

МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ ТА ІНФОРМАЦІЙНОЇ ПОЛІТИКИ
УКРАЇНИ
НАЦІОНАЛЬНА АКАДЕМІЯ КЕРІВНИХ КАДРІВ КУЛЬТУРИ І МИСТЕЦТВ
КАФЕДРА РЕЖИСУРИ ТА АКТОРСЬКОЇ МАЙСТЕРНОСТІ
ІМЕНІ НАРОДНОЇ АРТИСТКИ УКРАЇНИ ЛАРИСИ ХОРОЛЕЦЬ

КВАЛІФІКАЦІЙНА РОБОТА
на здобуття освітнього ступеня «Магістр»

на тему:
**«Мюзикл як особливий вид сценічного мистецтва у втіленні
режисерського задуму»**

Виконала: студентка II курсу
групи МСМ-11-21
спеціальності 026
«Сценічне мистецтво»
Бочарова Юлія Олександрівна

Науковий керівник:
доктор культурології, професор,
заслужений діяч мистецтв України
Садовенко Світлана Миколаївна

Рецензент:
кандидат мистецтвознавства,
професор, заслужений діяч мистецтв
України
Неволов Василь Васильович

Допустити до захисту
Протокол засідання кафедри
№ ___ від _____ 20__р.
Завідувач кафедри, проф.
_____ **Віктор ГИРИЧ**

Київ-2022

ЗМІСТ

ВСТУП	3
РОЗДІЛ 1. ІСТОРИЧНІ ЗАСАДИ ДОСЛІДЖЕННЯ	6
1.1. Історія виникнення жанру «мюзикл» як особливого музичного жанру.....	6
1.2. Зародження і формування мюзиклу як самостійного театрального жанру та особливого виду сценічного мистецтва у втіленні режисерського задуму	10
1.3. Історичний розвиток мюзиклу в Україні	17
РОЗДІЛ 2. ОСОБЛИВОСТІ ВТІЛЕННЯ РЕЖИСЕРСЬКОГО ЗАДУМУ В МЮЗИКЛІ ЯК ОСОБЛИВОМУ ВИДІ СЦЕНІЧНОГО МИСТЕЦТВА	32
2.1. Особливості композиції і драматургії мюзиклу	32
2.2. Мюзикли у сценічному мистецтві як особливий вид сценічного мистецтва у втіленні режисерського задуму	52
2.3. Режисерський задум та особливості його втілення	
РОЗДІЛ 3. РІЗНОВИДИ МЮЗИКЛІВ ВІДОМИХ РЕЖИСЕРІВ ХХ СТОЛІТТЯ	64
3.1. Мюзикл «Співаючи під дощем» в режисурі Джина Келлі та Стенлі Донена	64
3.2. Мюзикл «Чікаго» в режисурі Роба Маршалла Error! Bookmark not defined.	
ВИСНОВКИ	81
ВИКОРИСТАНІ ДЖЕРЕЛА	84
ДОДАТКИ	90

ВСТУП

Актуальність теми. Музичний театр усі віки свого існування привертав увагу пересічного глядача завдяки характерній особливості – прагненню до зрозумілості та демократичності. Ці ознаки стимулюють жанрові різновиди як резонанс на соціокультурні зміни, які, у свою чергу, спричиняють трансформацію поглядів, уподобань та смаків глядацької аудиторії. Це стосується і мюзиклу – жанру, як і зародження якого зумовлене специфікою американської культури так і рок-опери, що є характерним українському менталітету з точки зору драматургічної насиченості.

В Україні виникнення жанру мюзиклу відбулося в наприкінці ХХ – початку ХХІ ст. і характеризується процесами взаємозбагачення і взаємовпливу різновидів мистецтва, що були зумовлені трансформацією форм музично-драматичного театру.

На сьогодні таку жанрову різноманітність презентують: фольк-опера, рок, оперета, поп, зонг, мюзикл, музична комедія тощо. Специфіку життя і розмаїття нинішнього соціуму віддзеркалюють новітні мистецькі напрями, жанри і стилі, виникнення яких зумовлено низкою науково-технічних та соціально естетичних аспектів.

Посилення процесів демократизації та урбанізації соціальних відносин почали відбиватися на формуванні й динамічному розвитку таких напрямів: як жанрів мюзикл, рок і джаз, і рок-опера та привели до домінування у медіа-просторі популярної музики (поп-музика).

Вимоги сучасної масової аудиторії вдовольняють «третій пласт» (за В. Конен) – розважальні, не складні за формою і змістом твори, що розраховані на масове споживання. Як музично-драматичне мистецтво, мюзикл викликає підвищений інтерес. За останні два десятиліття український мюзикл, розповсюдившись як самостійний рід в багатьох країнах світу, суттєво посилив свої позиції, ставши одним із знакових чинників музичної культури України. Останнім часом національні та американські мюзикли

досліджували науковці Є. Андрущенко, М. Бобров, Ф. Ігнат'єв, С. Садовенко, А. Сисоєва. Періодичні та Інтернет-видання містять факти та аналітичні матеріали, авторами яких є сучасні українські композитори С. Бедусенко [1; 2], А. Комлікова, І. Мамчур, Ю. Рибчинський, Г. Татарченко та інші поети, лібретисти, музичні критики тощо.

Втім, ця тема, як науковий напрямок, потребує більшої уваги українських науковців щодо розгляду мюзиклу як особливого виду сценічного мистецтва у втіленні режисерського задуму, що і зумовило вибір теми дослідження: *«Мюзикл як особливий вид сценічного мистецтва у втіленні режисерського задуму»*.

Отже, **мета роботи** – розгляд мюзиклу як особливого виду сценічного мистецтва у втіленні режисерського задуму.

Поставлена мета зумовила необхідність вирішення наступних **задач дослідження**:

1. Проаналізувати історичні засади, визначити особливості розвитку масової культури ХХ–ХХІ століття, узагальнити визначення «масова культура», «мюзикл».

2. Схарактеризувати мюзикл, як найпопулярніший жанр і продукт діяльності та як особливий вид сценічного мистецтва у втіленні режисерського задуму, розглянути особливості композиції і драматургії мюзиклу.

3. Дослідити особливості та історичне значення мюзиклів для розвитку культури України.

4. Проаналізувати сучасний стан, проблеми та перспективи сучасного українського мюзиклу як особливого виду сценічного мистецтва у втіленні режисерського задуму.

5. Розглянути шляхи, засоби підтримки, напрями розвитку українського мюзиклу як особливого виду сценічного мистецтва у втіленні режисерського задуму.

Об'єкт дослідження – мюзикл як жанр.

Предмет дослідження – мюзикл як особливий вид сценічного мистецтва у втіленні режисерського задуму.

Методи дослідження: методи порівняння та узагальнення, аналіз та вивчення науково-методичної літератури та періодичних видань.

Практичне значення дослідження полягає у можливості практичного використання результатів проведеного дослідження, зокрема щодо розгляду мюзиклу як особливого виду сценічного мистецтва у втіленні режисерського задуму. Можливості читання практичних курсів спеціальності «Сценічне мистецтво», «Музичне мистецтво» тощо.

Апробація дослідження. Результати дослідження обговорювались на XI Міжнародній науково-практичній конференції «Діяльність продюсера в культурно-мистецькому просторі XXI століття: досягнення, інновації, перспективи», що була проведена кафедрою режисури та акторської майстерності Інституту сучасного мистецтва Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв 9–10 грудня 2021 року.

Публікації.

Бочарова Ю. О. Режисура в мюзиклі як засіб виразу творчого режисерського задуму // Діяльність продюсера в культурно-мистецькому просторі XXI століття: досягнення, інновації, перспективи. Зб. наукових праць / Упор., наук. ред., відп. за вип. : С. Садовенко. Київ : НАКККіМ, 2022. С. 247–251.

Структура роботи. Робота складається з трьох розділів, містить вступ, висновки, список використаної літератури, додатки. Загальна кількість сторінок – 91.

РОЗДІЛ 1

ІСТОРИЧНІ ЗАСАДИ ДОСЛІДЖЕННЯ

1.1. Історія виникнення жанру «мюзикл» як особливого музичного жанру

Мюзикл являє собою оригінальний сценічний жанр, що утворився у поєднанні музичного, хореографічного, вокального, пластичного та драматичного мистецтв. Це з'єднання наповнило мюзикл особливою динамічністю, завдяки чому, специфічною рисою мюзиклів стало вирішення серйозних драматургічних задач простими для сприймання художніми засобами. Сьогодні мюзикл є одним із своєрідних і найскладніших жанрів, де тією чи іншою мірою відображені майже усі стилі сценічного мистецтва.

Мюзикл характеризується трьома головними складовими – лірикою, лібрето і музикою. Лібрето мюзиклу має відношення до «п'єси» чи історії показу. Фактично це являє собою розмовну (не вокальну) лінію. Але, «лібрето» має тенденцію так само мати відношення до лірики та діалогів разом, як і лібрето в опері. Сполучення лірики і музики разом приводять до формування музичної партитури. Інтерпретація мюзиклу творчою групою може значно впливати на прийоми представлення мюзиклу. Творча команда складається з режисера, музичного режисера і, часто, балетмейстера. Технічні аспекти виробництва мюзиклів характеризуються декораціями, костюмами, властивостями сцени, освітленням тощо.

Родоначальниками мюзиклу були оперета, комічна опера, водевіль, бурлеск. Як окремий жанр театрального мистецтва, мюзикл довго не визнавали.

Жанрам мистецтва властиво розвиватися, і оперета неодноразово змінювала свою національну та жанрову специфіку. Сентиментально-мелодраматичні оперети І. Кальмана та Ф. Легара так не схожі були на

віденську оперету кінця XIX століття, а музичні комедії російських авторів так відрізнялися від західної продукції, що часом теж давали привід говорити про них як про новий жанр. Слова «це оперета» були добре знайомі багатьом оперетковим авторам XX століття. Але саме у американському музичному театрі стався той якісний стрибок, який дозволяє багатьом сприймати мюзикл як самостійний сценічний жанр, хоч і що у відносинах близької кривності і наступності з оперетою.

Мюзикл – один із найбільш комерційних жанрів театру. Це зумовлено його видовищністю, різноманітністю тем для постановки, необмеженістю у виборі засобів для вираження образів акторів. Праця з кожним проєктом починається з написання п'єси, оскільки мюзикл – постановочний жанр у ньому використовуються масові сцени зі співом та танцями, нерідко застосовуються різні спецефекти. Постановку п'єси здійснює не тільки режисер-постановник, не можна уникнути участі балетмейстерів, фахівців зі співу та інші. За формою мюзикл найчастіше є двоактовою виставою. Усередині себе він може будуватися за двома принципами:

1) музичні номери поєднуються з розмовними діалогами («Ромео та Джульєтта», «Маленький принц»);

2) дія складається виключно з музичних номерів, а діалоги в принципі відсутні («Собор паризької Богоматері»).

Мюзикл більшою мірою є театральною формою, в якій музика є одним із засобів музично-сценічного монтажу, поряд з хореографією, пластикою, постановочними ефектами тощо.

Часто важливу роль відіграють діалоги (якщо вирізати з мюзиклів усі музичні номери, на одних лише діалогах можна побудувати повноцінну виставу), а музика стає простішою і наближеною до сучасної сцени. Танці – це не просте «обрамлення» постановки. Це невід'ємна частина сюжету, і не дарма часто постановкою мюзиклів займаються хореографи. У мюзиклі і вокальні, і танцювальні номери не зупиняють дію, а навпаки, продовжують її. Мюзикли сповнені дії. Цьому підкоряється все: кожна репліка і музичний

номер, будь-який танцювальний крок і комічна реприза. Вокальні та танцювальні сцени мають безпосередньо виростати з дії та розвивати її. Вони мають бути необхідними, тобто внутрішньо мотивованими.

Мюзикл спирається на акторів універсального таланту, або, як інколи кажуть, «синтетичних», тобто тих, хто володіє здатністю синтезувати, поєднувати різні види професійних навичок – мовлення, міміку, спів, пластику, танці, підпорядковуючи їх до єдиної лінії сценічної поведінки, завдання створення цілісного образу. Така багатогранність характерна для акторів різних жанрів і спеціальностей. Вимогу універсальності мюзикл висуває не лише до «зірок», а й до всього ансамблю. Найбільше вражають слухачів насичені діями та ретельно продумані декорації.

Художні характеристики мюзиклу тісно пов'язані з американською театральною традицією і театральною практикою, що існує в США. Нестримний ажіотаж навколо «зірок», режисерів і продюсерів, залучених до вистави, є неодмінними супутниками мюзиклу, а також бажання всіма способами популяризації зробити його мелодії планетарним успіхом. Традиційне бачення музичної комедії як видовищного мистецтва жодним чином не виключає того об'єктивного факту, що це мистецтво є певним чином дзеркалом суспільного життя. Художні досягнення мюзиклу дозволили йому стати надбанням не лише нації, але й серйозно вплинути на сучасний музичний театр.

Хоча історики давно вивчали виникнення та розвиток мюзиклу, більшість довго не збиралися виділяти його як самостійний театральний жанр. Він завжди був пов'язаний з іншими театральними жанрами: оперетою, комічною оперою, оглядом, музичною комедією. Автори статті «Сучасний мюзикл» М. Грінберг і М. Тараканов пояснюють це тим, що в театральному мистецтві жанри виникають доволі не часто. «Аналізуючи художні особливості твору, ми вже звикли класифікувати його, як той чи інший жанр, використовуючи стійкі поняття, що визначають комедію чи драму, трагедію чи водевіль. Останнім часом жанрові структури творів настільки

ускладнилися, що «чисті» жанри зустрічаються надто рідко», – зазначають автори.

Останнім часом про мюзикл почали багато писати і говорити мистецтвознавці. З'являються статті та рецензії на серіали та фільми, аналізується акторська гра, порівняльні переваги та недоліки того чи іншого твору. Так, видані книги про мюзикл періоду ХІХ ст. у США не дають чіткої відповіді, що таке мюзикл, як він пов'язаний з музичною виставою, мюзиклом, оперетою, чим він від них відрізняється; які в нього стосунки з мюзик-холлом, рецензією, бурлеском, видовищем. І при цьому є такі аспекти, як гранична умовність і відкрита театральність мюзиклу, особливий тип синтезу елементів, що складають мюзикл (драматургія, музика, хореографія, ритм, пластика тощо).

Весь цей нюанс вносить чималу плутанину в чітке визначення поняття мюзикл. Тому хотілося б, розглянувши кілька тлумачень визначення «мюзикл», сформулювати чітке і зрозуміле для всіх визначення.

Мюзикл як новий жанр ХХ століття, звичайно, виник не раптово. Його зародженню передували ряд комічних видовищних жанрів, що існували в американській театральній культурі протягом кількох століть і відповідали потребам тієї чи іншої епохи її розвитку. Інтерес до краси світського життя у переселенців з Англії до Америки викликав підозри в аморальності, навіть у політичній неблагонадійності. Усе, що виходить за межі пуританського ідеалу «скромності, суворості та простоти», було поставлено під сумнів. Театр отримав позначку «храм диявола».

У той час, як європейське Просвітництво ХVІІІ століття зробило мистецтво своєю найважливішою зброєю, американські скаути відводили йому зовсім другорядну роль у суспільному житті. У Франції театр відіграв важливу ідеологічну роль, тоді як в Америці під час визвольної війни Тимчасовий революційний уряд прийняв закон, який забороняв «п'єси, вистави, азартні ігри, бої півнів і всілякі інші дорогі розваги».

Південні рабовласницькі штати Вірджинія і Південна Кароліна стали ранніми центрами театральної та музично-театральної культури. З Англії сюди у великій кількості прибули різноманітні театральні трупи. Виконувалися переважно англійські «баладні опери». Нерідкі випадки, коли оперу ставив один актор.

Попередниками мюзиклу були численні легкі жанри, які змішували вар'єте, французький балет і драматичні інтермедії. У вересні 1866 року на сцені Нью-Йорка відбулася постановка «Чорного Крука», де переплелися романтичний балет, мелодрама та інші жанри. Саме вона вважається відправною точкою нового жанру. Англійський продюсер Джордж Едвардс описав один зі своїх хітів «Chorus Girl» як мюзикл. Мюзикл мав на увазі легку розважальну виставу, де головним був не сюжет, а популярні вокальні номери у виконанні кумирів глядачів. Постановки Едвардса мали приголомшливий успіх у Нью-Йорку, і аж до початку 20-го століття англійські вистави диктували моду на новий жанр.

1.2. Зародження і формування мюзиклу як самостійного театрального жанру та особливого виду сценічного мистецтва у втіленні режисерського задуму

Своє формування новий жанр почав у 1920-1930-х роках в Америці: першим мюзиклом більшість дослідників визнають постановку Дж. Керна (музика) та О. Хаммерштейна (лібрето) «Плавучий театр» (1927). Однак сам термін «мюзикл» вперше з'явився в 1943 році у зв'язку з постановкою на Бродвеї п'єси Р. Роджерса (музика) і О. Хаммерстайна (лібрето) «Оклахома!». Пізніше мюзикл поширився по Європі, а з 1970-х років став відомий у місцях його зйомок. Дуже швидко він став улюбленим жанром у всьому світі. Світові музичні шедеври створили І. Берлін, Дж. Кандер, Р. Роджерс, Н. Портер, Ф. Лоу, Л. Барт, Л. Бернштейн, Е. Ллойд Вебер та інші.

