, ініціативний сценарій та полікодовість жанрової природи дитячого мюзиклу формують цілісну символічну систему, зорієнтовану на сучасну культурну чутливість. Особливу увагу приділено музично-драматургічному рівню, який постає структуротворчим і смислотворчим чинником: система лейтмотивів, жанрових нашарувань, тембрових контрастів і циклічних тематичних трансформацій організовує міфологічний час і фіксує порогові стани ініціації. Зроблено висновок, що мюзикл «Піноккія» актуалізує аналітичний потенціал сучасного українського мюзиклу як об'єкта комплексного музикознавчого дослідження, у якому жанрова синтетичність слугує інструментом конструювання нових художніх і етичних моделей, адаптованих до масової культурної свідомості.

Ключові слова: український мюзикл, неоміфологія, жанрова модель, музично-драматургічна структура, архетипова драматургія, жанрова синтетичність.

Daryna SUPRUNOVA,*orcid.org/0009-0009-8968-0527*

PhD Student at the Department of Musical Art

National Academy of Culture and Arts Management

(Kyiv, Ukraine) *dmz2123.dsuprunova@dakkkim.edu.ua***“PINOCCHIA” BY BORYS SEVASTYANOV AS A NEOMYTHOLOGICAL GENRE
MODEL IN CONTEMPORARY UKRAINIAN MUSICAL THEATRE**

The article provides a musicological analysis of the musical «Pinocchio» (2023) by Borys Sevastianov, with a libretto by Dmytro Todoriuk (based on Carlo Collodi's tale), within the framework of neomythology as a leading tendency in contemporary popular and hybrid art forms. The relevance of the study is determined by the insufficient theoretical conceptualization of the musical in Ukrainian musicology as a domain of neomythological thinking: despite sustained attention to genre and style, the musical's potential as a medium of secondary myth-making and archetypal dramaturgy remains underexplored, particularly in recent Ukrainian works where canonical narratives are reinterpreted in line with current sociocultural demands. The aim of the article is to identify and examine the neomythological genre model of «Pinocchio» by elucidating its archetypal structure and the symbolic system of its musical dramaturgy in the context of contemporary musical theatre. The scholarly novelty lies in offering the first musicological interpretation of «Pinocchio» as an integral neomythological model of contemporary Ukrainian musical theatre, in which a demythologized fairy-tale narrative is resemanticized into an autonomous symbolic system, while musical-dramaturgical organization performs a key structural and semantic function. The results substantiate that «Pinocchio» operates not as an adaptation or stylization of a well-known plot, but as a self-sufficient neomythological construct where the demythologized narrative

serves as a resource for secondary myth-making. It is shown that the work's neomythological dimension is determined by its mode of meaning organization: an archetypal hierarchy of characters, an initiatory scenario, and the polycode nature of the children's musical together form a coherent symbolic system attuned to contemporary cultural sensibilities. Special attention is paid to the musical-dramaturgical level as a meaning – and structure-generating factor: a network of leitmotifs, genre stratifications, timbral contrasts, and cyclical thematic transformations shapes “mythological time” and marks threshold states of initiation. The article concludes that «Pinocchia» foregrounds the analytical potential of the contemporary Ukrainian musical as an object of complex musicological inquiry, where generic hybridity functions as an instrument for constructing new artistic and ethical models adapted to mass cultural consciousness.

Key words: *Ukrainian musical; neomythology; genre model; musical-dramaturgical structure; archetypal dramaturgy; genre hybridity.*

Постановка проблеми. В сучасному мистецтвознавстві проблематика неоміфології дедалі активніше актуалізується в контексті аналізу масових і синтетичних жанрів, однак у сфері музичного театру, зокрема мюзиклу, вона досі не набула системного осмислення. Здебільшого мюзикл розглядається крізь призму жанрово-стильової гібридності, тоді як його потенціал як носія неоміфологічних структур залишається недостатньо осмисленим. Тому постає проблема обґрунтування можливості музикознавчої інтерпретації конкретного музично-театрального твору як неоміфологічної моделі. Показовим матеріалом для такого дослідження є сучасні українські мюзикли, у яких традиційні жанрові моделі зазнають концептуального переосмислення. Вибір для аналізу мюзиклу «Пінокія» (2023) сучасного харківського композитора та військовослужбовця ЗСУ Б. Севастьянова полягає у необхідності довести, що звернення до всесвітньовідомого казкового сюжету не є лише адаптацією або стилізацією, а виступає механізмом створення нового міфу, актуалізованого відповідно до сучасних уявлень про ідентичність, відповідальність і шлях особистісного становлення. Таким чином, дослідницьке питання полягає перш за все у з'ясуванні того, яким чином і за рахунок яких художньо-музичних засобів мюзикл «Пінокія» трансформує первинний казковий сюжет у неоміфологічну модель.

Аналіз досліджень і публікацій. Проблематика сучасного музичного театру та мюзиклу в українському мистецтвознавстві розробляється переважно в ракурсі його жанрово-стилістичних вимірів. Теоретичні засади осмислення мюзиклу як поліжанрового феномена музичного театру окреслено у працях Т. Полянського, який розглядає мюзикл як відкриту жанрову систему, здатну до синтезу різних музично-театральних практик і адаптації до сучасних культурних запитів. Специфіку дитячого мюзиклу як синтетичного жанру досліджує Л. Белименко. Теоретичним підґрунтям для аналізу архетипових структур є праці К. Г. Юнга, а також дослідження з проблематики неоміфології в сучасному культурно-мистецькому

середовищі (Усанов, Усанова; Ксідакіс), у яких неоміфологія розглядається як форма вторинного міфотворення, що виникає внаслідок деміфологізації класичних наративів.

Безпосередньо мюзикл «Пінокія» проаналізовано у статті Н. Малюкової, де твір розглядається як показовий приклад новітніх тенденцій розвитку українського дитячого музичного театру з акцентом на поліжанровість музичної мови. Театральні рецензії та публіцистичні матеріали (Поліщук; Чеботар) фіксують рецепцію мюзиклу, звертаючи увагу на його драматургічну цілісність і сценічну ефектність, однак не пропонують системного теоретичного осмислення. Попри наявність жанрово-стильових і рецептивних досліджень мюзиклу «Пінокія», його осмислення як цілісної неоміфологічної жанрової моделі з виразною архетиповою драматургією залишається поза фокусом спеціальних наукових розвідок, що й визначає предмет даної статті.

Метою статті є виявлення й аналіз неоміфологічної жанрової моделі мюзиклу «Пінокія» Б. Севастьянова на основі осмислення його архетипової сюжетної структури та музично-драматургічної системи символів у контексті сучасного музичного театру.

Виклад основного матеріалу. Борис Севастьянов – сучасний український композитор харківської школи, чия творчість охоплює академічну, театральну, кіномузику та жанри масової культури. Отримавши фахову композиторську освіту в Харківському національному університеті мистецтв ім. І. Котляревського, він сформувався як митець, здатний до органічного поєднання традицій симфонічного й камерного письма з сучасними жанрово-стилістичними моделями. У його доробку є академічні симфонічні та камерні твори, пісні, музика до фільмів, так і музично-театральні проекти, серед яких особливе місце посідають мюзикли. Важливою рисою композиторського мислення Б. Севастьянова є увага до драматургічної цілісності, полікодовості музичної мови та здатність адаптувати складні художні концепції до сучасної сценічної практики. Саме ці якості визна-

чають значущість мюзиклу «Піноккія» як репрезентативного прикладу його творчого методу в контексті розвитку сучасного українського музичного театру.

Мюзикл «Піноккія» репрезентує сучасний підхід до адаптації класичного сюжету в жанрі мюзиклу, поєднуючи полікодовість музичної мови, драматургічну продуманість і орієнтацію на актуальну культурну чутливість. Автором лібрето виступив Д. Тодорюк, режисером-постановником – В. Пальчиков. До постановчої команди також увійшли диригент-постановник Є. Воронко, хореограф-постановник Д. Возняковська, сценограф Д. Василенко та художник із костюмів Д. Курята, що забезпечило синтетичну єдність музики, сценічної дії та візуального ряду. Прем'єра мюзиклу відбулася 15 вересня 2023 року на сцені Київської опери.

Особливості сюжетної організації та способи художнього переосмислення першоджерела визначають концептуальний рівень цього твору й потребують окремого аналітичного розгляду. Сюжетна основа мюзиклу «Піноккія», що базується на оповіданні К. Коллоді «Пригоди Піноккіо», в сучасному музично-театральному прочитанні виходить за межі дитячої оповідальності та набуває рис універсального міфу. У межах цього переосмислення всесвітньовідоме першоджерело функціонує не як літературна казка, а як архетиповий наратив про ініціацію та трансформацію особистості. Одним із принципово важливих сюжетно-драматургічних рішень мюзиклу «Піноккія» є авторське переосмислення образу головного героя, яке зумовлює зміну самої логіки інтерпретації класичного наративу. Гендерна трансформація Піноккіо в образ лялькової дівчинки не має характеру зовнішньої модернізації, а постає як концептуальний прийом, що актуалізує новий тип ініціаційного сценарію та розширює семантичний потенціал казкового сюжету. Саме така переорієнтація смислових акцентів дозволяє розглядати твір у площині неоміфологічної моделі.