Римляни скопіювали майже всі форми і традиції грецького театру, але вони також внесли деякі зміни. Зокрема, взуття почали покривати металом, щоб краще було чути рухи танцюристів, що стало підкреслювати важливість спецефектів.

Величезну роль у виникненні мюзиклу (можна сказати, що мюзикл з'явився завдяки цьому жанру) зіграв джаз, який на початку 20 ст. поступово стала не тільки музикою, а й способом мислення, вона пронизала всі сфери художньої культури, в тому числі й театр. Поступово визнані оригінальною національною музикою, джазові композиції набувають все більшої популярності. На початку 1940-х років важко було знайти представник музичного жанру, який не включав би джазові номери. У їх контексті тривіальність інших сценок і скетчів здавалася дедалі вульгарнішою. Стрибок у якості музичних і театральних вистав став неминучим. Саме думка про джаз об'єднала на нових засадах усі не надто відмінні один від одного музично-розважальні жанри, надавши їм легкому й поверхневому характеру несподіваної глибини. Зміна характеру музики неминуче вела до принципової зміни драматургічної основи. Так на перетині, здавалося б, непокєднуваних мистецьких напрямків народився мюзикл.

Сьогодні історія світової музики налічує близько 100 років. Якщо деякі експерти вважають оперу Жоржа Бізе «Кармен» (1874) першим у світі мюзиклом, то деякі йдуть ще далі і починають відлік з «Чарівної флейти» Моцарта (1791). Безумовними попередниками мюзиклу можна вважати «Оперу жебраків» Джона Гея (+1787) або комічні опери Гілберта і Саллівана (середина XIX ст.). Першим справжнім американським мюзиклом став «Show Boat» композитора Джерома Керна та лібретиста Оскара Гаммерштайна (1927). У ньому ступінь інтеграції тексту і музики вперше досягає «музичної зв'язності». Щоправда, тоді «Плавучий корабель» називали не мюзиклом, а музичною комедією.

В Америці, як і в Англії, пуритани, незважаючи на всі свої зусилля, не змогли викорінити театр.

Така ситуація була зумовлена не бідністю країни, а загально вкоріненою думкою, що театр не заслуговує такої поваги та уваги, як комерційна, фінансова чи політична діяльність. Зрештою, американський музичний театр задовольнявся роллю, яку він успадкував від баладної опери та концертної сцени мегаполісу. Воно оформилося як виключно легке жанрове мистецтво, призначене суто для бездумної розваги. Усе це значною мірою пояснює, чому мюзикл, а згодом і мюзикл, стали основним жанром американського музичного театру, тоді як опера все ще має порівняно невелику аудиторію.

Можна лише погодитися з критиком А. Асарканом, що «потрібна гостра конкретність персонажів і музичної мови, якою вони «викладені», потрібен життєвий і літературний сюжет, нестерпний для старих музичних жанрів. – ревію, оперети, бере всі прийоми класичної і сучасної драматургії, щоб це була не гра з музикою, не монтаж музично-хореографічних номерів, а «мюзикл». І це правда, тому що кожна партія в музичній, хореографічній, вокальній чи всі разом, має бути згуртованою одна до одної. Мюзикл, як червона нитка театру. Все має бути побудовано за законами драматургії, доповнюючи одну дію іншою. Музика і танець завершують і виражають основний сценарій.

Дослідник Е. Кампус, вивчаючи походження мюзиклу, зазначає, що серед науковців різних країн існують різні думки щодо його походження. Одні вважають її виникнення результатом взаємодії опери й оперети, інші вважають її антиоперетою. Це пов'язано з тим, що одна група вчених вважає її європейською традицією розвитку музичної комедії, а інша – американською. Наприклад, у Європі минуло понад чверть століття з моменту появи мюзиклу, але, всупереч прогнозам, ми далекі від перемоги над оперетою. Класична оперета, кращі зразки якої задовольняють високий музичний смак, залишається в репертуарі. Відомий драматург П. Хакс зазначав, що по-справжньому поважати оперету почав лише після того, як познайомився з мюзиклом. Це твердження стає зрозумілим, якщо порівняти

багатство музичних форм і гармонійність музичної драматургії класичної оперети з примітивізмом музичного вирішення, даного, наприклад, у «Людині з Ламанчі». Але, окрім музики, багато інших складових виробництва додають багатства мюзиклу. Музичний критик В. Ланге писав, що становище легкої побічної музики в Європі якщо не зовсім жахає, то в усякому разі викликає серйозні занепокоєння. Кілька нових мюзиклів провалилися. Було створено декілька посередніх творів, далеких від ідеалу як за змістом, так і за художньою цінністю. Вони намагаються заповнити прогалини, з одного боку, запозичуючи старі перевірені методи, а з іншого, включаючи в довідник американські та інші мюзикли, такі як «Людина з Ламанчі», «Плавучий театр».

Поява мюзиклу на сцені сучасного європейського театру більше нагадувала американські постановки. Ця закономірність відокремлює європейський мюзикл від американського, який об'єднався як своєрідний комерційний бродвейський антреприз, суто розважального характеру. І це природно, оскільки музичні традиції різних країн відрізняються одна від одної. Наприклад, німецький теоретик Горст Зеґер вважає музичну комедію ближчою до опери, обґрунтовуючи це поєднанням музики й сюжету, стислою формою лібрето, використанням музики для конкретної передачі. Це було виявлено і в оперетах пізніх Штрауса та Легара, хоча, на думку дослідника, вони усунули зі своїх творів і акторську наївність, і видовищність – «естетичні категорії комічного» (це згодом переросло в мюзикл). Цим пізня оперета, так би мовити, «дискредитувала» себе.

Мюзикл долучається до демократичної традиції, яка походить від опери-буффа, комічної опери та народного театру. Тому музичний театр включено в систему як «антиоперета». Протилежної думки дотримується Леонард Бернштейн, один із найяскравіших представників сучасної американської театральної музики. Л. Бернштейн пише: «Для всіх любителів пісні, танцю, драматичної вистави назва «американський мюзикл» є чарівним

словосполученням. Ми говоримо про нього за сніданком і як аперитив з емоцією, близькою до електрика».

Ми зустрічаємо новий мюзикл, комедію Роджерса і Хаммерштейна чи Френка Лезера з таким же ентузіазмом, як у Мілані нову оперу Пуччіні або у Відні останні симфонії Брамса. Ми чуємо з усіх боків, що Америка набула нового вигляду – унікального, життєвого, незрівнянний. Але ніхто не може пояснити, в чому полягає його феномен», наполягаючи на американському походженні мюзиклу, яке є незалежним від оперети, аргументуючи дослідженням розвитку оперети від її створення до 1943 року. Крім того, Бернштейн класифікує види музичних вистав: шоу, огляд, оперета, комічна опера, комічна опера, гранд-опера, вагнерівська музична драма.

Дослідники М. Грінберг і М. Тараканов зробили багато спостережень щодо естетики мюзиклу, цікаво аналізують окремі твори. Своєрідність мюзиклу в ряді інших музичних, театральних і кіножанрів автори вбачають у тому, що «основні компоненти вистави пов'язані між собою на основі нав'язаного музикою ритму». «Синтез, організований ритмом музики, став визначальною ознакою нового жанру», – пишуть дослідники. Однак автори схильні робити цей важливий висновок надто універсальним, заявляючи, наприклад, що «чиста лірика», характерна для оперети та опери, несумісна з музичною комедією. «Але практика мюзиклів підтверджує якраз протилежне. Режисер В. Воробйов зазначив: «Мюзикли не можна ототожнювати з жанрами драматичного театру. Воно народилося на базі музичного театру, де й має розвиватися. Тут було знайдено не лише мелодичну основу зображення персонажів, а й спосіб вираження характеру героя через музичну драматургію. Тут іде боротьба тем – музичний конфлікт, який виливається в ансамблеві номери та балетні сцени, аж ніяк не розважальні. Вони впливають із суті подій і явищ, із музично-драматичної дії. Автор мюзиклу – перш за все композитор, і, що дуже важливо, він має бути нарівні з драматургом». Іншим аспектом дослідження музичної комедії в науковій

літературі є її сюжетно-драматургічна основа, яка ґрунтується на адаптації класичних літературних творів, пов'язаних зі сценарієм і п'єсою.

В останні десятиліття на театральних-концертних сценах України та ближнього зарубіжжя з'явилося чимало вистав (досить різноманітних за змістом, неоднозначних і нерівноцінних за естетичними ознаками), жанр яких визначено як «мюзикл».

«Мюзикли» можна побачити в репертуарних списках драматичних та музично-драматичних театрів, театрів музкомедії та оперети, театрів опери і балету, дитячих театрів. Також постановки «мюзиклів» здійснюються і виконуються на великих концертних майданчиках. Крім того, все частіше на вітчизняних теренах поняття «мюзикл» застосовується до жанрів хореографічного, телевізійного та кіномистецтв.

Аналіз цих видовищних творів доводить, що за своєю природою вони суттєво відрізняються один від одного, проте музичний компонент в кожному з них грає або провідну, або одну з найважливіших ролей. Постає питання: чи правомірно об'єднувати під назвою «мюзикл» різноманітні мистецькі постановки лише за ознакою їхньої музичності? На мою думку, це не так, адже мюзикл є абсолютно самостійним, сформованим жанром. Чому ж тоді спостерігається така ситуація?

Причина в тому, що в нашому культурно-мистецькому середовищі мюзикл є відносно новим жанром, і в колах мистецтвознавців, діячів культури, журналістів і звичайних глядачів ще не утвердилось єдине визначення і розуміння особливостей цього цікавого явища.

Отже, на основі вивчення існуючих на сьогодні науково-мистецьких поглядів на такий неоднозначний жанр спробую виявити його найсуттєвіші жанрово-стильові особливості, порівняти з іншими музично-сценічними жанрами та уточнити визначення мюзиклу.

У науковій, науково-популярній літературі та ЗМІ було зроблено чимало спроб тлумачення терміну «мюзикл» та визначення суті даного видовищного жанру.

Деякі науковці вважають, що мюзикл є різновидом драматичної вистави і, відповідно, прерогативою драматичного театру: «новий різновид драматичної вистави, що виникає з інтонацій і ритмів побутової (масової) музичної культури з її поєднанням традиційної пісенності і швидкоплинних модних захоплень» (О. Асаркан); «музична комедія чи драма, що об'єднує хореографічні, музичні і драматичні сцени, театральні ефекти і постановочні знахідки» (З. Воїнова); «музична комедія, в якій поєднані театр з естрадним мистецтвом і популярною побутовою музикою» (І. Вороніна); «вистава з міцною драматургією; опорні моменти сюжету являють собою розгорнуті музично-танцювальні епізоди, популярні за своєю сценічною мовою, які легко підкорюють глядача» (Н. Таршис); «драми і комедії, в яких музика і танці повинні підкреслювати людські емоції» (М. Еттінгер); «театральна форма, в якій музика є одним з виражальних засобів наряду зі словом, хореографією, постановочними ефектами. За структурою мюзикл є близьким до музичної комедії» (Е. Кампус).

Інші дослідники дотримуються думки про належність мюзиклу до музичного театру, називаючи його музичною виставою: «жанр масового музичного театру США, що виник на початку ХХ ст. у результаті органічного синтезу баладної опери, оперети, ревію, водевілю, бурлеску, професійної естрадної пісні і таких характерно американських естрадно-концертних видовищ, як екстраваганца і мінстрел-шоу» (В. Савранський); «ні що інше, як сучасна оперета» (М. Ханіш); «абсолютно самостійний жанр музичного театру, що поєднав у собі досягнення оперети, мюзикл-холу, ритм-опери і драми» (В. Воробйов); «музичні вистави усіх видів, характерів, особливостей і типів» (Л. Жукова); «вільна форма музичної вистави із залученням «граничних» жанрів - пісні, джазу, мюзик-холу, цирку тощо» (А. Петров); «музична вистава», в якій і музика, і спів, і танці «рухають сюжет» (Н. Боровська, Н. Майсурян); «мюзикл передбачає монтування сценічної дії за законами музичної драматургії» (М. Захаров).

У більшості довідкових видань, а також на думку окремих вчених, мюзикл, поєднуючи в собі ознаки драматичного і музичного театру, визначається як музично-драматична або музично-сценічна форма: «різновид музично-сценічного жанру», «вид музично-сценічної вистави, що синтетично поєднує в собі музику, танець, спів і драматичну дію», «музично-сценічна вистава, в якій використовуються різноманітні виражальні засоби естрадної і побутової музики, хореографічного, драматичного і оперного мистецтва», «музично-сценічна вистава, в якій знаходять застосування засоби естрадної і побутової музики, хореографії і оперного мистецтва», «музично-сценічна вистава з використанням виражальних засобів і прийомів естрадних і побутових жанрів, хореографії, драматичного і оперного театру», «велика музично-драматична форма, четверта в історії музики і театру після ораторії, опери і оперети» (В. Дашкевич).

1.3. Історичний розвиток мюзиклу в Україні

Проблемою функціонування українського мюзиклу не є достатньо висвітлено у вітчизняних дослідженнях. Єдиний виняток тут дисертацію українського дослідника О. Верховенко, захищену у 2013 р. Але ця робота в основному вивчає виконавський танець аспект всередині жанру і не повністю розкриває його гендерну специфіку, процес розвитку і не відзначає його ролі в національній культурі.

Дослідник оцінює, що «це в переважній більшості хореографія мюзиклів стає визначальним фактором композиційної цілісності твору в другій половині ХХ – початок ХХІ ст.». У наукових виданнях їй присвячено лише кілька статей проблеми мюзиклу (і рок-опери) в Україні. Так, він вийшов у 2011 році статтю київського композитора А. Комлікової «Рок-опера: до питання гендерної підготовки в Україні». Але цієї праці достатньо ревізійний характер і лише дві рок-опери («Біла ворона» Г. Татарченка та

«Енеїда» С. Бедусенка) автор розглядає більш детально, проаналізувати їх музичну складову. Також у наукових виданнях України.

Публікувались також статті О. Верховенка (за матеріалами з дисертації).

Українська дослідниця І. Зайцева написала 3 наукові статті, присвячені музичному театру, в тому числі лише одна (за 2007 р.) торкається українського мюзиклу «Екватор», який є передусім ознакою ділового та виконавчого втілення виробництв.

Щодо періодичних видань «Музика», «Український театр», «Естрада» та інші джерела (книги, газети) загально популярного характеру, варто підкреслити, що публікуються переважно незначні за обсягом статті мистецтвознавчої та музичної критики критиків, композиторів, драматургів, які мають різне наукове значення.

Розглянемо їх за деякими категоріями. Тільки описові статті та огляди окремих виробництв з боку перекладача, режисера чи музиканта: стаття М. Бурлюкова вважає «музичним вибухом у театрі на Липках», постановка «Кіцин дім» С. Бедусенка; Н. Потушняк у статті «Рокопера в іншому вимірі» досліджує долю рок-опери «Енеїда» С.Бедусенко; дві статті музичного критика І. Мамчура «Рок-поемаподвигу» та О. Євтушенко «Нова рок-опера «Коротка» присвячена постановка п'єси «Суд» С. Бедусенка; Стаття Л. Грабенко «Біла ворона буде трохи перефарбована» висвітлює нову його версію твір, який у виконанні театральної антрепризи «Бенюк-Хостікоєв»; стаття-інтерв'ю В. Борисполець «Українець з'явився в музичному світі, цьому твору присвячена рок-опера «Платний пляж на Стікс»; стаття-інтерв'ю О. Вергеліса з Ю. Рибчинським «Контекстна замітка».

Твори, присвячені життєвому шляху композитора чи драматурга, написані у формі інтерв'ю чи біографічного екскурсу: так, певна кількість статті описує загальний творчий портрет композитора С. Бедусенка: це статті музикознавців А. Білецького «Художники мають крила» та І. Мамчур «Суміш слова, драми і музики» (1987); статті театрознавець А. Підлужна

«Повний учасник вистави» та «Три кити» Сергія Бедусенка» та статтю В. Коскіна «Звільнення, ми, Бог, творці в законі і зорі в покликанні»; стаття К. Мелешко «Ігор Поклад. Старі пісні про нове», створений з композитором І. Покладом у формі 23 інтерв'ю, що характеризують його життя.

Мюзикл як новий жанр ХХ століття, звичайно, виник не раптово. Його зародженню передували ряд комічних видовищних жанрів, що існували в американській театральній культурі протягом кількох століть і відповідали потребам тієї чи іншої епохи її розвитку. Зацікавленість світським життям у переселенців з Англії до Америки викликав підозри в аморальності, навіть у політичній неблагонадійності. Все, що виходило за межі пуританського ідеалу «скромності, суворості та простоти», ставилося під сумнів.

Театр проклеювали як «храм диявола». У той час як європейське Просвітництво ХVІІІ століття зробило мистецтво своєю найважливішою зброєю, американські скаути відводили йому зовсім другорядну роль у суспільному житті. У Франції театр відіграв важливу ідеологічну роль, тоді як в Америці під час визвольної війни Тимчасовий революційний уряд прийняв закон, який забороняв «п'єси, вистави, азартні ігри, бої півнів і всілякі інші дорогі розваги».

Південні рабовласницькі штати Вірджинія і Південна Кароліна стали ранніми центрами театральної та музично-театральної культури. З Англії сюди у великій кількості прибули різноманітні театральні трупи. Виконувалися переважно англійські «баладні опери». Нерідкі випадки, коли оперу ставив один актор. Як і в Англії, в Америці, попри всі зусилля, пуритани не змогли викоринити театр. Така ситуація була зумовлена не бідністю країни, а загальноновкоріненою думкою, що театр не заслуговує такої поваги та уваги, як комерційна, фінансова чи політична діяльність.

Зрештою, американський музичний театр задовольнявся роллю, яку він успадкував від баладної опери та концертної сцени мегаполісу. Воно оформилося як виключно легке жанрове мистецтво, призначене суто для бездумної розваги. Усе це значною мірою пояснює, чому мюзикл, а згодом і

мюзикл, стали основним жанром американського музичного театру, тоді як опера все ще має порівняно невелику аудиторію. Звернімося тепер до конкретних джерел мюзиклу.

Шоу менестреля (від «менестрель» – середньовічний співак, музикант, декламатор). Спочатку менестрель-шоу являли собою короткі комедійні сценки, які виконували білі актори в костюмах чорних, пародіюючи їхній спосіб життя, музику й танці. Наприкінці громадянської війни між Північчю та Півднем з'явилися загони негрів, які продовжували традицію білих менестрелів. Занурення в негритянський фольклор, і особливо в його музичну культуру, призвело до народження джазу в менестрель-шоу (зокрема, рег-тайм, як одна з його ранніх форм).

На мою думку, саме тому жанр відіграв особливу роль у становленні музично-театрального мистецтва США. Пік популярності менестрель-шоу припав на оперу-баладу 1870-х років. Жанр зародився в Англії в 17 столітті і був «привезений» переселенцями в Америку, де поширився, задовольняючи розважальні потреби жителів Нового Світу. Специфікою жанру є звернення до літературного твору чи відомої історичної події, викладене в гротескній формі, використання популярних на момент викладу актуальних пісень, на які складено текст, що відповідає інтригує і містить не лише гумористичні та сатиричні любовні колізії, а й соціальні новини, наприклад про корумпованість влади. Перша американська опера-балада «Лучники, або Швейцарські горці» була поставлена наприкінці XVIII століття в Нью-Йорку. Для мюзиклу опера-балада стала «джерелом» методів активізації дії, опрацювання музичного матеріалу і тексту в дусі потреб сучасності. Характеристики баладної опери можна простежити і у вітчизняному розважальному шоу КВН, з тією лише різницею, що для номерів є єдина тема, і не сюжет, а використання сучасних популярних пісень і модифікованих соціальних новин.

Феєрія – жанр французького походження, що з'явився в Америці в середині 19 століття. Це незвичайні вистави, насичені спецефектами,

новітніми технічними досягненнями театральньо-сценічного оформлення, дія яких зазвичай відбувається у світі духів, фантастичних істот. Музика відіграє важливу роль у феєрії, яка спирається на різноманітні джерела, починаючи від добре відомих класичних творів і закінчуючи піснями того часу.

Першою бродвейською феєрією, що поєднує в своєму сюжеті мотиви «Фауста» І. Гете і «Чарівного стрільця» К. Вебера, вважається «Лиходій-шахрай». Відтоді специфічними атрибутами вистави стали небувалі сценічні ефекти (ураган у горах, літаючі ангели та ін.). Пізніше у виставах використовувалися дивовижні акробатичні трюки та виступи дресированих тварин. Привабливим був і трюк, який згодом став характерною рисою американської музичної комедії в різних варіаціях: балетна трупа із сотні «блондинок», одягнених у костюми тілесного кольору, тощо. (наприклад, у мюзиклах «Весела дівчинка», «Чикаго» та ін.). До відомих феєрій відносяться: «Холтай-Болтай», «Джамбо». Криза жанру пов'язана з періодом економічного колапсу і зростанням популярності кіно.

Бурлеск – пародійний жанр на відому трагічну п'єсу (наприклад, «Отелло», «Король Лір» В. Шекспіра), був популярний в Англії в 17-18 століттях, а з середини 19 століття став відомий в Штатах – Юнайтед. Невід'ємною її частиною стала бурлескна музика – популярні пісні, жартівливі вірші. Усі подібні ролі виконували жінки. Для вистави характерним було використання прямого звернення до «втомлених панів», які займали перші ряди. Важливим кроком у розвитку цього жанру стало створення самостійної музики, написаної композитором для конкретного виконання. Серед перших таких вистав – «Еванджеліна» за п'єсою Г. Лонгфелло. На межі бурлеску і фарсу опинилися п'єси «Малліган і його команда» Е. Харріган і Т. Харт цю традицію успадкували мюзикли «Там у місті» та «Чудове місто» Л. Бернштейна. Розквіт жанру припадає на межу ХІХ-ХХ століть і пов'язаний з творчістю американських акторів антрепренерів Дж. Вебера і Л. Філдса. Однак у перші десятиліття 20 століття зростаюче значення кіно витісняє цей жанр. Бурлеск залишив у «спадщину»

мюзиклу гостроту трактування проблем сучасності – висміювання пихатості та розбещеності можновладців, дурості самовдоволення.

Водевіль (вар'єте) – жанр англійського походження, популярний у США на рубежі XIX-XX ст. Це свого роду вар'єте, що складається з жартівливих віршів, пісень і танців, виступів акробатів і дресирувальників пуделів, червюмовців і ковчачів мечів. Жанр – спадкоємець традицій мюзик-холу. Спочатку вистави проходили в пабах із сумнівною репутацією, але діяльність актора антрепренера Т. Пастора по-новому розкрила можливості цього жанру, піднявши його до статусу високопрофесійного з екстра класом виконання. актори. Виступи Т. Пастора дивилися представники всіх соціальних верств американського суспільства.

Музичний супровід номерів спочатку виконував піаніст, який підбирав репертуар відповідно до свого смаку та майстерності, згодом – оркестр. Найчастіше це були популярні на той час пісні та танці. Так, у 1925 році в США налічувалося приблизно 60 водевільних оркестрів. На початку 20-го століття водевіль став великомасштабним підприємством із сотнями водевільних театрів по всій країні. Виступ у театрі водевіль став почесним і престижним серед акторів. У 1930-х роках цей жанр, як і всі інші, «не витримав конкуренції» зі звуковим кіно і втратив своє колишнє значення. Особливий внесок водевілю в розвиток американської театральної музичної системи полягає в тому, що саме в цьому жанрі сформувався універсальний колектив акторів «синтетичного амплуа». Жодна зі зіграних сцен не повинна була перевищувати 10 хвилин, і актор за цей час проявив свої таланти танцюриста, співака, актора. У рамках водевілю сформувалася Театральна школа Америки.

Між оперетою і мюзиклом є дещо спільне: вони поєднують у своїй драматургії музику, танець та розмовний діалог. Проте багато між ними і відмінностей.

По-перше, провідним виражальним засобом оперети є музика, адже оперета являє собою фактично оперу з діалогами. Саме музична драматургія

є обов'язковим і найважливішим фактором, що цементує весь твір, а розмовні сцени часто служать лише зв'язками, що поєднують музичні номери. На відміну від оперети, мюзикл базується на рівноправності усіх компонентів у драматургії вистави.

По-друге, оперета володіє досить різноманітною музично-жанровою структурою, широко використовуючи і оперну (аріозно-речитативну), і побутово-естрадному музику. Мюзикл же презентує провідну роль музики естрадного плану: тут домінує пісенна форма, а розгорнуті багатоепізодні сцени, як правило, відсутні.

По-третє, за змістом для оперети характерний переважно комічний сюжет, а для мюзиклу однаково властиві і драматичне, і трагедійний початок. «Оперета скута умовностями амплуа, дивертисментністю, традиційністю чергування епізодів, підкреслено комедійним ракурсом бачення життя – високий драматизм, трагедійність поза рамками опереткового жанру. Мюзикл знімає більшість цих традиційно-умовних бар'єрів, у нього свої норми умовності і достовірності, він вільніший у сюжеті, у виборі дійових осіб, діапазон його проблем практично безмежний».

Крім того, в основі мюзиклу завжди лежить серйозний літературний матеріал: першо-джерелами мюзиклів стали твори В. Шекспіра, М. Сервантеса, Воль-тера, В. Гюго, Ч. Дікенса, Б. Шоу, Шолом-Алейхема, Т. Драйзера, . О'Ніла та інші, що вимагає від постановки глибокої змістовності, високої ідейності для адекватного втілення масштабності проблематики. Найкращі лібрето мюзиклів відрізняються оригінальними характерами, блискучими діалогами, ефектними кульмінаціями, високо-поетичними пісенними віршами. Показово, що в США мюзикли неодноразово удостоювались літературно-театральних премій серед найкращих п'єс року. Різні значення в опереті та мюзиклі виконують і балетні сцени. Якщо в музичному театрі (опері та опереті) балетмейстер-хореограф зазвичай виконує все ж таки другорядну або навіть епізодичну роль, обмежену

рамками балетних епізодів і так званих «підтанцьовок», то у практиці постановки мюзиклів він часто є другим постановником.

Великі відмінності полягають і у виконанні творів порівнюваних жанрів. Артист оперети – це передусім співак з академічною, оперною постановкою голосу. Звичайно, від нього вимагається і володіння акторською майстерністю, і уміння танцювати, проте всі компоненти опереткової вистави вибудовуються таким чином, щоб не заважати, а допомагати артистові гарно виспівати свою арію чи куплети: спів є первинним, все заради співу.

Артист мюзиклу – комплексно обдарований виконавець. Він професійно співає в естрадній манері (користуючись, як правило, мікрофонною технікою), професійно танцює (зазвичай, в стилістиці сучасного балету) – і дуже часто співає й танцює одночасно. Крім того, артист мюзиклу є драматичним актором, щирим, органічним і переконливим у кожній театральній мізансцені (цього вимагає серйозний драматургічний матеріал). До того ж, він повинен бути витривалим і фізично сильним, адже загальне навантаження на артиста в мюзиклі є досить значним.

Ще не можна змовчати про досить делікатний момент: у мюзиклі неможлива ситуація, коли роль Джульєтти, Есмеральди чи Елізи Дуліті виконуватиме актриса, що не відповідає хоча б приблизному віку і фактурі своєї героїні; в опереті ж таке зустрічається досить часто і пояснюється певною умовністю, яка перейшла до жанру оперети з оперної сцени. Вимогу універсальності мюзикл пред'являє не лише «зіркам», але й усьому ансамблю.

Згадуючи гастрольні покази американських мюзиклів у Європі, дослідник мюзиклу Е. Кампус пише: «Дійові, ретельно пророблені ансамблеві сцени більше всього дивували в американських постановках європейського глядача, що звик до опереткової статички хорових епізодів, бездіяльного натовпу хористів, відокремлених від основної дії балетних номерів».

На думку спеціалістів, успішною вважається постановка, що витримала до 500 вистав, але деякі популярні мюзикли витримували від 1000 до 3000 неперервних щоденних показів – такий темп гри для акторів дуже втомливий. Згадує Джулія Ендрюс, яка грала Елізу Дулітл у «Моїй чарівній леді» два роки підряд на Бродвеї, а потім ще півтора року в Лондоні: «Я була абсолютно змучена і залишилась майже без голосу. Перші три місяці промайнули швидко, адже кожний вечір знаходиш щось нове.

Мюзикл і мюзикл-опера.

Словом «мюзикл» часто називають схожі на мюзикл оперні форми. Як справедливо вказує композитор О. Рибніков, «американці все називають мюзиклом». Різновидами такої опери є рок-опера, поп-опера, зонг-опера. Рок і поп-опери відрізняються стилістикою музичної мови та інструментальним складом супроводу (як правило, до виконання рок-опер долучаються рок-гурти зі своїм інструментарієм).

Зонг-опера має своїм корінням «епічний театр» Б. Брехта зі своєрідними піснями-зонгами, коли через вокальний номер, в якому співак звертається безпосередньо до глядачів, досягався ефект відчуження від сюжету, сценічної дії і здійснювалась спроба поглянути на ситуацію ніби з боку. Втім, часто спостерігається ситуація, коли один і той самий твір у різних джерелах називають будь-яким з наведених варіантів, а ще використовуються дефініції «пісенна опера», «фолк-рок-опера», «естрадна опера», «сучасна опера», «шансон-опера», «рок-мюзикл».

Отже, для ідентифікації оперних різновидів мюзиклу введемо єдиний термін «мюзикл-опера», що буде позначати сценічний жанр, об'єднуючий естрадну традицію з оперним корінням на мюзикловому ґрунті.

Мюзикл-опера багато в чому схожа з мюзиклом, проте має деякі принципові відмінності. Передусім, у мистецькому комплексі виражальних засобів мюзикл-опери відсутній (або суттєво обмежений) мовний компонент: це типово для оперного мистецтва взагалі, і мюзиклової опери не виключення.

Крім того, якщо в мюзиклі сценічне мовлення, музика і хореографія є рівноправними носіями драматургічного розвитку, то в опері, безперечно, провідним є спів. Ще одна відмінність від мюзиклу полягає в тому, що при постановці мюзикл-опери хореографічне навантаження лягає, переважно, на професійну балетну трупу. Спостерігається різниця і у сфері виникнення жанру: якщо мюзикл виник у театрі, а потім прийшов на естраду, концертну площадку, то рок-опера – перший за часом появи різновид мюзикл-опери – виникла саме на естраді (перші рок-опери виконувались на концертах рок-гуртів), а вже пізніше музичні та драматичні театри почали включати мюзикл-опери до свого репертуару.

Мюзикл-опера (у варіанті рок) виникла на рубежі 1960-70-х. Музично-театральний жанр є одним з найпривабливіших для сприйняття, адже він передбачає поєднання звукового і зорового образів, наявність сюжету, участь в постановці хореографа, художника, гримера, освітлювача та інших працівників постановочної групи, роботу яких можна оцінити безпосередньо впродовж перегляду вистави. Тому поява подібного жанру і в рок-музиці – найпопулярнішому стилі тих років стала природно обумовленим фактом. В історії музично-драматичних жанрів рок-опера зіграла дуже важливу роль: вона стала своєрідною «аркою», що з'єднала академічну оперу і сучасний мюзикл, поєднала та художньо переосмислила їхні мистецькі принципи.

Так, у своєї класичної попередниці мюзикл-опера запозичила: наявність лібрето та, відповідно, сценічної дії; майже повну відсутність мовних монологів та діалогів; вокально-хорові номери, ансамблі, хори, речитативи; інструментальну увертюру та окремі оркестрові фрагменти; симфонічний оркестр, який бере участь у виконанні твору разом з електроінструментами. Крім того, музична мова мюзиклової опери збагачується стилістичними знахідками класичної музики та джазу.

З мюзиклом однойменну оперу єднає, передусім, доступність сприйняття твору широкими колами глядачів, що виражається в особливостях музичної мови (різноманіття напрямів сучасних музичних

стилів) та специфічному підході до змісту. У виборі сюжетів для мюзикл-опер спостерігається кілька провідних тенденцій:

1. Осучаснення міфологічних і біблійних сюжетів: «Йосип та його чарівний різнокольоровий плащ снів» (1968) та «Ісус Христос Суперзірка» (1970) Е. Ллойда Уеббера, «Годспелл» (1971) С. Шварца, «Орфей та Еввідіка» (1975) О. Журбіна, «Десять заповідей» (2000) П. Обіспо;

2. Створення оригінального лібрето на гостру, жагучу тему, що хвилює у даний момент молодь чи взагалі людство: «Волосся» (1967) Г. Макдермота, «Томмі» (1969) та «Квадрофенія» (1973) П. Таунсен-да (рок-гурт «The Who»), «Старманья» (1978) М. Берже, «Стіна» (1979) Р. Уотерса (рок-гурт «Pink Floyd»);

3. Адаптація серйозного літературного матеріалу: «Пурпурові вітрила» (1976) А. Богословського, «Енеїда» (1985) С. Бедусенка, «Нотр-Дам де Парі» (1988) Р. Коччіанте, «Злочин і кара» (2007) Е. Артем'єва, «Майстер і Маргарита» (2009) О. Градського;

4. Розповідь про конкретну історичну особу: «Евіта» (1976) Е. Ллойда Уеббера, «Зірка і смерть Хоакіна Мурьети» (1975) та «Юнона і Авось» (1979) О. Рибнікова, «Смельян Пугачов» (1978) В. Ярушина, «Стадіон» (1985) О. Градського, «Джордано» (1988) Л. Квінт, «Біла ворона» (1989) Г. Татарченка, «Екватор» (2003) О. Злотника, «Моцарт» (2009) Ж. П. Піло та О. Жультеза.