І. Ксідакіс визначає термін «неоміфологія» як «сучасну тенденцію, за якої символи, а також релігійні й міфологічні постаті світової історії вилучаються зі свого природного контексту або релігії та переосмислюються, у такий спосіб “конструюючи” новий міф» (Xidakis, 2022: 6). У цьому визначенні принциповим є не лише сам факт переосмислення міфологічних образів, а механізм їхнього функціонування поза первинним культурно-історичним контекстом. Саме в такому контексті сюжет «Піноккія» в мюзиклі Б. Севастьянова втрачає статус дитячої моралізаторської

оповіді, перестає бути ілюстрацією першоджерела та набуває ознак самодостатньої символічної системи. Деміфологізація казкового наративу тут стає передумовою нового міфотворення, внаслідок чого виникає неоміфологічна модель, що функціонує за власними смисловими законами.

У мюзиклі «Піноккія» оригінальна дидактична мораль і буквальна фантастика знімаються та переорієнтовуються на психологічну та соціокультурну проблематику, піднімаючи питання ідентичності та особистісного вибору. Якщо «неоміфологія – це міф, що виростає із власної деміфологізації та має самого себе як підґрунтя існування» (Усанов, Усанова, 2010: 159), то твір вже не потребує зовнішнього сакрального авторитету міфу/казки, бо продукує власну символічну систему, здатну самостійно утримувати смисли. Саме тому в мюзиклі «Піноккія» можна говорити про неоміфологічний ефект: сюжет про створення істоти (ляльки) та її шлях до набуття людяності римується з тим, як сама вистава конструює новий міф із деміфологізованого матеріалу. У «Піноккія» головна героїня постає як «нетерпляча душа», що перебуває у стані очікування власного втілення та набуття людської ідентичності (ініціації) – «перетворення її на живу дівчинку» (Чеботар, 2023). Така характеристика безпосередньо корелює з переосмисленням сюжету, у якому процес становлення суб'єкта витісняє традиційну дидактичну функцію казки. Тобто твір одночасно репрезентує ініціаційний наратив і реалізує його на рівні власної художньо-символічної структури, через що неоміфологічна модель мюзиклу набуває самореференційного характеру.

Неоміфологічність мюзиклу «Піноккія» також проявляється і у свідомому переосмисленні архаїчних міфологічних структур відповідно до сучасних соціокультурних реалій. В основі персонажної системи мюзиклу лежить принцип архетипної ієрархії, притаманної міфологічному мисленню, однак і він зазнає свідомої трансформації. Сюжет інтерпретується як архетиповий наратив гуманізації головної героїні Піноккія через послідовність сюжетних випробувань. У результаті ініціаційний шлях героїні актуалізується через досвід емпатії, подолання залежностей від вимог соціуму та поступового усвідомлення власної ідентичності. Актуалізація тем відповідальності, свободи волі та гуманістичних ідей людяності дозволяє розглядати мюзикл як художню відповідь на сучасні суспільні виклики та одночасно і як прояв неоміфологічної моделі в контексті жанру мюзиклу.

Образ тесляра Джепетто репрезентує архетип Творця, в рамках якого акт творіння не обмежується

лише наданням форми, а переосмислюється як тривалій емпатичний процес батьківської відповідальності. Гендерна трансформація образу Піноккіо додатково підсилює неоміфологічний вимір твору. Тут показовим є авторський коментар лібретиста Д. Тодорюка в його інтерв'ю Т. Поліщук про те, що «завжди між батьком і дочкою виникає зовсім інший зв'язок, ніж між татом і сином», що зумовило посилення «щемливості та ніжних вібрацій» у драматургії образу (Поліщук). Антагоністичні та допоміжні персонажі формують багатовимірний архетипний простір випробування, у якому ключову роль відіграє образ Кара-Босса як секуляризована форма архетипу Тіні та Спокуси. Лібретист безпосередньо окреслює цього персонажа як постать, що «проявляє свою волю, потужність, могутність і всевладдя, як хазяїн шоу» (Поліщук), тим самим переводячи архетип зла з метафізичної площини у соціокультурну – сферу маніпуляції, контролю та символічної влади. Простір випробування моделюється через алюзії на сучасні медіапрактики та талант-шоу, де, за задумом авторів, «йдеється про вічне протистояння нової, більш ліберальної школи та старої – пуританської» (Поліщук). Колективні персонажі ансамблевих сцен виконують функцію архетипу Медіатора або Колективного Голосу, репрезентуючи систему правил і соціальних очікувань, у межах яких здійснюється ініціація героїні.