Подібно до мюзиклу, велике драматургічне навантаження в мюзикл-опері несе хореографія. Вона буквально пронизує всю сценічну дію, бере участь у розвитку сюжетної лінії, додає характерних нюансів у розкритті образів персонажів твору. У деяких довідкових виданнях рок-опера навіть визначається як «вокально-хореографічна вистава». Втім, у таких творах вокальна та хореографічна частини виконавців, як правило, розділені. Але, незважаючи на це, ще одна спільна риса мюзикл-опери і мюзиклу полягає в особливості комплексного обдарування самих виконавців: вони повинні бути прекрасними співаками, переконливими акторами та танцівниками.

Першою російською мюзикл-оперо вважають «Орфея та Еврі-діку», написану у 1975 р. О. Журбіним (музика) та Ю. Димитріним (лібрето) і виконану вокально-інструментальним ансамблем «Співочі гітари» на сцені оперної студії Ленінградської консерваторії у постановці Марка Розовського. Більшість дослідників жанру називають твір рок-оперою з поправкою на те, що у той час чиновники Міністерства культури СРСР змусили змінити на афіші приставку «рок» на «зонг», розуміючи під цим «естраднo-пісенну» оперу. Сам композитор стверджує, що «у музичному плані «Орфей та Еврідіка» є справжнісінькою оперою, без будь-яких додатків «рок», «поп», «зонг» тощо. Якщо вивчити цей клавір під кутом зору наявних там оперних форм, то відразу буде видно, що це абсолютно традиційна опера. Цей клавір можна виконати без усяких там бас-гітар та електрогітар.

Без мікрофонів і взагалі без будь-якої електроніки – як нормальну оперу». У музиці «Орфея і Еврідіки», вказує дослідник Л. Мархасьов, «було багато мелодичних знахідок, вона відрізнялась емоційною яскравістю і ефектністю. Вистава була поставлена у традиціях карнавального видовища, де трагічне невіддільне від комічного». «Співочі гітари» з успіхом виконували оперу, а у 1989 р. цю естафету перехопив Державний театр «Рок-опера», який було утворено на базі цього ВІА. У 2003 р. «Орфей» увійшов до Книги рекордів Гіннеса як мюзикл, зіграний одним колективом максимальну кількість разів: на момент реєстрації рекорду вистава виконувалась 2350-ий раз. Втім, твір і досі в репертуарі театру. Існує думка, що саме «Орфей та Еврідіка» є найбільш наближеним до першоджерела варіантом адаптації мюзикл-опери на російському ґрунті.

Першою українською мюзикл-оперою стала «Енеїда» композитора Сергія Бедусенка за однойменним твором І. Котляревського, поставлена режисером С. Данченком на сцені Українського академічного драматичного театру ім. І. Франка у 1986 р. На момент прем'єри слово «рок-опера» і тут викликало завзятий опір офіційних структур, тому в афішах тих часів жанр

вистави визначається як «бурлеск-опера». Вистава пройшла з небувалими аншлагами і виконувалась у театрі близько 20 років.

Отже, у феномені мюзикл-опери спостерігається двонаправлений процес: рок і поп-музика з пісенно-баладного формату переходять до більш розгорнутих форм, накопичуючи нові композиційні та драматургічні принципи, а традиційна сфера театральних-видовищних жанрів збагачується новими засобами виразності, що генетично походять від різноманітної стилістики сучасної музики.

У наш час мюзиклами часто називають естрадні шоу та вистави-ревю. Окреслюю основні мистецькі ознаки цих жанрів.

У чому ж секрет популярності мюзиклу? Передусім – у новизні, адже все нове апріорі притягує до себе увагу. Мюзикл був новим цікавим жанром, який народився на театральних підмостках, але потім вийшов за межі театру, заявляючи про себе з естрадних майданчиків, концертних залів, теле та кіноекранів, аудіо та відеозаписів. Втім, для того, щоб утримати увагу та інтерес глядача до нового жанру, повинні були сформуватись інші чинники, що дали б йому змогу розвиватись як оригінальному естетичному феномену.

Одним з найважливіших таких чинників стала система жанрово-стильових особливостей мюзиклу. Перша з цих особливостей полягає, як вже йшлося вище, у специфічному синкретизмі нового жанру. Синтезуючи в собі всі існуючі мистецтва, передусім видовищні, мюзикл створив нову, потужну за силою впливу на глядача мистецьку стилістику. Своєрідність і особливість цього впливу обумовлена комплексною, нероздільною дією виражальних засобів літератури, акторської гри, музики, хореографії, режисури, сценографії (а в її складі – живопису, скульптури, архітектури, фотографії, художнього світла), естради, цирку.

Другу особливість жанрово-стильової системи мюзиклу можна визначити як доступність і сучасність мистецької мови. Ця доступність виражається:

По-перше, в тому, що переважна більшість мюзиклів створюється за мотивами відомих літературних першоджерел, виявляючи сучасний погляд на твори видатних письменників і драматургів.

По-друге, мюзикл говорить про серйозні речі, піднімає важливі для кожної людини питання, розглядає теми життя і смерті, кохання і ненависті, віри і зневір'я, війни і миру тощо, але при цьому він позбавлений псевдопафосу, елітарності, зарозумілості. Мюзикл розглядає загальнолюдські проблеми, що хвилюють всіх нас сьогодні, закликає глядача до роздумів, до співбесіди та співпереживання; герої мюзиклу - це ми з вами.

По-третє, мюзикл передбачає використання поетичної (тексти пісень) і прозової (діалоги) словесної мови, що полегшує на сцені мюзиклу йому доведеться бути справжнім танцівником у складній стилістиці сучасної хореографії. І досить часто спів і танець будуть об'єднані, що створює додаткові труднощі для виконавця.

Крім названих трьох основних «іпостасей» (акторської, співацької та танцювальної), яких неможливо уникнути артистові мюзиклу, він повинен бути готовий до участі у сценічних боях, виконання складних трюків, спортивних вправ та циркових прийомів. Так, наприклад, йому може знадобитись уміння кататись на ковзанах, «літати» на канаті, жонглювати кульками, грати на музичних інструментах тощо.

Отже, артист мюзиклу – це особливий представник музично-сценічного мистецтва, і для нього мало бути просто професійним співаком, танцівником чи актором або навіть поєднувати в собі всі ці три обдарування. На сцені мюзиклу артист повинен бути і це головне – природним і органічним у співі, танці, драматичному спілкуванні з партнерами. Саме це буде найвищою оцінкою професійності артиста мюзиклу. Тому не так важливо, який за профілем театр хоче ставити мюзикл, – важливим є підбір органічного акторського ансамблю.

Російська дослідниця феномену мюзиклу Олена Єзерська так визначає причини популярності жанру на наших теренах: «Вітчизняна опера метушиться у тисках режисерського авангардизму.

Класичний балет майже муміфікований, молодіжний «модерн» все ще не вийшов з андеграунду. На опереті та вітчизняній музичній комедії кимось ангажована критика поставила великий хрест «до найкращих часів». Естрада просто зайшла в глухий кут, безкінечні столичні шоу схожі одне на одного як дві краплі води – ті ж обличчя, ті ж пісні та жарти. І у ціні знову зростає театральність».

У США та Європі вже понад півстоліття мюзикл є одним з найпотужніших комерційних мистецьких жанрів, що здійснює значний вплив на розвиток світової розважальної культури. Починаючи з 1947 р., в Америці щорічно присуджується премія «Тоні» (Tony Award) за досягнення у сфері американського театру. Кілька номінацій присвячені відзначенню мюзиклів.

Серед наймолодших жанрів сучасної театральної сцени саме мюзикл виявився найрухливішим, гнучким і, в найкращому сенсі цього слова, загальнодоступним. Синтезуючи прийоми і виражальні можливості сучасних видовищ, мюзикл поєднав театральність та концертність, музичність та візуальність, сценічну образність та глибокий зміст. У сучасній ритмо-мелодиці, поєднанні танцю, музики і слова, у неперервності сценічної дії мюзикл виражає емоційний і смисловий підтекст часу.

Все більше постановок всесвітньо відомих мюзиклів здійснюється і на пострадянському просторі, з'являються також і нові оригінальні театральні вистави в цьому жанрі. Та суперечки з приводу мюзиклу не вщухають, адже нікого не залишає байдужим цей відносно молодий, але такий дивовижно щирий і відвертий жанр.

РОЗДІЛ 2

ОСОБЛИВОСТІ ВТІЛЕННЯ РЕЖИСЕРСЬКОГО ЗАДУМУ В МЮЗИКЛІ ЯК ОСОБЛИВОМУ ВИДІ СЦЕНІЧНОГО МИСТЕЦТВА

2.1. Особливості композиції і драматургії мюзиклу

Кожен літературний твір має мати побудову. «Каркас» творів доволі часто будується за певною схемою, що називається композиція. Композиція усіх художніх творів є тим-не-менш сталою. Кожна літературна робота втілює в собі сюжет і позасюжетні елементи.

Композиція – являє собою побудову літературної праці, тому співвідношення усіх його компонентів створюють повну картину і сприяють започаткуванню основної ідеї. Зовнішніми елементами композиції розділяють: розподіл твору на частини і внутрішні – розгрупування і розстановку персонажів. Часто значенням композиції може вживатися такий термін, як архітектоніка.

Сюжет – система подій в художньому творі, в ході яких розкриваються характери персонажів і головна ідея. Оскільки події подаються у розвитку, в основі сюжету лежить конфлікт. Конфлікти бувають різноманітні: соціальні, любовні, психологічні, виробничі тощо. У художньому творі, як правило, є різні види конфліктів.

Класичний сюжет може мати наступні елементи:

- *експозиція* – певні характеристики героїв, що можуть вмотивувати свою поведінку в різних конфлікті;
- *зав'язка* – це певна подія, яка зароджує початок конфлікті;
- *кульмінація* – найвищий момент у розвитку дії;
- *розв'язка* – подія, що розв'язує конфлікт;
- *епілог* – повідомлення про події після розв'язки.

Громіздка епічна робота може мати декілька ліній сюжету. Ліричні твори закладають основою сюжету розвитку почуття чи думки за схемою послідовності. В таких творах кульмінацією може бути фінал вірша, де автор робить висновки.

Експозицією називають одним з сюжетних елементів твору та первісні характеристики героїв, що в подальшому можуть мотивувати їх поведінку при зародженні конфлікту.

Зав'язка є одним з елементів сюжету твору, що відбувається у наступному порядку після експозиції, – як відомо, це подія, що започатковує конфлікт.

Кульмінація – це наступний сюжетний елемент, що є найвищим моментом у розвитку дії. Після кульмінаційної частини в творі починається розв'язка. У переважній більшості багатосюжетних творів існує декілька кульмінацій.

Розв'язка являє собою сюжетний елемент, подію, що має розв'язувати конфлікт.

Пролог – є вступною частиною структури твору, де автор ознайомлює читача з подіями, що покладені в сюжетну основу, або із власними роздумами про них. Часто письменник може називати вступну частину прологом (наприклад, І. Франко в поемі «Мойсей»), але найчастіше вона може не мати назви (поема Т. Шевченка «Іван Підкова»). У поемі Т. Шевченка «Гайдамаки» було зображено два прологи: один з яких є ліричним, не має назви, а другий є історичним та має заголовок «Інтродукція».

Наприклад, в античній драматургії пролог може називатися початком трагедії до появи хору. У частині прологу автор мав звернення до глядачів та намагався пояснити міфи, саме які започатковували підґрунтя сюжету.

Епілог є одною з сюжетної частини, заключною частиною твору, що розповідає про події, які відбуваються наступними за розв'язкою. За правилом, автор має подавати її під відповідною назвою.

Фабула – це термін, що не має однорідного пояснення і частіше за все може вживатися, як синонім до поняття сюжет. Багато літературознавців розпізнають ці поняття, вважаючи, що фабула являє собою систему подій у їх причинно-часовій послідовності, а сюжет – це просто викладення даних подій у творі.

Ліричний відступ можна назвати певною формою мови автора, що часто є позасюжетним елементом композиції, де автор може певним чином відступаючи від сюжетної розповіді може висловлювати власні думки, почуття та настрої, що мають зв'язок із зображуванним у творі.

Ліричний відступ, може робити розповідь інтимною, довірливою, щирою, впливаючи емоційним підсиленням на читача. Дуже часто можна зустріти такий прийом в ліро-епічних творах.

Окрім сюжету, в композиції твору можуть існувати і так звані позасюжетні елементи, що дуже часто є не менш, а то і більш важливі, аніж сам сюжет.

Описовий тип композиції характерний для ліричних творів. «Основу побудови ліричного твору, відзначає В. Лесик, становить не система чи розвиток подій, а організація ліричних компонентів – емоцій і вражень, послідовність викладу думок, порядок переходу від одного враження до іншого, від одного почуттєвого образу до іншого». У ліричних творах описуються враження, почуття, переживання ліричного героя.

Ю. Ковалів у «Літературознавчій енциклопедії» виокремлює фабульно закрити і відкрити композицію. Фабульно закрити характерна для фольклору, творів античної і класицистичної літератури (трикратні повторювання, щасливий кінець у казках, чергування виступів хору й епізодів у давньогрецькій трагедії). «Фабульно відкрита композиція, – відзначає Ю. Ковалів, – позбавлена чіткого контуру, пропорцій, гнучкіша з огляду на жанрово-стильову опозицію, що виникає у конкретно-історичних умовах літературного процесу. Зокрема у сентименталізмі (композиція стернівська)

та в романтизмі, коли відкриті твори ставали запереченням закритих, класицистичних...».

Особливості композиції, та за якими факторами її визначають. Своєрідність композиції зумовлена насамперед задумом художнього твору. Панас Мирний, ознайомившись із історією життя розбійника Гнидки, поставив собі за мету пояснити, чим викликаний протест проти поміщиків. Спочатку написав повість під назвою «Чіпка», у якій показав умови формування характеру героя. Згодом письменник розширив задум твору, який вимагав складнішої композиції, так з'явився роман «Хіба ревуть воли, як ясла повні?»

Особливості композиції визначаються літературним напрямом, Класицисти від драматичних творів вимагали трьох єдностей (єдності місця, часу і дії). Події у драматичному творі мали відбуватися протягом доби, групуватися навколо одного героя. Романтики змальовували виняткові характери у виняткових обставинах. Природу найчастіше показували в момент стихії (бурі, повені, грози), часто вони відбувалися в Індії, Африці, на Кавказі, на Сході.

Композиція твору зумовлена родом, видом і жанром, В основі ліричних творів – розвиток думок і почуттів. Ліричні твори невеликі за розміром, їх композиція довільна, найчастіше асоціативна. У ліричному творі можна виділити такі етапи розвитку почуття:

- а) вихідний момент (спостереження, враження, думки чи стан, які стали поштовхом до розвитку почуття);
- б) розвиток почуття;
- в) кульмінація (найвище напруження у розвитку почуття);
- г) резюме, авторський висновок.

У вірші В. Симоненка «Лебеді материнства»:

- а) вихідний момент – мати співає синові колискову;
- б) розвиток почуття – мати мріє про долю сина, як він виросте, вирушить у дорогу, зустрінє друзів, дружину;

- в) кульмінація – думка матері про можливу смерть сина на чужині;
- г) резюме – Батьківщину не вибирають, людину робить людиною любов до рідної землі.

Російський літературознавець В. Жирмунський виділяє сім типів композиції ліричних творів: анафористичну, амебейну, епіфористичну, рефрен, кільце, спіраль, стик (епанастрофа, епанадиплозис), пуантну.

Анафористична композиція характерна для творів, у яких використовується анафора.

*«Ти зрікся мови рідної. Тобі
Твоя земля родити перестане,
Зелена гілка в лузі на вербі,
Від доторку твого зів'яне.
Ти зрікся мови рідної. Заріс
Твій шлях і зник у безіменнім зіллі...
Не маєш ти на похороні сліз,
Не маєш пісні на весіллі.»*

(Д. Павличко)

Неодмінним компонентом амебейної композиції В. Жирмунський вважає анафору, але у багатьох творах вона відсутня. Характеризуючи цей тип композиції, І. Качуровський зауважує, що суть її не в анафорі, «а в тотожності синтаксичної структури, репліки чи контррепліки двох співрозмовників або в певній закономірності перегуку двох хорів». Ілюстрацію амебейної композиції І. Качуровський знаходить у творі німецького романтика Людвіга Улянда:

*«Чи бачив ти замок високий,
Замок над широм морським?
Тихо пливуть оболочи
Рожеві і золоті над ним.
В води дзеркальні, сумирні*

*Хотів би схилитись він
І в хмари піднятись вечірні
В їх осяйний рубін.
Бачив я замок високий,
Замок над миром морським.
Слався туман глибокий
І місяць стояв над ним.»*

(Переклад Михайла Ореста)

Амебейна композиція найбільше поширена в тенціонах і пасторалях трубадурів.