Фемінізація головного героя, здійснена лібретистом, не є суто зовнішньою модернізацією. Вона може бути трактована як свідомий драматургічний прийом неоміфологічного моделювання, спрямований на зміну емоційно-етичної осі твору. Перетворення Піноккіо на Піноккіо дозволяє переосмислити архетипний зв'язок Творця і створіння в площині «батько – донька». Унаслідок цього класичний казковий наратив деміфологізується: знімається моралізаторська модель «виховання неслухняного хлопчика» і натомість актуалізується неоміфологічний сценарій формування ідентичності через вибір, уразливість і внутрішню трансформацію. Водночас жіноча ідентичність головної героїні посилює конфлікт із секуляризованим архетипом Тіні (Кара-Босс), переводячи протистояння у площину сучасних соціокультурних механізмів символічної влади шоу-бізнесу. Цей конфлікт автори вбудовують в архетипний сценарій випробування.

Водночас реалізація неоміфологічної моделі в мюзиклі «Піноккія» не може бути повноцінно осмислена поза жанровим контекстом твору. Саме здатність мюзиклу до жанрової гнучкості робить його відкритим до складних смислових моделей, зокрема неоміфологічних. Сучасний мюзикл «є

тим універсальним музично-театральним жанром, який динамічно розвивається, шукає нові форми, постійно оновлюючи художньо-естетичні та технологічні механізми впливу на публіку...», демонструючи «відкритість, органічне засвоєння різноманітних новацій та здатність відгукуватися на найактуальніші виклики» (Полянський, 2013:128). Саме ці якості дозволяють мюзиклу «Піноккія» функціонувати як простір актуалізації архетипних і неоміфологічних структур, адаптованих до сучасного глядача. Дитячий мюзикл як жанрова модифікація класичного мюзиклу потребує осмислення перш за все з огляду на його здатність транслювати складні смислові моделі в доступній для дитячої аудиторії сценічній формі. Як зазначає Л. Белименко, дитячий мюзикл інтегрує різностильові елементи, формуючи синтетичну драматургію, засновану на єдності музики, слова й пластики, а його генеза «поєднана з домінантною роллю синтезуючих процесів – на рівні драматичного першоджерела, музично-театральних та міжжанрових діалогів, симбіозу та взаємопроникнення різноманітних стилів і стилістичних елементів» (Белименко, 2022: 136). Саме така синтетичність відповідає природі неоміфу, який функціонує як цілісна символічна система, а не як сукупність окремих художніх прийомів.

Показовим є спостереження Н. Малюкової, яка наголошує на «жанровій різноманітності» мюзиклу «Піноккія» (Малюкова, 2024: 403). Поєднання академічних вокальних технік і традиційної оркестровки зі стилістичними елементами джазу, поп-та рок-музики формує багатокодовий художній простір, у якому казковий сюжет трансформується у зорієнтовану на сучасного глядача неоміфологічну модель. Саме ця жанрово-стилістична гнучкість створює умови для функціонування мюзиклу в якості носія полісимволічних смислових структур. У цьому контексті казкові смисли функціонують не як прямі сюжетні алюзії, а як система кодів, що, за слушним зауваженням О. Афоніної, «зберігає цілісність незалежно від інтерпретації образів і сюжетів, реалізуючись через взаємодію різних художніх рівнів» (Aphonina, 2016: 80). Така синергія забезпечує баланс між традицією й інновацією та сприяє трансляції неоміфологічних смислів у доступній для сучасного глядача формі.

Ключовою для формування неоміфологічної жанрової моделі мюзиклу є його музично драматургічна реалізація. Система лейтмотивів, повторюваних інтонаційних формул задає циклічний принцип розвитку, корельований із міфологічним часом. Супроводжуючи етапи ініціального сценарію, музика замість ілюстративної починає вико-

нувати структуротворчу функцію. Синтез сучасних жанрово-стильових елементів із символічно насиченими музичними образами актуалізує архетипові смисли для сучасного глядача. І, зважаючи на ступінь закріплення цього казкового сюжету в масовій свідомості, таким способом перетворює мюзикл на форму сучасного міфу, адаптованого до масової культурної свідомості.

Розглянемо, як неоміфологічна модель мюзиклу «Піноккія» реалізується на рівні музичних символів, які корелюють з архетипною структурою персонажів й ініціаційним сюжетом твору. Лейтмотив Піноккії, позначений інтонаційною нестійкістю та ритмічною мінливістю, відтворює стан незрілості героїні та її перебування у фазі пошуку форми й ідентичності, що відповідає архетипу Героя-неофіта. Як зазначає Н. Малюкова, «музичні теми головної героїні Піноккії стають дещо більшим, ніж просто супровід дії та реакція на зовнішні чинники. Вони ілюструють внутрішній розвиток персонажа, дозволяючи глядачам краще зрозуміти її емоції та мотивацію» (Малюкова, 2024: 404). Натомість музичний образ Джепетто ґрунтується на стабільних гармонічних опорах, символізуючи порядок, первинний задум і етичну вісь, відносно якої вибудовується шлях ініціації. Образ Кара-Босса в мюзиклі набуває рис секуляризованої архетипної Тіні, трансформованої відповідно до сучасних соціокультурних реалій. Він постає не як міфологічне зло в традиційному сенсі, а як «хазяїн шоу» (Поліщук), «злий продюсер» (Чеботар) і носій символічної влади, що оперує обіцянками слави. Така інтерпретація переводить архетип зла у площину сучасної медіа-індустрії, що є характерним для неоміфологічного мислення. Загалом, музичні образи, пов'язані з простором спокуси, тяжіють до жанрової еkleктики, створюючи ілюзію свободи й водночас акустичний образ хаосу, характерний для неоміфологічного простору випробувань. Нарешті, фінальна тематична трансформація Піноккії, що узагальнює раніше представлені мотиви, набуває значення музичного еквівалента завершення ініціації та досягнення внутрішньої цілісності. Ми бачимо, що музична символіка в мюзиклі виступає не ілюстративним засобом, а повноцінним семіотичним рівнем реалізації неоміфологічної моделі. Це зумовлює необхідність звернення до аналізу окремих музичних номерів вистави як ключових носіїв смислотворчих функцій.

Перший номер «День неробства» виконує функцію експозиції не лише сюжетного, а й неоміфологічного простору мюзиклу, окреслюючи вихідну стадію ініціації героїні до її втілення в ляльку.

Гармонія, побудована на поєднанні мажорного ладу з періодичними мінорними відхиленнями, формує амбівалентний емоційний фон, у межах якого співіснують безтурботність і прихований драматизм. Таке гармонічне коливання символізує нестабільний стан суб'єкта на початковому етапі становлення – між дитячою спонтанністю та необхідністю усвідомленого вибору. Мелодична лінія з висхідним рухом і синкопованими ритмами підкреслює динаміку пошуку, тоді як лейтмотивний характер теми забезпечує її подальшу смислову актуалізацію в межах цілісної музично-драматургічної структури. Оркестрове поєднання академічних інструментів з електронними тембрами формує багатокодовий звуковий простір, у якому казкова умовність уже на початку трансформується в неоміфологічну модель. Текстовий рівень номера репрезентує архетипну опозицію Порядку й Свободи: Фея втілює нормативно-дидактичний принцип, тоді як Вчитель актуалізує ідею гри та творчої спонтанності. Їхній діалог формує простір первинного вибору, який у неоміфологічному контексті виступає відправною точкою ініціаційного шляху. Колективне хорове проголошення рефрену «день неробства» символізує тимчасове занурення героїні у профанний, «святковий» вимір існування, що передуватиме подальшим випробуванням.