Епіфористична композиція характерна для віршів з епіфористичною кінцівкою.

*«Надлами, злами й перелами...
Хребта ламали нам колами.
Збагни, мій брате, на кінець:
Перед інфарктами сердець
У нас були — отожд, не руш!
Інфаркти душ... Інфаркти душ!
Були урази, як зарази,
Були образи до відрази —
Одна гидота, брате мій.
Отожд облиш, іди й не руш.
У нас у всіх, порозумій:
Інфаркти душ... Інфаркти душ!
У цій постелі, в цій постелі,
У цьому зойку аж до стелі,
О, не займай нас, брате мій,
Ти паралітиків не руш!
У нас у всіх, порозумій:
Інфаркти душ... Інфаркти душ!»*

(Ю. Шкробинець)

Рефренна композиція полягає в повторенні групи слів або рядків.

«Як швидко все в житті минає.

А щастя лиш майне крилом —

І вже його отут немає...

Як швидко все в житті минає,

Хіба у цім наша вина є? —

У всьому винен метроном.

Як швидко все в житті минає...

А щастя лиш майне крилом.»

(Людмила Ржегак)

Термін «кільце» І. Качуровський вважає невдалим. «Куди ліпше, зауважує він, — звучить циклічна композиція. Наукова назва цього засобу анадиплозійна композиція. Причому у тих випадках, коли анадиплозис обмежується якоюсь однією строфою, то це належить не до композиції, а до стилістики». Анадиплозис як композиційний засіб може бути повний або частковий, коли повторюється частина строфи, коли ті самі слова стоять у зміненому порядку, коли частина їх замінена синонімами. Можливі й такі варіанти: повторюється не перша строфа, а друга, або першу строфу поет дає як прикінцеву.

«Вечірнє сонце, дякую за день!

Вечірнє сонце, дякую за втому.

Затих лісів просвітлений

Едем і за волошку в житі золотому.

За твій світанок, і за мій зеніт,

і за мої обпечені зеніти.

За те, що завтра хоче зеленіть,

За те, що вчора встигло оддзвеніти.

За небо в небі, за дитячий сміх.

За те, що можу і за те, що мушу,

*Вечірнє сонце, дякую за всіх,
котрі нічим не осквернили душу.
За те, що завтра жде своїх натхнень.
Що десь у світі кров ще не пролита.
Вечірнє сонце, дякую за день,
За цю потребу слова, як молитви.»*
(П. Костенко)

Композиція спіраль витворює або «ланцюгову» строфу (терцину), або строфожанри (рондо, рондель, тріолет) тобто набуває строфотворчих і жанрових ознак.

Назву сьомого типу композиції І. Качуровський вважає непристойною. Більш прийнятна, на його думку, назва епанастрофа, епанадиплозис. Твором, де повторення рими при зіткненні двох суміжних строф має композиційний характер, є поема Є. Плужника «Канів». Кожна дванадцятивіршова строфа поеми складається з трьох катренів із римами, які переходять із катрена в катрен, останній вірш кожного з цих дванадцяти віршів римується з першим віршем наступної:

*«І по хатах заступить лій і час
Електрика: й зашарудить газета
Там, де колись пророка і поета
Великий дух за темряви погас;
І відродиться в мільйонах мас,
А не лише зорітиме з портрета,
Змагань безсмертних символ і прикмета,
Апостол правди, селянин Тарас.
А від часів моїх десятків фраз
В нудній колекції анахорета,
Немов часам прийдешинім напоказ,
На берегах лежить байдужа Лета...
І стануть дні, немов рядки сонета,*

Довершені...»

Суть пуантної композиції полягає в тому, що найцікавішу і найістотнішу частину твору поет залишає на кінець. Це може бути несподіваний поворот думки або висновок із усього попереднього тексту. Засіб пуантної композиції використовується у сонеті, останній вірш якого має бути квінтесенцією твору.

Досліджуючи ліричні та ліро-епічні твори, І. Качуровський знайшов іще три типи композиції: симплокіальну, градаційну і магістральну.

Композицію у формі симплоки І. Качуровський називає симплокіальною:

*«Завтра на тій землі
Інші ходитимуть люди,
Інші кохатимуть люди —
Добрі, ласкаві й злі.»*
(В. Симоненко)

Градаційна композиція з такими видами, як спадний клімакс, зростаючий клімакс, зламаний клімакс досить поширена в поезії.

Градаційну композицію використав В. Мисик у вірші «Сучасність»:

*«Так, мабуть, і в часи Бояна
Квітчалася пора весняна
І накрапали молоді дощі,
І хмари насувалися з Таращі,
І яструби за обрій углибали,
І дзвінко озивалися цимбали,
І в пролісах цимбали голубі
Вглядалися в небесну дивну ясність.
Все — як тоді. А де ж вона, сучасність?
Вона в найголовнішому: в тобі.»*

Магістральна композиція характерна для вінків сонетів і народної поезії. У епічних творах розповідається про життя людей протягом певного часу. У романах, повістях події і герої розкриваються детально, всебічно.

У таких творах може бути кілька сюжетних ліній. У невеликих творах (оповіданнях, новелах) небагато сюжетних ліній, дійових осіб мало, ситуації і обставини змальовуються лаконічно.

Драматичні твори пишуть у формі діалога, в їх основі дія, вони невеликі за розміром, бо більшість із них призначена для сценізації. У драматичних творах є ремарки, які виконують службову функцію – дають уявлення про місце дії, дійових осіб, поради артистам, але не входять у художню тканину твору.

Композиція художнього твору залежить і від особливостей таланту митця. Панас Мирний використовував складні сюжети, відступи історичного характеру. У творах І. Нечуя-Левицького події розвиваються в хронологічному порядку, письменник детально малює портрети героїв, природу. Згадаймо «Кайдашеву сім'ю». У творах І.С. Тургенева події розвиваються повільно, Ф. Достоєвський використовує несподівані сюжетні ходи, нагромаджує трагічні епізоди.

На композицію творів впливають традиції фольклору. В основі байок Езопа, Федра, Лафонтена, Крилова, Глібова «Вовк та ягня» це один і той же фольклорний сюжет, а після сюжету – мораль. У байці Езопа вона звучить так: «Байка доводить, що навіть справедливий захист не має сили для тих, хто заповзявся чинити кривду». Федр завершує байку словами: «Написано цю байку про людей, які облудою невинних прагнуть знищити». Байка «Вовк та ягня» Л. Глібова починається, навпаки, з моралі:

*«На світі вже давно ведеться,
Що нижчий перед вищим гнеться,
А більший меншого тусає та ще й б'є
Затим, що сила є.»*

Театральне та музичне мистецтво другої половини 20 ст. характеризується розширенням наймолодшого жанру в цій галузі – музичної комедії, вплив якої на оперету, музичну комедію, рок-оперу та музичне кіно неодноразово відзначався фахівцями. Зростання світової популярності та лідерства цього жанру у сфері музичного театру особливо активно проявилось наприкінці 1960-1980-х років, що підтверджується як економічною статистикою, так і соціологічними опитуваннями. Відомі мюзикли закріпилися на лідируючих позиціях у рейтингах популярності та комерційного успіху серед сценічного мистецтва, стали «рекордсменами довголіття» на сцені, виявляючи при цьому яскраво виражену тенденцію до синтезу тенденцій (переважно в сюжетах, жанрах, стилях) і до універсалізму у різних постановках.

Значною мірою таке зростання популярності мюзиклу сталося завдяки особистим досягненням Ендрю Ллойда Веббера – одного з найбільших майстрів музичної комедії в її історії. Твори Є. Л. Веббера, такі як «Ісус Христос-суперзірка», «Евіта», «Кішки», «Привид опери», міцно завоювали місце серед видатних явищ музичного мистецтва ХХ століття. Робота Є. Л. Веббера високо оцінили Д. Шостакович, А. Шнітке, П. Домінго, А. Петров, Б. Покровський та інші авторитетні представники сучасної класичної музичної еліти. Його художні відкриття зумовили збереження інтересу до жанру музичної комедії наступних поколінь композиторів, у тому числі видатних представників академічного музичного театру. Ці фактори зумовлюють актуальність даної статті, присвяченої особливостям драматургії мюзиклу «Коти».

Об'єктом дослідження є еволюційні процеси в музично-театральній творчості Е. Л. Веббера; предметом є характеристика індивідуального трактування музичного жанру у творчості Е. Л. Веббера. Метою дослідження даної статті є виявлення особливостей драматургії та жанрової специфіки мюзиклу «Коти» Є. Л. Веббер.

Дослідники жанрової специфіки мюзиклу традиційно й цілком обґрунтовано відштовхувалися від визначення визнаного «короля жанру» Е. Л. Веббер, для якого «мюзикл – це видовище, в якому переважна роль музики як засобу виразності поєднується з блискучою і цікавою драматургією». Яскрава і цікава драматургія, висвітлена Е. Л. Веббера, а також сценічне виконання та видовищність, що було ключовою художньо-естетичною ідеєю музичного жанру, зумовлені синтезом різних мистецтв – принципом органічного поєднання музичного, поетичного, пластичного. і виразність драматичних елементів, що відзначається багатьма вченими як жанроутворююче.

Термін «мюзикл» спочатку є скороченою формою понять музична комедія (мюзикл) і музична п'єса (музична вистава, музична вистава). Таке поєднання різноманітних жанрових сфер музично-драматичного театру відображає вже на терміно-поняттєвому рівні принцип синтезу, який неминуче об'єднує естетичні значення означених жанрів, їх художній задум. Традиційне визначення мюзиклу стосується його оригінальності, синтетичності та комплексності: «Мюзикл – сценічний музичний жанр, у якому використовуються виражальні засоби музично-драматичного, хореографічного та ліричного мистецтва. Їх поєднання і взаємозв'язок надають мюзиклу особливого динамізму. Характерною рисою багатьох мюзиклів стало вирішення серйозних драматургічних завдань відчутними художніми засобами».

Визначаючи найхарактерніші ознаки мюзиклу як жанру, слід зазначити, що під жанром розуміють вид художнього твору в розвитку та історичному розвитку в тому чи іншому виді мистецтва, оскільки будь-яка духовна і творча діяльність людини, культура в цілому незмінно одягнена в стійкі гендерні форми, які мають свою структуру і підпорядковуються певним законам розвитку. Найважливішими умовами існування будь-якого жанру є, з одного боку, його довга і міцна пам'ять, традиції, а з іншого – безперервний історичний розвиток. Таким чином, кожен жанр (незалежно від

виду мистецтва) є живим організмом, що розвивається, постійно мінливою системою, що дозволяє брати участь у своєрідному обміні творчим досвідом і потенціалом, що дозволяє «здійснювати взаємовплив і збагачення». , щоб знову розпалити й оновити один одного.

Мюзикл синтезував елементи різних жанрів: опери-балади, менестрель-театру, феєрії, бурлеску, водевілю, ревію, оперети. «Незважаючи на всю синтетичність музичного жанру, його специфіка не полягає в обов'язковій наявності у виставі «сцен розмови»: безсумнівно, є мюзикли, написані й поставлені, як в опері, де ролі переходять у партії: це Поргі та Бесс. Л. Бернштейна, «Кішки», «Ісус Христос Суперзірка», «Евіта» Е. Л. Веббера та ін. Щоб уникнути плутанини, ці твори часто називають «рок-операми». Проте з мюзиклом їх ріднить, по-перше, загальний спосіб існування акторської гри, коли будь-який засіб акторської техніки – танець, вокальний номер чи пластика – стає абсолютно органічним для виконавця у вираженні «емоції чи думки».

Мюзикл, як жанр ХХ століття, увібрав і відобразив найважливіші характеристики тогочасної культури, і насамперед акцент на видовищність і масовість. Однак, як зазначалося вище, і до нього існувала значна кількість жанрів, які відповідали цим критеріям. Які ознаки цього роду зумовили його специфіку та найбільшу затребуваність серед інших і дозволили виявити суттєві, на нашу думку, характеристики роду, що розглядається, породжені широкомасштабними еволюційними процесами сучасної культури?

Перш за все, візитною карткою мюзиклу стає лібрето, часто нав'язане літературним бестселером (наприклад, «Ромео і Джульєтта» В. Шекспіра, «Собор Паризької Богоматері» В. Гюго тощо). Основою для «сюжету» могли стати згодом відомі фільми («У джазі тільки дівчата» тощо) або пам'ятні події, тобто те, що привернуло увагу публіки та стало актуальним. Лібрето настільки важливе для мюзиклу, що стало традицією висувати найкращі з них на знамениту Пулітцерівську премію, а ім'я автора, а також ім'я композитора обов'язково вказується на афіші (наприклад, Звуки музики Р.

Роджерса та О. Хаммерстайна, Моя прекрасна леді» Ф. Лоу та А. Лернера та ін.).

По-друге, в основі сюжету, як правило, лежить не тільки розважально-розважальний сюжет з історією кохання, а й суспільно значущі аспекти життя сучасної людини, в політичному плані зачіпають важливі для неї проблеми (наприклад, «Вестсайдська історія» Л. Бернштейна, яка торкається проблем соціальної та расової сегрегації, підліткової злочинності тощо). Саме ця риса багато в чому відрізняє мюзикл від оперети, яка прагне розкрити ліричну історію кохання, сповнену гумору та сатири на повсякденність.

По-третє, у мюзиклі для створення художнього образу ролі музики, хореографії, акторської гри, драматургії рівноцінні, на відміну від оперети, де головне вокальне та акторське мистецтво.

По-четверте, у музичному жанрі знаходять свою реалізацію схильність до синтезу взаємовпливів (полісюжет, поліжанр, полістиль), небувалий універсалізм у сценічних втіленнях.

По-п'яте, мюзикл характеризується роллю артиста як «синтетичного актора», який повинен вміти співати, танцювати, гарно декламувати та говорити в ритмі. Прикладами такого типу акторських ролей можна вважати Джулію Ендрюс, Людмилу Гурченко, Андрія Миронова та інших.

Еталонними прикладами гендерної специфіки можна вважати такі мюзикли: «Моя прекрасна леді», «Вестсайдська історія», «Кішки» тощо. Звичайно, становлення жанру відбулося не за один день. Жанрові попередники мюзиклу, їх специфіка, вдалі прийоми стали органічною частиною нового жанру 20 століття, і вплив того чи іншого з них так чи інакше простежується в кожному мюзиклі. Наприклад, у «Котах» – огляд. Подібно до оперети та мюзиклу, перегляд поєднує музику, танець та обмін репліками між артистами в цілісну сценічну дію. Водночас рецензія відрізняється від перших двох театральних жанрів відсутністю єдиної сюжетної зав'язки у постановці. Найчастіше рецензія присвячена темі чи

історичній події; його ім'я сприймається як символ цієї теми, зміст самої рецензії складається з послідовних номерів окремих виконавців та танцювальних ансамблів, що її ілюструють. За жанром рецензія наближена до вар'єте, водевілю та американського кабаре з цирковими мелодіями з використанням акробатичних номерів.

Проте особливою проблемою, яку відзначає більшість науковців, є відсутність вичерпного та чіткого жанрового визначення мюзиклу, що відмежовує його від його «колег» у музично-драматичній сцені. Традиційні енциклопедичні визначення мюзиклу, наприклад, як «музична вистава на сцені, яка використовує різноманітні засоби від естради та побутової музики, хореографічного, драматичного та ліричного мистецтва», не вирішують ситуації, коли один і той самий твір із різних джерел може кваліфікуватися як мюзикл, рок (фолк) опера чи просто опера чи мюзикл. Більш того, такі визначення не враховують певної дози оригінальності, індивідуальності, новизни рішення, що в кожному конкретному випадку є необхідною умовою існування вистави, оскільки публіка завжди чекає від мюзиклу сюрпризів.

При всій своїй невизначеності поняття «музичний» міцно увійшло в музикознавчий обіг. Кожен автор, який займається проблемами такого роду, підкреслює різні аспекти. Серед них найбільш значущими видаються наступні: синтез, тобто взаємозбагачувальне поєднання музики, усного тексту, «декоративно-оздоблювальної» сторони, драматичної гри, пластики, танцю, породжені бажанням створити показувати з дедалі більшим емоційним впливом; стилістичне розмаїття в музиці та інших компонентах; фундаментальна орієнтація на комерційний успіх (що означає задоволення потреб публіки, спираючись на звичний і публічний стиль у музиці та тексті); формальні ознаки жанру: двоактна структура (успадкована від опери-буффа і відрізняє мюзикл від традиційної триактної оперети) і використання основних структурних компонентів: пісенних номерів (авіації, куплети, ансамблі, рідше підкладки). вокал) і розмовні вставки; М. Грінберг і М. Тараканов, а також Т. Кудінова серед відмінних якостей мюзиклу

відзначають ритм вистави, заданий музикою, в основі якої пов'язані всі компоненти. Крім того, можна відзначити: широту жанрового змісту та необмеженість тематики, що відрізняє музичну комедію від оперети, для якої характерні переважно лірика та буфонада.