Вокально-інструментальний номер «Дует Джепетто та Піноккії» виконує ключову функцію в неоміфологічній структурі мюзиклу, репрезентуючи момент формування зв'язку між архетипами Творця та Героя-неофіта. Куплетно-варіаційна форма номера дозволяє послідовно розкрити індивідуальні емоційні стани персонажів, тоді як кульмінаційний дует символізує досягнення початкової гармонії та прийняття. Мелодична стриманість партії Джепетто, підкріплена стабільними гармонічними опорами, відображає архетип Порядку та відповідальності, тоді як грайливо-рухлива мелодика Піноккії підкреслює її статус істоти, що лише входить у простір людського досвіду. Поступове розширення інструментальної палітри (від камерного фортепіанного супроводу до багатопарової оркестрової фактури) моделює процес емоційного зближення та духовного укорінення. Текст дуету набуває символічного значення акту ініціаційного визнання: формула «жити на землі для когось» репрезентує перехід від автономного існування до етичної співпричетності. У неоміфологічному вимірі цей номер фіксує момент первинного входження у людяність, що надалі буде поставлений під сумнів і перевірений випробуваннями.

Сольний номер Піноккії «Хочеш собою бути – йди проти течії?» становить кульмінаційний етап

внутрішньої ініціації героїні, у якому неоміфологічна модель набуває виразно екзистенційного характеру. Наскрізна форма композиції з варіативними повтореннями тематичного матеріалу відповідає логіці внутрішнього монологу, що розгортається як процес самопізнання та сумніву. Зміщення вокальної партії в нижній регістр, а також активне використання експресивних вокальних технік сигналізують про трансформацію образу Піночкії з наївного неопіта в суб'єкта рефлексії. Модуляція у фінальній частині номера символізує відкритість до пошуків нового смислового горизонту. Текст номера формулює центральне неоміфологічне питання інакшості як екзистенційної умови становлення. Риторичні запитання та образи «обпечених крил» і «гострих питань» актуалізують архетипний мотив жертви, без якої ініціація залишається незавершеною.

Показовим також є сон Піночкії, у «закутий в кайдани Арлекін звинувачує дерев'яну дівчинку в бездії» (Чеботар). У неоміфологічному вимірі ця сцена функціонує як момент інтеріоризації архетипу Тіні, коли зовнішній конфлікт остаточно трансформується у внутрішній моральний імператив і стає поштовхом до завершальної фази ініціації. Нав'язливе повторення питань ідентичності («Хто ти?», «Що ти за істота?»), відтворює внутрішній страх героїні та зовнішній соціальний тиск, а сам Арлекін постає тут своєрідною проекцією колективного сумніву й осуду. Поєднання рок-стилістики з традиційними оркестровими засобами, темброва насиченість і контрастна динаміка формують акустичний образ хаосу, характерного для неоміфологічного простору випробувань. Ключовою для неоміфологічної моделі є серединна зміна фактури від фрази «Прокидайся і вертайся, Кара-Босс тебе чекає»: різке зниження динаміки та перехід від насиченої рок-фактури до м'яких тембрів флейти й струнних створюють простір рефлексії, де зовнішній конфлікт переживається внутрішньо. Цей епізод відповідає межовому стану ініціації: між спокусою повернення до контрольованого світу й необхідністю власного вибору. Подальше повернення духових та електроінструментів відновлює напруження вже в трансформованій якості: повтор початкового матеріалу з розширеною тембровою палітрою реалізує принцип повторення з відмінністю, фіксує внутрішній конфлікт між свободою й підпорядкуванням в рамках процесу ініціаційного перетворення героїні в людину.

Використання візуально акцентованих сценічних образів і гротескних хореографічних елементів у масових сценах Карабосленду істотно під-

силює неоміфологічний вимір мюзиклу. У цьому просторі архетип Тіні реалізується через умовно-театральне викривлення реальності. Хореографія тут функціонує як активний смислотворчий чинник, взаємодіючи з музикою та драматургією. Як зазначає Л. Белименко, «хореографічну дію в мюзиклі для дітей використовують як для розвитку дії, так і для побутової характеристики сцен, її умовно-театральних парафразів та пародіювання» (Белименко, 2022: 135). У мюзиклі «Піночкія» ці засоби так само сприяють формуванню багатокодового сценічного простору, в якому гротеск стає візуально-пластичним еквівалентом архетипового випробування та підсилюють семіотичну насиченість музичної драматургії.

Кульмінаційна сцена самопожертви Піночкії (коли героїня добровільно кидається у вогонь, щоб підтримати життя інших) реалізує один із ключових архетипових мотивів – мотив символічної смерті як передумови відродження. Саме цей акт завершує ініціаційний цикл і забезпечує трансформацію «нетерплячої душі» у повноцінну людську ідентичність, що також відповідає неоміфологічній логіці сюжету.

Розмаїта емоційна палітра мюзиклу в неоміфологічному вимірі постає як музичне відображення різних фаз ініціаційного шляху. Ліричні епізоди пов'язані з формуванням емоційного зв'язку та ідентичності, тоді як гротескові й драматичні номери репрезентують простір випробувань, спокуси й конфлікту. Музика в цьому контексті набуває семіотичної функції, чим структурує та поглиблює ідейно-тематичний зміст сюжетного розвитку. Розвиток музичних тем Піночкії характеризує процес формування особистісної ідентичності, музичні образи Кара-Босса втілюють архетип Тіні й символічної влади, тоді як фінальні номери функціонують як музичне втілення завершення ініціації у досягненні внутрішньої цілісності героїні.

Музична драматургія мюзиклу «Піночкія» вибудовується як цілісна система неоміфологічних знаків, де музичні рішення беруть безпосередню участь у формуванні сюжетних смислів. Сольні, ансамблеві та інструментальні епізоди мюзиклу утворюють багаторівневий музичний текст, що моделює етапи ініціаційного шляху героїні від профанного «лялькового» стану через випробування до перетворення на цілісну людську особистість. Оркестровка, яка поєднує академічні та сучасні темброві рішення, виконує семіотичну функцію, забезпечуючи трансляцію архетипових і неоміфологічних смислів у формі, доступній сучасній масовій культурній свідомості, і осо-

бливо – дитячий. Музична виразність у «Піночкі» набуває структуротворчих функцій, адже саме через систему музичних образів вибудовується внутрішня логіка розвитку дії, у межах якої музика стає носієм смислів. Музична складова мюзиклу постає інтегруючим рівнем художньої структури, що синтезує драматургію, сценічну дію та символічні коди в цілісну неоміфологічну модель.

У цьому контексті принципового значення набуває спосіб музичного мислення Б. Севастьянова, що ґрунтується на активному залученні інноваційних композиційних прийомів і гнучкому синтезі різних культурних кодів. Несподівані гармонічні зсуви, ускладнені поліфонічні нашарування та рельєфні ритмічні структури виконують не лише стилістичну, а й семіотичну функцію, формуючи зони драматургічної напруги та символізуючи «порогові» стани ініціації. Поєднання академічних оркестрових технік з елементами сучасних масових жанрів трансформує традиційні канони відповідно до актуальної естетичної чутливості, внаслідок чого музична мова мюзиклу постає як гнучка символічна система. Саме в «Піночкі» ця модель реалізується найбільш послідовно, дозволяючи розглядати твір як репрезентативний приклад сучасного українського музичного театру та важливу віху творчої еволюції композитора.

Висновки. Мюзикл Б. Севастьянова «Піночкі» постає прикладом сучасного міфу, у межах якої відомий казковий сюжет функціонує як основа для переосмислення проблем ідентичності, морального вибору та відповідальності на шляху становлення людини. Деміфологізований наратив у цьому творі не відтворює традиційну

дидактичну схему, а організовується як автономна система смислів, побудована на логіці ініціального сценарію та архетипній взаємодії персонажів. Визначальним механізмом цього неоміфологічного моделювання є полікодовість жанрової природи дитячого мюзиклу та його здатність інтегрувати різні культурні коди в єдину драматургічну структуру. У межах такої жанрової рамки архетипні фігури виявляють себе як семіотичні вузли, що забезпечують трансляцію складних смислів у формі, доступній масовій (зокрема дитячій) аудиторії, не редукуючи їх до дидактичної моралі. Це підтверджує тезу про те, що сучасний український мюзикл здатен функціонувати не лише як розважальний синтетичний жанр, а як повноцінний носій міфотворчих механізмів нової культурної чутливості.