Англійський композитор Ендрю Ллойд Веббер є однією з ключових постатей у світі сучасної музичної комедії. Кожна його робота, кожен його проект викликає сенсацію, викликає бурхливі дискусії та незмінно має комерційний успіх, знаходячи свою аудиторію як серед широкої публіки, так і серед найбільш поінформованої аудиторії. Творчість Веббера стала одним з найяскравіших явищ сучасної музичної культури, що відображає багато далеко не однозначних, а часом і суперечливих тенденцій сучасної культури.

Геній Е. Л. Веббер проявляється в своїй дивовижній здатності вільно оперувати різними музичними стилями: він змішує рок і класику, з однаковою легкістю пародіює оперету, рок-н-рол і навіть новомодний реп, він завжди сучасний і водночас має свій оригінальний стиль. Його талант талановитого мелодиста доповнюється здатністю самостійно створювати найскладніші оркестровки для своїх творів (чим може похвалитися рідкісний композитор нашого часу), а також унікальним театральним «флером». І якщо західна критика далеко не однозначна щодо композитора, кожен його новий твір викликає масовий інтерес публіки. Це можна пояснити тим, що Веббер завжди йде своїм шляхом, в кожній своїй роботі він придумує щось свіже, нове і незвичайне. Що стосується кількості успішних виступів, то в цьому плані Е. Л. Веббер давно перевершив усіх своїх сучасників.

Індивідуальне трактування жанру мюзиклу у творчості Веббера визначається постійно зростаючою інтенсивністю поліжанрових взаємодій, коли найважливіші принципи жанрового синтезу, властиві творчості Е. Л. Веббера, взаємопов'язані з основними тенденціями розвитку мюзиклу, друга половина 20 ст. – ідейно-тематичне «центрифугування», етнокультурний «глобалізм», послідовна й усе більша «академізація» у використанні багатого арсеналу виражальних засобів. Еволюція полігендерності у творчості Е.Л.

Веббера супроводжується посиленням інтегративних взаємодій, що охоплюють усі рівні музичного виконавства, що призводить до формування своєрідної модифікації «тотального театру» .

Слідом за Є.Ю.Андрущенком ми розглянули полігендерні взаємодії в їх градації в мюзиклах Веббера: полігендерна мутація («Джозеф», «Евіта»); полігендерна амбівалентність («Коти», «Зоряний експрес»); поліжанровий синтез («Ісус», «Привид опери»). Вихідною точкою мутаційних процесів у «Йосифі» та «Евіті» є свідоме уподібнення найважливіших характеристик кількох жанрів, що сприяє варіативному трактуванню, авторській специфічній художній концепції та зміні домінантних характеристик твору. жанр. У результаті виник жанр, схильний до універсалізму виражальних засобів і наділений величезними можливостями синтезу.

Феномен різножанрової амбівалентності зумовлений введенням у модель класичної музичної комедії (наприклад, «Коти») концептуально значущих елементів іншого сценічного музичного жанру. У «Кішках», переломлюючи творчі знахідки Дж. Баланчина, Дж. Роббінса та М. Беннета, Е. Л. Веббер у співпраці з хореографом Дж. Лінном вибудували «пластичну драматургію», вважаючи танець важливою складовою образна характеристика всіх героїв. Основний «поштовх» до такого рішення містився в поетичних текстах Еліота, де комбінації віршових ритмів уподібнювалися балетним хореографіям. Яскраво виражений танець був притаманний не лише «музичному портрету» головної героїні – Грізабелли, виснаженої хворобою та стражданнями. Проте його задушевний спів, що линув «серце до серця», втілював парадоксальне вирішення драматичних конфліктів. Не виконавши жодного танцю, Грізабелла була проголошена «Королевою желейного балу», що може свідчити про первинну образно-семантичну функцію полігендерної амбівалентності. Амбівалентні взаємодії Е. Ллойда Веббера стали кроком до наближення до найамбітнішого рівня розглянутих процесів – багатожанрового синтезу, завдяки інтенсивному «діалогу» між

класичною моделлю вже сформованого музично-ліричного жанру XIX – XX століть.

«Кішки» – найвідоміша театральна робота Е. Л. Веббера. Він буквально підкорив світ. Після прем'єр в Лондоні (1981) і Нью-Йорку (1982) «Cats» виконувалися майже в усіх розвинених країнах, а у вигляді мільйонів проданих касет і платівок «котяча лихоманка» поширилася буквально по всьому світу.

Феномен «Котів» складається з багатьох елементів, головними з яких, окрім чудових текстів і захопливої музики, є професіоналізм і талант продюсера, режисера, хореографа та дизайнера. Твір народився завдяки захопленню Е. Л. Веббера за знамениту «Книгу котів старого опосума», написану великим англійським поетом Т. С. Еліотом. Саме вона стала бестселером, на який написано лібрето «Котів».

Простий сюжет дає можливість кожному коту розповісти власну історію – чи комічну, чи сумну, чи навіть трагічну. Музика «Котів» надзвичайно різноманітна, водночас справляючи враження великої цілісності. Тут немає жодного протиріччя. Весь побудований у вигляді гігантської сюїти, де багато музичних номерів, з'явившись один раз, більше не повторюються. Це, наприклад, Bustopher Jones, Ram-Tam Tاجر, Macavity, Mungojerry і Rumpelteezer. Є номери, які пізніше мають певний відгомін (наприклад, «Гус, театральний кіт», «Пісня Гризабелли»). І, нарешті, номери, які відіграють роль драматичних фрагментів чи дуг: це насамперед тема «Пам'яті», тема Старого Второзаконня та тема Залізних Котів.

Відзначимо майстерність композитора, який використовує різні види техніки для створення різних видів «музики». Так, перша тема («Залізні коти») знаходиться у сфері сучасної симфонічної музики, і тут цілком доречні кластери, дисонанси, мелодичні рухи на тритон, септину і ні. Такі номери, як «Рам-Там Таджер», «Макавіти» ближче до року (зокрема джаз-року), мають відповідну куплетну форму, квадратні конструкції. «Містофеліс», «Гамбі» і «Скаймбл» – типові бродвейські музичні номери,

розвинені, з блискуче закінченою варіаційною фактурою, з великою кількістю зупинок, пауз, тощо, тобто все, що дає можливість кожному стати хіт і неминуче викликають оплески за собою. Але тема Старого Второзаконня явно несе сліди впливу Прокоф'єва – адже С. Прокоф'єв є одним із улюблених композиторів Е. Л. Веббера. Можна вказати на його віддалену схожість, скажімо, з темою любовного дуету «Заручини в монастирі» або паралельною темою з 1-ї частини Сьомої симфонії.

Слід зазначити, що Британія вперше змогла зібрати такий талановитий і енергійний ансамбль із 30 шоу-танцюристів, як будь-яка трупа, створена коли-небудь на Бродвеї чи Голлівуді.

«Діалоги» між академічною та «легкожанровою» сферами вирізняються унікальним розмахом та інтенсивністю: з одного боку, добровільно збережена пріоритетна функція «класичного» стилю; з іншого боку, динаміка цих взаємодій визначається безумовним приматом «прямих» запозичень зі сфери академічних стилів; по-третє, механізм «непрямих» запозичень властива виражена академізація стильових течій масової музичної культури (елементи арт-року, оперети, музичної комедії), які зазнали «класичних» впливів. Усе це можна визначити як «опероцентризм», характерний для всієї творчості композитора.

«Опероцентричність» композиторського підходу диктує складність полістильової драматургії твору, в якій іноді відбиваються діаметрально протилежні, пародійно-повчальні тенденції.

Робота Е. Л. Веббер став одним із найяскравіших явищ сучасної музичної культури, акумулюючи в собі багато найважливіших характеристик музичного жанру, і справив величезний вплив на весь подальший розвиток цього жанру.

Музичний театр Ель Веббера є складним художнім утворенням. Синтезуюча спрямованість є універсальною характеристикою всієї музично-театральної творчості Веббера, що визначає художню специфіку всіх його

музичних творів загалом і виявляється, в тому числі, на рівні їх жанрової своєрідності.

Індивідуальне трактування музичного жанру у творчості Веббера (зокрема періоду з кінця 1960-х до 1980-х років) визначається дедалі зростаючою інтенсивністю полігендерних взаємодій. Найважливіші принципи синтезу (на рівні сюжету, жанру та стилю), властиві творчості Е. Л. Веббера в цілому співвідносяться з основними тенденціями розвитку мюзиклу другої половини 20 ст. – ідейно-тематичне розмаїття, етнокультурний «глобалізм», послідовна академізація арсеналу використовуваних засобів виразності (і особливо музичних). Загалом еволюція жанру у творчості Веббера супроводжується посиленням інтегративних взаємодій, що охоплюють названий рівень музичного виконавства, що призводить до формування своєрідного різножанрового театру Веббера, який відображає «генетичну» схильність мюзиклу до синтетичні процеси на всіх рівнях.

Специфіка полігендерності в мюзиклах Веббера визначається синтезом кількох основних тенденцій:

1. підхід композитора еволюціонує, переходячи від відносно простих типологічних різновидів до більш складних;
2. поліжанрові процеси у творчості Є.Л. Веббера характеризуються яскраво вираженим центрифугуванням: від музичного театру «легкого жанру» до балету, кіно, опери та кантати, досягаючи в цьому русі унікальних масштабів;
3. посилення «академізації» поліжанрових взаємодій нібито дає змогу розглядати мюзикл як «межовий» феномен, що тяжіє до синтезу різноманітних музично-театральних традицій;
4. уподібнення найважливіших характеристик кількох жанрів сприяє авторському «варіативному» трактуванню конкретного художнього задуму та зміні домінуючих характеристик жанру («Йосиф і його дивовижна багатобарвна шата сну», «Евіта»). ;

5. введення в класичну модель музичної комедії концептуально значущих елементів іншого музично-сценічного жанру («Коти», «Зоряний експрес»);

6. напружений «діалог» класичної моделі музичної комедії та опери XIX-XX ст. («Ісус Христос суперзірка»)

7. взаємопроникнення «умовного» та «реального» рівнів репрезентації, «балансування» між реальністю та фантазією («Привид опери»).

Творчість Ендрю Ллойда Веббера в даний час вважається кульмінацією розвитку багатожанрових музичних течій, фактично підсумовуючи еволюцію цього жанру в 20 столітті.

Процес еволюції музичного жанру у творчості Е. Л. Веббер, його поліжанрові новації відкривають безмежні перспективи для майбутньої еволюції розглянутого жанру, сприяючи виникненню та розвитку нових багатостильових течій на межі академічної та масової музичної культури сучасності.

Таким чином, його твори можна вважати не лише чудовими зразками музичної комедії, а й зразками успішної реалізації пошуків композитора в царині сучасної опери, в якій межі між мистецтвом масовим і академічним досить прозорі. Загалом можна сказати, що в контексті розмаїття жанрів і стилів класичне мистецтво слугує Ллойдю Вебберу творчим орієнтиром, зберігаючи при цьому значення еталона.

2.2. Мюзикл «Чікаго» в режисурі Роба Маршалла

Роб Маршалл, справжнє ім'я якого Роберт Дойл Маршалл молодший, режисер, актор, продюсер і хореограф американського походження, народився 17 жовтня 1960 року в Медісоні, США.

З'явившись у 2002 році у фільмі «Чикаго», який приніс йому номінацію на «Оскар» за найкращу режисуру, він зараз вважається одним із батьків-засновників нової золоті доби голлівудського музичного кіно.

Він був одним із нових обличч студії Disney з 2010-х років і, зокрема, став режисером фільмів «Повернення Мері Поппінс», «У лісі: Прогуляймося лісом», «Енні» або навіть «Пірати Карибського моря: Фонтан молодості».

За свою кар'єру він отримав 4 премії «Еммі» і був номінований на 1 «Оскар», 4 «Золоті глобуси» і 5 «Тоні». Він є братом актриси та хореографа Кетлін Маршалл.

Кар'єра

1979-1999: Дебют актора та хореографа на Бродвеї.

Роб Маршалл закінчив університет Карнегі-Меллона і швидко захопився мюзиклом. Спочатку він починав як актор і грав у різних успішних мюзиклах. Саме так він зображений у мюзиклі A Chorus Line режисера Майкла Беннета. Через рік він уже на кастингах «Зорба та Кішки».

У 1992 році він підписав свій перший хореографію для Бродвея на Поцілунок жінки-павука. Наступного року він був номінований на премію Tony Awards у категорії «найкраща хореографія», проте трофей не отримав. Наступного року його попросили поставити хореографію для мюзиклів «Прокляті янкі» та «Вона любить мене». Окрім приголомшливого успіху критиків, він знову виграв дві нові номінації у категорії «найкраща хореографія» на церемонії вручення премії «Тоні». І знову він іде з порожніми руками. Він дебютував як режисер у 1998 році, підписавши разом із британським режисером Семом Мендесом триумфальне відродження «Кабаре» у Нью-Йорку. І знову це стало триумфом для Роба Маршалла, який знову був номінований на премію Tony Awards у категоріях «Найкраща хореографія» та «Найкраща режисура». Однак це нова невдача для нього, який знову йде з порожніми руками.

Три роки по тому, він підписує хореографію для мюзиклу: Victor Victoria, спрямовані на Блейка Едвардса і натхненні однойменному фільмі. Ця співпраця дозволяє йому працювати з оscarоносними актрисами: Джулі Ендрюс та Тоні Робертс, які зіграли головні ролі у художньому фільмі. Через рік він поставив хореографію для музичного телефільму Mrs. Santa-Klaus з Анжелою Ленсбері у головній ролі режисера Террі Хьюза.

1999-2005: Дебют у ролі кінорежисера та хореографа.

Після кар'єри хореографа він звертається до режисера кар'єрного кіно. Дуже швидко, його таланти, як хореограф і його успіх на Бродвеї, переконаний студії Діснея залишити його руку для чотирьох проєктів: Одного разу , мами мюзикл з Барбарою Стрейзанд, Чикаго, і рімейк Лак для волосся .

Він почне працювати з Барбарою Стрейзанд над «Мамі». Про те, хто мав зіграти головну роль у його проєкті, він скаже: «Роль для Стрейзанд – а скільки ролей у неї є?» Я знаю, що вона має репутацію складну, але вона була неймовірно розслабленою і відкритою. Але доведеться остаточно відмовитися від проєкту з забаганки актриси, щоб остаточно вдатися до реалізації «Одного разу в казці».

Але тут Роб Маршалл знову вирішує відпустити, бо для нього «Коли ви починаєте, важливо мати унікальний та особливий проєкт, який відрізнятиме вас від інших. «Зрештою, він, нарешті, відмовляється, також виводить на екран лак для волосся і починає розглядати можливість оренди та фільму з Хіларі Суонк під назвою «Покоївка», а потім теж відмовляється від цього. Незважаючи на його відхід, його контракт з Disney залишається чинним, оскільки студії пропонують йому адаптувати Енні. Знаходячи оригінальну музичну зворушливість, він приймає і водночас починає думати про режисуру Чикаго.

Він почав свою кар'єру в індустрії з адаптації мюзиклу «Енні» для маленького екрану. Ця перша співпраця зі студіями Діснея дає йому можливість працювати разом з актрисами Кеті Бейтс та Одрою Макдональд

та британським актором Аланом Каммінгом. Наступного року він підписав хореографію для телефільму «Легенда про Попелюшку» режисера Роберта Іскова. У телефільмі знімаються актриси Бренді Норвуд, Вітні Х'юстон та Вупі Голдберг. Телевізійний фільм, створений Disney, натхненний музичною версією Річарда Роджерса та Лоренца Харта.

Після нетривалої роботи на телебаченні він працював з 2000-х років над екранізацією мюзиклу Чикаго. Після кількох відмов і критики, що жанр музичного фільму «вийшов з моди», проект незабаром привертає увагу удостоєної величезної кількості нагород продюсера та голлівудського магната Харві Вайнштейна (який пропонував адаптувати мюзикл Rent до того, як він був адаптований для великого екрану Кріса Коламбуса) продюсувати фільм разом зі своїм братом Бобом. Спочатку кастинг-директор: Ніколас Хітнер вибрав актрису: Шарліз Терон на роль Роксі Харт. Проте Роб Маршалл бачив більше за іншу актрису в цій ролі, тому Рене Зеллвегер у підсумку зайняла місце своєї старшої.

Цей перший музичний фільм дозволяє йому зніматися з двома великими актрисами, Рене Зеллвегер та Кетрін Зета-Джонс, а також працювати у співпраці зі сценаристом та режисером Біллом Кондоном. Він також був вперше номінований на «Оскар» за найкращу режисуру та «Золотий глобус» за найкращу режисуру у 2003 році за цей же фільм. А Білл Кондон номінований на «Оскар» за найкращий адаптований сценарій. Цей художній фільм не тільки мав великий успіх у критиків, а й здобув 6 «Оскарів». У тому ж році він був частиною виробничої групи сіквела Kennedy Center Honors, де він іноді зустрічав там свого друга: актрису Джулі Ендрюс, яка вже поставила фільм.