Музично-драматургічний рівень є ключовим для легітимації мюзиклу «Піночкі» як неоміфологічної жанрової моделі. Музичний розвиток виступає структуротворчим і смислоорганізуючим чинником, який організовує міфологічний час та фіксує порогові стани ініціації через систему лейтмотивів, тембрових рішень, жанрових нашарувань і циклічних трансформацій тематизму. У підсумку, саме музична мова твору забезпечує цілісність неоміфологічної конструкції, синхронізуючи архетипову драматургію, сценічну дію та соціокультурні акценти в єдину художню систему. В такий спосіб мюзикл «Піночкі» засвідчує можливість осмислення сучасного українського мюзиклу як простору неоміфологічного мислення, у якому жанрова синтетичність виступає інструментом конструювання нових художніх моделей.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Белименко Л. І. Жанрова та естетична специфіка сучасного дитячого мюзиклу. Мистецтвознавчі записки. 2022. Вип. 42. С. 133–137. DOI: <https://doi.org/10.32461/2226-2180.42.2022.270350>
2. Малокова Н. В. Музичний театр для дітей в Україні: новітні тенденції та досягнення (на прикладі мюзиклу «Піночкі» Бориса Севастьянова). Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв. 2024. № 4. С. 401–405.
3. Поліщук Т. Як стати людиною? Київська опера на Подолі відкрила 42-й театральний сезон мюзиклом «Піночкі». URL: <https://kyivoperatheatre.com.ua/yak-staty-lyudynoyu/> (дата звернення: 06.12.2025).
4. Полянський Т. Мюзикл як поліжанровий феномен музичного театру: історія та перспективи. Мистецтвознавчі записки. 2013. № 23. С. 122–128. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Mz_2013_23_20 (дата звернення: 17.11.2025).
5. Усанов І. В., Усанова Л. А. Неоміфологія постсучасної особистості. Філософські обрії, 2010. Вип. 24. С. 155–166.
6. Чеботар О. «Піночкі»: одрук чи бродвейська мрія. The Claquers. 2023. URL: <https://theclaquers.com/posts/11920> (дата звернення – 13.10.2025)
7. Юнг К. Г. Архетипи і колективне несвідоме. Київ: Основи, 2016. 608 с.
8. Arphonina O. Mythological Codes and “Double Coding” in Art. Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв. 2016. № 2. С. 76–80.
9. Xidakis I. Neomythology: A New Religious Mythology. Religions. 2022. Vol. 13, No. 6, Art. 536. DOI: 10.3390/rel13060536.

REFERENCES

1. Belymenko L. I. (2022) Zhanrova ta estetychna spetsyfyka sучasnoho dytyachoho miuzyklu. [Genre and aesthetic specificity of the contemporary children's musical] Mystetstvovnavchi zapysky. 42. 133–137. <https://doi.org/10.32461/2226-2180.42.2022.270350> [in Ukrainian]

2. Maliukova N. V. (2024) Muzychnyi teatr dlia ditei v Ukraini: novitni tendentsii ta dosiahnennia (na prykladi miuzyklu «Pinokkiiia» Borysa Sevastianova). [Musical theatre for children in Ukraine: recent trends and achievements (on the example of the musical Pinocchio by Borys Sevastianov)] Visnyk Natsionalnoi akademii kerivnykh kadriv kultury i mystetstv. 4. 401–405. [in Ukrainian]
3. Polishchuk T. (2025) Yak staty liudynoiu? Kyivska opera na Podoli vidkryla 42-y teatralnyi sezon miuzyklom «Pinokkiiia». [How to become human? The Kyiv Opera at Podil opened its 42nd theatrical season with the musical Pinocchio] Available at: <https://kyivoperatheatre.com.ua/yak-staty-lyudynoyu/> (accessed 6 December 2025). [in Ukrainian]
4. Polianskyi T. (2013) Miuzykl yak polizhanrovyi fenomen muzychnoho teatru: istoriia ta perspektyvy. [The musical as a polygenre phenomenon of musical theatre: history and prospects] Mystetstvoznavchi zapysky. 23. 122–128. Available at: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Mz_2013_23_20 (accessed 17 November 2025). [in Ukrainian]
5. Usanov I. V., Usanova L. A. (2010) Neomifolohiia postsuchasnoi osobystosti. [Neomythology of the postmodern personality] Filosofski obrii. 24. 155–166. [in Ukrainian]
6. Chebotar O. (2023) «Pinokkiiia»: odruk chy brodveiska mriia. [Pinocchio: a typo or a Broadway dream] The Claquers. Available at: <https://theclaquers.com/posts/11920> (accessed 13 October 2025). [in Ukrainian]
7. Jung C. G. (2016) Arkhetypy i kolektyvne nesvidome. [Archetypes and the Collective Unconscious] Kyiv: Osnovy. 608 p. [in Ukrainian]
8. Aphonina O. (2016) Mythological codes and “double coding” in art. Visnyk Natsionalnoi akademii kerivnykh kadriv kultury i mystetstv. 2. 76–80.
9. Xidakis I. (2022) Neomythology: A new religious mythology. Religions. 13(6). Art. 536. <https://doi.org/10.3390/rel13060536>

Дата першого надходження рукопису до видання: 20.11.2025

Дата прийнятого до друку рукопису після рецензування: 19.12.2025

Дата публікації: 31.12.2025