Через два роки він повернувся з зовсім іншим фільмом «Мемуари гейші», який був відзначений на церемонії вручення «Оскара», а також дозволив йому попрацювати зі Стівеном Спілбергом, який дійсно продюсував фільм. У цьому фільмі він знімається лише з китайськими чи японськими акторами і пропонує головну роль молодому Чжан Цзі.

В результаті цього престижного співробітництва вона виграла премію Вафта за найкращу жіночу роль і була номінована на «Золотий глобус». У тому ж році він брав участь у документальному фільмі «Роман Поланскі: Розшукується і бажання», в якому взяли участь такі актори, як Міа Ферроу, Катрін Денєв, Ніколас Кейдж, Меріл Стріп, та режисери, такі як Педро Альмодовар та Стівен Долдрі.

2009-2011: Невдачі та розчарування

У 2009 році він повернувся з новим музичним фільмом: «Дев'ять» (адаптація мюзиклу, адаптованого з італійського фільму «Вісім з половиною» Федеріко Фелліні), знову спродюсованого Харві Вайнштейном та Марком Платтом. Цей фільм, який дозволяє їй переглянути класику американської музичної сцени, роблячи собі ім'я разом зі знаменитостями, у тому числі Маріон Котійяр, Пенелопа Крус, Джуді Денч, Ніколь Кідман (яка звикла до цього жанру, вона була розкрита завдяки фільму-мюзиклу. Мулен Руж) і Деніела Дей-Льюїса були тепло прийняті критиками та публікою, незважаючи на енергію, яку кожна з акторок вклала у проект. Однак його таланти як хореографа, а також таланти Джона ДеЛуки одностайно визнані і, незважаючи на поганий прийом, повнометражний фільм відзначений Академією Золотого Глобуса та Оскаром.

Але незважаючи на теплий прийом, який отримав фільм, Роб Маршалл може розраховувати на непохитну підтримку його престижного складу. Так, Маріон Котіяр захищає її і права фільму в інтерв'ю французькому журналу: «Великі американські мюзикли завжди плекали мене. Навіть дивлячись на них, виникло бажання займатися цією професією. Коли ви дізнаєтеся, що Роб Маршалл пов'язаний з якимось проектом, ви навіть не ставите питання. Роб – найбільший музичний керівник сьогодні. Саме цьому етапі (репетиції) ми змогли зрозуміти, наскільки Роб просочив сценарій свого власного бачення, – пояснює актриса. В той час, як перша версія була більше прив'язана до 8 1/2 Фелліні, Роб наполягав на тому, щоб дати Дев'ятому його власну особистість, його душу.

На наш погляд, було б небезпечніше дотримуватись оригінальної роботи, яка є абсолютним шедевром. Тут більше питання натхнення, воскресіння». Вона повторила це через три роки, додавши: «Може, люди чекали чогось більш комерційного. Я люблю цей фільм, цей фільм існує вічно, і я знаю, що Роб теж любить цей фільм і дуже пишається ним. Не знаю, чи треба пояснювати, чому не спрацювало».

Його чудові роботи незабаром привернули увагу студій Діснея, з якими співпрацював у минулому. Їм доручають реалізацію 4-ї частини фантастичної саги «Пірати Карибського моря» під назвою «Пірати Карибського моря: Фонтан молодості». Це можливість познайомитися з Пенелопею Крус і Джуді Денч і попрацювати з Джонні Діпом та молодою Астрід Бержес-Фрісбі. Фільм зібрав понад 1 мільярд доларів у світовому прокаті, коли він був випущений у 2011 році. Після цього успіху студії запропонували йому зняти нову частину: «Пірати Карибського моря: Помста Салазара». У той час Робу спала на думку ідея зняти гангстерський фільм під назвою «Худий чоловік», рیمейк «Безвісного» (1934), цей останній проект мав підписати возз'єднання режисера з Харві Вайнштейном через його компанію The Weinstein Company. Але фінансова вартість проекту була надто високою, він був змушений відмовитися від нього і тому вирішив розірвати свій контракт із Weinstein Company.

2014-2018: Швидке освячення

Натомість вухата фірма (інша назва студії Disney) пропонує йому екранізацію мюзиклу «В ліс» Стівена Сондхейма та Джеймса Лапіна. Початковий склад мав включати того, кого ми знаємо на початку, але з Еммою Стоун у ролі Попелюшки. Хоча Роб Маршалл знайшов актрису дуже талановитою, її тон голосу не відповідав тембрам високих пісень, м'яко кажучи. Так до проекту приєдналася актриса Ганна Кендрік.

2014 року було офіційно оголошено, що він стане режисером адаптації мюзиклу «У ліс: Підемо в ліс». Таким чином, у нього буде можливість повернутися разом з Меріл Стріп та Емілі Блант і знайти Джонні Деппа,

якому він пропонує роль вовка, як компенсацію за відміну «Тонкої людини». Для створення цього музичного художнього фільму команда Роба Маршалла складається з продюсера Марка Платта, Джеймса Лапіна, який адаптує його власний мюзикл, художника по костюмах Колін Етвуд і композитора Стівена Сондхейма, відомого створенням мюзиклу Вестсайдська історія Роббінс. Фільм приніс йому номінацію на «Золотий глобус» як найкращий музичний чи комедійний фільм.

Через шість років Анна Кендрік сказала б про нього: «Ідея зіграти Попелюшку, вразливу, сповнену серця і надії, вразила мене, коли Роб Маршалл побачив це в мені, тому що Роб так відрізняється від мене. Він такий щедрий. Він такий оптимістичний. Він бачить у кожному хороше, а я – повна протилежність».

У 2016 році було оголошено, що він зніме продовження Мері Поппінс з Емілі Блант, запланованої на цю роль. У той час як спочатку була оголошена оскароносна актриса Енн Хетеуей, яка раніше грала роль чарівної няні в мюзиклі, а актриса Мішель Докері, відома своєю роллю в «Аббатстві Даунтон», вважалася часом. Проте режисер спростовує інформацію, впевнений, що Емілі Блант була його стартовою обраницею і що роль розрахована саме на неї: «Емілі – яскрава, весела, серцева актриса, з гострим розумом та глибокими почуттями. Ще вона вміє співати та танцювати. Мері Поппінс – дуже складний персонаж, суворий та стриманий зовні, але теплий та дитячий усередині. Емілі була незвичайною у своїй здатності грати з усіма нюансами, надаючи кожному з них свою специфіку та вишуканість. Вона створила свою власну версію персонажа, дуже особливу та дуже особисту версію, яка більше фокусується на ексцентричній Мері Поппінс, знайденій у книгах». Американсько-британська актриса зізнається, що ця пропозиція була схожа на пропозицію руки та серця.

Спочатку продюсером фільму мав стати Харві Вайнштейн, але після укладання угоди студії анонсували Марка Платта (відомого продюсером «Ла-Ла-Ленд»). Крім того, режисер каже, що більше не хоче зніматися з ним і

тому має звернутися до нових продюсерів. У той час як Коллін Етвуд підняв був час, це, нарешті, Сенді Пауелл, який працював на Попелюшку з Кеннет Брана оголошуються. Проте Роб Маршалл та його команда борються із родиною письменниці Памели Л. Треверс, яка все ще не хоче давати продовження фільму Мері Поппінс. Водночас Disney Studios оголосила, що зніме ремейк мультиплікаційного фільму «Русалочка».

У грудні 2018 випускає на великий екран свій новий музичний фільм «Повернення Мері Поппінс». Цей новий фільм, натхненний романами Памели Л. Треверс, дозволяє їй познайомитися з акторками Меріл Стріп та Емілі Блант, а також попрацювати з акторами Діком Ван Дайком, які зіграли в першому опусі, Беном Уішоу, який отримав свій перший музичний досвід і Колін Ферт, завсідник. Справді, цей уже заспівав для потреб фільмів Матта Міа! та мама Міа! І знову «Повернення Мері Поппінс» знову дає їй можливість возз'єднатися з Меріл Стріп.

У цьому випадку він має можливість співпрацювати з Річардом М. Шерманом, який написав разом зі своїм братом пісні для першого опуса, і який там співпрацює з Робом як консультант з фільму. Режисер пропонує Джулі Ендрюс, яка зіграла роль Мері Поппінс у кіно в 1964 році, приєднатися до акторського складу другої частини. Однак вона відхиляє її запрошення залишити в центрі уваги свою спадкоємку Емілі Блант. І в цьому випадку він знаходить Анжелу Ленсбері, яку вже зняв кілька років тому в музичному різдвяному телефільмі. В одному зі своїх численних інтерв'ю, взятих під час просування фільму, він виправдовує свій вибір: «Ми взяли Анжелу, тому що нам потрібна була актриса, достатньо знакова, щоб за такий короткий час зіграти цю роль на екрані.

Потім його фільм був номінований у 4 різних категоріях на Золотий глобус 2019 року. Це дозволяє йому бути номінованим вдруге на «Золотий глобус» за найкращий музичний чи комедійний фільм разом із Джоном де Лукою та Марком Платтом, але не отримує нагороду. Після успіху фільму у США та Європі студії Disney розглядають третій опус, у якому Роб усе ще

залишається за камерою. Що відразу заперечує Алан Ф. Хорн, тодішній президент студії Disney, який вітає талант режисера, зокрема, в цьому фільмі.

Фільм отримав високу оцінку міжнародної преси та захоплені відгуки у США. Однак у Європі відгуки спочатку дуже хороші, але стають дедалі неоднозначними. У Франції Le Parisien вважає, що «Роб Маршалл підписує тут свій особистий фільм», але відгуки зазвичай негативні. Як би там не було, фільм все одно має успіх, тільки у Франції йому вдалося зібрати 1,4 мільйона переглядів. Що стосується Меріл Стріп, вона скаже: «Фільм просто приголомшливий, я не кажу цього про всі фільми, які я роблю, але це не мій фільм, це фільм Емілі Блант та Лін – Мануель Міранда. Це як маленький різдвяний подарунок для Америки».

З 2019 року: поворотний момент у кінематографі

Після кількох місяців призупинити Роб Маршалл почав зніматися Русалочка, рімейк в живій дії на «анімований класичний» з Діснею Русалочка (1989). Зйомки, які довго відкладалися, особливо через пандемію Covid-19, розпочинаються у січні 2021 року. У квітні 2021 року він зізнається у цій зйомці, описуючи цей рімейк як найскладніший для нього фільм: «Я маю на увазі, що це дуже складний фільм. Фільм, щоб перейти від анімації до живої дії. Насправді, я менше думаю про його виробництво, ніж про оповідання.»

Приватне життя

Роб Маршалл – гей, а також чоловік продюсера та хореографа Джона ДеЛука, з яким він зняв сім художніх фільмів. У цьому сенсі він живе у Нью-Йорку і разом зі своїм чоловіком є частиною ЛГБТ-спільноти у штаті США.

Серед його близьких друзів актриса Джулі Ендрюс, продюсер Марк Платт, співачка Леді Гага та актриса Емілі Блант, а також її чоловік Джон Красінскі. Він також є великим другом актриси Меріл Стріп, яку знімав двічі.

Він сказав це про свою подругу Леді Гага: «Так, я повинен визнати, що Леді Гага завжди привертала мою увагу. Тому що вона дійсно вміє співати і, я думаю, має здібності до акторської майстерності та кіно. Я думаю, у неї є

те, що шукаю. У якийсь момент своєї кар'єри вона зніматиме музичний фільм. Я знаю, що вона це зробить і це буде зі мною.

Режисер із неоднозначною роботою

Мері Поппінс повертається (2018)

Під час промоушену «Повернення Мері Поппінс» він сказав, що відкрив для себе принади кіно у віці п'яти років, коли дивився «Мері Поппінс», що стала його улюбленим фільмом. Під час просування «В ліс» Роб Маршалл пояснює, що в дитинстві був великим шанувальником мюзиклів. Крім Мері Поппінс, йому особливо сподобалися фільми «Моя прекрасна леді» або «Мелодія щастя».

Після анонсу свого фільму він отримав підтримку акторів Джулі Ендрюс і Діка Ван Дайка, крім останнього, він зізнався: «Він такий щасливий, він просто такий, який він є. І він сказав так швидко. Він був щасливий бути частиною цього. Коли він підійшов до знімального майданчика, він схопив мене за руку, поки ми йшли. Він сказав: «Тут, на знімальному майданчику, я відчуваю той самий дух, що й у першому фільмі». І я подумав: Добре, все. Це все, що мені треба почути. Мені було все це почути від нього».

До кінця жовтня 2019 року, Роб – мета нової суперечки, цього разу з приводу його фільму «Повернення Мері Поппінс». Дійсно, з моменту виходу у світ другого опусу пригод хатньої робітниці, створеного П.Л. Треверсом користувачі Інтернету обурені продовженням, яке зробили студії Disney. Інтернет-користувачі розкритикували Емілі Блант за заміну актриси Джулі Ендрюс. Під час конференції остання вирішує покласти край цій суперечці, захищаючи фільм своєї подруги: «Мені він сподобався. Слухайте, фільм було знято п'ятдесят, шістдесят років тому. Думаю, настав час визнати існування другого опусу. Не говорячи вже про те, що немає нічого схожого на перший. Не схоже, що вони переписали історію. Було ще багато книг П.Л. Треверса, тому вони зробили ще одну адаптацію». Вона додає, що дуже хотіла б, щоб була третина з Емілі Блант. У той час як Леонар Мальтін, який вже написав

рецензію на першу частину, коли вона була випущена, знаходить фільм дуже успішним і вважає, що Емілі Блант ідеально підходить для цієї ролі і що «це продовження здається законним, навіть якщо воно несподіване».

У грудні 2019 року ми дізнаємося, що саундтрек до фільму «Повернення Мері Поппінс» номінований на премію Греммі 2020 року в категорії «Кращий саундтрек».

Русалочка (2021).

На початку місяця липень 2020 У той час як криза covid-19 проявляється рідше, актор Джона Хауер-Кінг дає перше інтерв'ю американському журналу з актором Стерлінгом Найтом. Тому молодий актор повертається до свого минулого прослуховування, щоб перечитати Русалочку, а також обмінятися кількома пропозиціями із продюсером мюзиклу. Він говорить про нього: «Роб – блискучий режисер, всі актори мріють зніматися з таким режисером, як він, тому що ви багато чого в нього навчаєтесь. Холлі (Бейлі) дуже талановита, мені пощастило працювати з нею або з Мелісою Маккарті та Хав'єром Бардемом. Вони чудові люди. Я мріяв зустрітися з ними, але крім можливості попрацювати з ними. Я і схвильований, і боюся зіграти цю роль, тому що тобі цікаво, чи станеш ти гіршим за оригінал. Ви повинні знайти баланс між тим, що було зроблено на початку при створенні нового аспекту фільму».

Уривок, що характеризує Маршалл, Роб.

Увечері князь Андрій та П'єр сіли в коляску та поїхали до Лисих Гор. Князь Андрій, поглядаючи на П'єра, зрідка переривав мовчання промовами, які доводили, що він був у гарному настрої. Він говорив йому, вказуючи на поля, про свої господарські вдосконалення. П'єр похмуро мовчав, відповідаючи однозначно, і здавався зануреним у свої думки. П'єр думав про те, що князь Андрій нещасливий, що він помиляється, що він не знає справжнього світла і що П'єр повинен прийти на допомогу йому, просвітити і підняти його. Але як тільки П'єр вигадував, як і що він говоритиме, він передчував, що князь Андрій одним словом, одним аргументом упустило все

в його учні, і він боявся почати, боявся виставити на можливість осміяння свою улюблену святиню:

— Ні, чому ж ви думаєте, – раптом почав П'єр, опускаючи голову і набираючи вигляду бика, чого ви так думаєте? Ви не маєте так думати.

– Про що я думаю? – Запитав князь Андрій з подивом.

– Про життя, призначення людини. Це не може бути. Я також думав, і мене врятувало, ви знаєте що? масонство. Ні, ви не посміхайтесь. Масонство – це не релігійна, не обрядова секта, як і я думав, а масонство є найкращим, єдиним виразом найкращих, вічних сторін людства. – І він почав викладати князеві Андрію масонство, як він розумів його.

Він говорив, що масонство є вчення християнства, яке звільнилося від державних і релігійних кайданів; вчення рівності, братерства та любові:

– Тільки наше святе братство має дійсний сенс у житті; все інше є сон, – говорив П'єр. — Ви зрозумієте, мій друже, що поза цим союзом все сповнене брехні та неправди, і я згоден з вами, що розумній і доброї людині нічого не залишається, як тільки, як ви, доживати своє життя, намагаючись тільки не заважати іншим. Але зрозумійте наші основні переконання, вступіть у наше братство, дайте нам себе, дозвольте керувати собою, і ви зараз відчуєте себе, як і я відчув частиною цього величезного, невидимого ланцюга, яким початок ховається в небесах, – говорив П'єр.

Князь Андрій, мовчки, дивлячись перед собою, слухав П'єрову промову. Кілька разів він, не почувши від шуму коляски, перепитував у П'єра нерозчулені слова. За особливим блиском, що загорівся в очах князя Андрія, і за його мовчанням П'єр бачив, що слова його не марні, що князь Андрій не переб'є його і не сміятиметься над його словами.

РОЗДІЛ 3

РІЗНОВИДИ МЮЗИКЛІВ ВІДОМИХ РЕЖИСЕРІВ ХХ СТОЛІТТЯ

3.1. Мюзикл «Співаючи під дощем» в режисурі Джина Келлі та Стенлі Донена

Джин Келлі (англ. Eugene Curran (Gene) Kelly, 23 серпня 1912 – 2 лютого 1996) – американський танцюрист, актор, співак, режисер, кінопродюсер та хореограф, відомий завдяки енергійному та атлетичному танцювальному стилю, гарній зовнішності та приємному характеру, втілюваних ним персонажів.

Джин Келлі найбільше запам'ятовується своїми ролями у фільмах «Співаючи під дощем» (1952), «Американець у Парижі» (1951) та «Підняти якорі» (1945) та був одним із провідних акторів музичних фільмів доки цей жанр не вийшов з моди наприкінці 50-их. Багато його новаторських рішень змінили класичний голлівудський мюзикл, зазначають, що саме він зробив балет прийнятним для аудиторії кінофільмів. У 1952 році Джин Келлі отримав почесний «Оскар» за досягнення впродовж кінокар'єри. У 1999 році Американський інститут кіномистецтва поставив його на 15 місце у списку найвизначніших зірок-чоловіків.

Стенлі Донен (англ. Stanley Donen; 13 квітня 1924, Колумбія, США – 21 лютого 2019, Нью-Йорк, США) – американський кінорежисер, продюсер і хореограф, який отримав на батьківщині титул «короля голлівудських мюзиклів».

Стенлі Донен народився в Колумбії, в Південній Кароліні у єврейській родині. Відвідував Університет Південної Кароліни, а потім, за підтримки матері, вирушив до Нью-Йорка, де в 16-річному віці дебютував як танцюрист

у знаменитому мюзиклі Роджерса і Харта «Пол Джоуї», в якому грав початківець актор Джин Келлі.

Кінокар'єра Донена стартувала на студії «Metro-Goldwyn-Mayer» як хореографа і танцюриста в музичному фільмі «Найкращий форвард» з Люсіль Болл. У 1944 році він виступив хореографом Джина Келлі в знаменитій картині «Columbia Pictures» «Дівчина з обкладинки» з Рітою Гейворт в головній ролі.

Першою режисерською роботою Стенлі Донена стала спільна екранізація з Джином Келлі мюзиклу Бетті Комдив і Адольфа Грена «Звільнення у місто» в 1949 році, деякі пісні для якого написав Леонард Бернстайн. Його наступним проектом став мюзикл 1951 «Королівське весілля», зі знаменитою сценою танцю Фреда Астера на стелі. У 1952 році Доненом був закінчений новий проект, «Співаю під дощем», де головну роль знову виконав Келлі. Цей кіномюзикл отримав декілька премій і номінацій на багато престижних кінопремій, включаючи «Оскар» і «Золотий глобус», і в даний час вважається одним з найкращих голлівудських мюзиклів.

У 1950-х роках на екрани вийшов ще ряд успішних мюзиклів Донена, включаючи «Сім наречених для семи братів» (1954), «Завжди гарна погода» (1955), «Забавне личко» (1957), «Піжамна гра» (1957) і «Чортові янкі» (1958). З останнього почалося багаторічне співробітництво Донена з графічним дизайнером Морісом Байндером.

З кончиною ери голлівудських мюзиклів кар'єра Стенлі Донена пішла на спад, хоча надалі він зняв ще кілька популярних комедій і драм, у тому числі детективних, серед яких «Шарада» (1963), «Арабеска» (1966), «Двоє в дорозі» (1967) і «Засліплений бажаннями» (1967). У 1980 році він виступив режисером фантастичного трилера «Сатурн-3», після того як Джон Баррі був знятий з цієї посади. Його останньою роботою став телевізійний фільм «Любовні листи», що вийшов на екрани в 1999 році.

За роки своєї кар'єри Стенлі Донен п'ять разів номінувався на премію Американської гільдії кінорежисерів, але жодного разу за свої фільми не

отримав навіть номінації на премію «Оскар». У 1998 році на 70-й церемонії премії Американської кіноакадемії Стенлі Донен була вручена почесна статуетка «Оскара» за його внесок у розвиток американського кіно.

Стенлі Донен народився 13 квітня 1924 року в Колумбії, штат Південна Кароліна, в родині Мордекая Мозеса Дона Ена, менеджера магазину одягу, і Гелен (Коен), доньки продавця ювелірних виробів. Його молодша сестра Карла Донен Девіс народилася в серпні 1937 року. Він народився в єврейській родині, але в юності став атеїстом. Донен описав своє дитинство як самотнє та нещасне, він був одним із небагатьох євреїв у Колумбії, і його іноді знущали однокласники-антисеміти в школі. Щоб впоратися з ізоляцією, він провів більшу частину своєї юності в місцевих кінотеатрах і особливо любив вестерни, комедії та трилери. Найбільше на нього вплинув мюзикл Фреда Астера та Джинджер Роджерс «Політ до Ріо» 1933 р. Донен сказав, що «напевно, бачив цю картину тридцять чи сорок разів. Я був перенесений у світ фантазій, де все здавалося щасливим, комфортним, легким і підтримуваним. Я був сповнений відчуттям благополуччя». Він знімав і показував домашні фільми за допомогою 8-міліметрової камери та проектора, купленого йому батьком.

Натхненний Астером, Донен брав уроки танців у Колумбії та виступав у місцевому міському театрі. Його родина часто їздила до Нью-Йорка під час літніх канікул, де він дивився бродвейські мюзикли та брав уроки танців. Одним із його перших викладачів у Нью-Йорку був Нед Вейберн, який навчав одинадцятирічного Астера в 1910 році. Після закінчення середньої школи в шістнадцять років Донен вступив до університету Південної Кароліни. Я вивчаю психологію протягом літнього семестру . Восени 1940 року, підбадьорений матір'ю, він переїхав до Нью-Йорка, щоб продовжити танцювати на сцені. Після двох прослуховувань його взяли на роль соліста хору в оригінальній бродвейській постановці «Роджерса і Харта '95». Хлопець Джоуї, режисер легендарного Джорджа Еббота. Титульного друга

Джої зіграв перспективний молодий Джин Келлі, який став зіркою Бродвею завдяки цій ролі.

Ебботт запросив Донена на бек-вокал для свого майбутнього бродвейського шоу Top Hitter. Він став асистентом режисера шоу, і Келлі попросила його стати її асистентом хореографа. Згодом Донена звільнили з посади «Кращий форвард», але в 1942 році він був режисером і асистентом хореографа на наступному шоу Еббота Beat the Band. У 1946 році Донен ненадовго повернувся на Бродвей, щоб допомогти поставити танцювальні програми для «Називайте мене містером».

У 1943 році Артур Фрід, продюсер успішних музичних фільмів у Metro Goldwyn Mayer, купив права на фільм «Краща нога вперед» і зняв кіноверсію з Люсі Болл і Вільямом Гекстоном. Донен переїхав до Голлівуду на прослуховування для фільму та підписав однорічний контракт з MGM. Донен виконував роль хореографа і був призначений асистентом хореографа Чарльзом Волтерсом. У MGM Донен відновив свою дружбу з Келлі, яка тепер грала другорядні ролі в мюзиклах. Коли Columbia Pictures позичила Келлі для зйомок у фільмі, їй запропонували поставити хореографію для її власних танцювальних програм і попросили Донена допомогти. Келлі сказала: «Стенлі потрібна була робота. Мені потрібен був хтось, хто б зробив підрахунки за оператора, хтось знав кроки і міг пояснити, що я збираюся зробити, щоб правильно налаштувати раму. Донен погодився і виконав три танцювальні сцени з Келлі в «Дівчині з обкладинки» (1944). Донен придумав танцювальну сцену «Alter Ego», де відображення Келлі вистрибує з вікна і танцює з ним. Режисер Чарльз Відор наполягав, що ця ідея ніколи не спрацює, тому Донен і Келлі самі зняли сцену, а Донен витратив більше року на її монтаж. Фільм зробив Келлі кінозіркою, і багато кінокритиків вважають його важливим і новаторським мюзиклом. Донен підписав однорічний контракт з Columbia і зняв там кілька фільмів, але повернувся до MGM наступного року, коли Келлі попросив допомоги з його наступним фільмом.

У 1944 році Донен і Келлі поставили хореографію. мюзикл *Anchors Aweigh*, випущений у 1945 році, з Келлі та Френком Сінатрою. Фільм найбільш відомий своєю проривною сценою, в якій Келлі танцює з мишеня Джеррі з мультфільму «Том і Джеррі». Вперше в історії художнього кіно мальована анімація буде змішана з живими сценами. Над анімацією спостерігали Вільям Ханна та Джозеф Барбера, а автором анімації був продюсер MGM Фред Квімбі, але ідея сцени належала Донену. Спочатку Донен і Келлі хотіли використати для епізоду Міккі Мауса або Дональда Дака і зустрілися з Волтом Діснеєм, щоб обговорити проект; Дісней працював над подібною ідеєю в «Трьох Кабальєро» (1944) і не хотів звільняти жодного зі своїх персонажів у MGM. Дует витратив два місяці на зйомки танцю Келлі, а Донен рік за кадром вдосконалював сцену. За словами Барбера, «попередній перегляд *Anchors Away*, який я вибрав, вразив аудиторію».

Поки Келлі завершила службу в США. Будучи фотографом ВМС США з 1944 по 1946 рр., Донен працював хореографом у музичних фільмах. Про цей період Донен сказав: «Я займався своїм ремеслом, працюючи з музикою, треками та фотографією. Я часто режисерував сцени. Я завжди намагався придумати оригінальну ідею, як створювати музичні послідовності». Донен сказав, що його звільнили від військової служби як через високий кров'яний тиск. Коли Келлі повернувся до цивільного життя, він і Донен став режисером і хореографом танцювальних сцен Келлі у фільмі «Велике життя» (1947). Потім вони почали працювати над оригінальною історією про двох бейсболістів початку 20-го століття, які провели міжсезоння як співаки та танцюристи у водевілях. Згодом цей фільм став «Візьми мене на бал». Гра (1949). Келлі та Донен сподівалися стати режисерами фільму, але Фрід замість цього найняв Басбі Берклі, і вони не реалізували танцювальні процедури Келлі. У фільмі зіграли Келлі, Френк Сінатра та Джулс Манчін.

Після успіху «*Take Me Out to the Ball Game*» Фрід дає Донену та Келлі можливість зняти фільм «*In the City*», який вийшов на екрани в 1949 році.

Цей фільм є адаптацією Бетті Комден і Адольфа Гріна бродвейського мюзиклу про моряків у відпустці в Нью-Йорк. «Йорк» став першим мюзиклом, у якому була зйомка на місці. Донен і Келлі хотіли зняти весь фільм у Нью-Йорку, але Фрід дозволив їм провести лише тиждень поза студією.

Перший випуск «Нью-Йорк, Нью-Йорк» був знятий цього тижня. Далеко від метушні студії та обмежень звукової сцени, Донен і оператор Гарольд Россон зняли сцену на вулицях Нью-Йорка, яка започаткувала багато кінематографічних технік, які буде прийнято Французькою новою хвилею десять років потому. Ці техніки включав стрибки в космосі, панорамування на 360 градусів, приховані камери, різкі зміни напрямку екрану, а біограф непрофесійного актора Джозеф А. Каспер сказав, що ця сцена не є безпричинною чи аматорською, але «розширює сюжет, окреслює місце дії, передає його надихаюча атмосфера та маніакальний настрій представляють і окреслюють персонажа. Каспер також сказав: «Сьогодні фільм розглядається як переломний момент: це перший справжній мюзикл, який виводить танець, а також музичний жанр із театру та фіксує його через фільм і для фільму, а не в кінотеатрі; перші, які роблять місто важливим персонажем і які першими покидають хор».

У ньому знялися Келлі, Френк Сінатра та Джулз Муншин у ролях трьох моряків, які 24-годинно відпочивають у Нью-Йорку, чії романтичні інтереси приводять їх до Енн Міллер, Бетті Гаррет і Віри Еллен. Фільм мав як фінансовий, так і критичний успіх. Він отримав «Оскар» за найкращу музику, озвучення музичного фільму, а сценаристи Комден і Грін отримали премію Гільдії сценаристів Америки за найкращий сценарій. Американська музична комедія. Як і Орсон Уеллс, Донен дебютував як режисер у віці 25 років. Донен сказав, що Келлі «відповідав за більшість танцювальних рухів. Я був за камерою в драматичних і музичних сценах. Келлі вважав, що він і Донен «утворили хорошу команду». «Я думаю, що ми дуже добре доповнюємо один одного», – сказав він.

Джин Келлі у фільмі «Спів під дощем».

Келлі була на вершині своєї слави після виходу фільму «Американець у Парижі» (1951). Потім він знову об'єднався з Доненом, щоб зняти «Спів під дощем» (1952), який став одним із найпопулярніших фільмів усіх часів. Фільм був спродюсований Фрідом, сценаристом Комденом і Гріном, сфотографував Гарольд Россон, а в головних ролях зіграли Келлі, Деббі Рейнольдс, Дональд О'Коннор, Джин Хаген, Міллард Мітчелл і Сід Чарісс.

Фрід хотів створити мюзикл, використовуючи старі пісні, написані ним і композитором Націо Гербом Брауном наприкінці 1920-х і на початку 1930-х рр. Він найняв Комдена та Гріна, щоб вони разом із Доненом і Келлі написали сценарій на ранніх стадіях розробки. Комден і Грін вирішили написати історію, натхненну періодом, коли були написані пісні, і сатирично описували перехід Голлівуду від німого кіно до «розмовних фільмів» наприкінці 1920-х рр. Комден, Грін і Донен опитали всіх співробітників MGM, які були в Голлівуді в той час, висміюючи як ранні мюзикли, так і технічні труднощі ранніх звукових фільмів. Це включало персонажів, заснованих на Фріді та Берклі, а також сцену, у якій згадується зірка німого кіно Джон Гілберт. Донен і Келлі також використали велику колекцію застарілих декорацій, реквізиту, костюмів та обладнання MGM 1920-х років.

У фільмі Дон Локвуд (Келлі) і Ліна Ламонт (Гейген) – дві голлівудські зірки німого кіно, чиїм кар'єрам загрожує винахід «токі». За допомогою свого найкращого друга Космо Брауна (О'Коннор) і подруги Кеті Селден (Рейнольдс) Локвуд рятує свою кар'єру, перетворивши свій останній фільм на мюзикл. Зйомки пройшли добре, але Донен вважав, що послідовність «Бродвейської мелодії» Келлі була занадто довгою. Музичний номер «Singin' in the Rain» створювався кілька місяців, і Донен і Келлі знайшли необхідність копати ями в цементі, щоб утворювати на вулиці калюжі.

Фільм став хітом, коли він вийшов на екрани у квітні 1952 року, заробивши понад 7,6 мільйонів доларів. «Американець Келлі в Парижі» несподівано отримав премію «Оскар» у березні, і MGM вирішила

перевипустити його. «Спів під дощем» було вилучено з багатьох кінотеатрів для показу попереднього фільму, що завадило йому отримати подальші прибутки. «Спів під дощем» був номінований на дві премії «Оскар»: за найкращу жіночу роль другого плану для Хагена та за найкращу оригінальну музику. Дональд О'Коннор отримав премію «Золотий глобус» за найкращу чоловічу роль у мюзиклі чи комедії, а Комден і Грін знову отримали нагороду Гільдії сценаристів Америки за найкращий написаний американський мюзикл. Спочатку фільм отримав лише помірні відгуки від таких критиків, як Бослі Кроутер, і не отримав широкого визнання до кінця 1960-х. Одним із його перших прихильників була критик Полін Кейл, яка сказала, що це був «можливо, найприємніший з усіх кіномюзиклів – практично найкращий голлівудський мюзикл усіх часів». Він був перевиданий у 1975 році і мав успіх у критиків і публіки.

Уперше в Україні прем'єра ліцензійного бродвейського мюзиклу «Співаючи під дощем», адаптованого для дітей, відбулася у яскравій постановці, де всі ролі виконували діти віком 9 – 16 років. Юні артисти студії танцюють, співають наживо мовою оригіналу, грають і проживають насправду свої ролі. У поставленій за фабулою легендарного фільму виставі, що підкорив світові екрани в 1952 році, завдяки яскравій хореографії, чудовим музичним темам і блискучому гумору, дотепно поєднано музику і кіно.

Сюжет за сценарієм Бетті Комден та Адольфа Гріна – цікавий не тільки дорослим, які пам'ятають цю феєричну стрічку, а й сучасним дітям. Адже «Singin' in the Rain» – це історія появи звуку в кінематографі, розказана через кар'єри і взаємини голлівудських зірок Дона Локвуда і Ліни Ламон, талановитої починаючої акторки Кеті Селден, а також перипетій роботи кіностудії «Моньюментал Пікчерз». Тож однією з головних родзинок цього оригінального, витонченого, рідкісної кінематографічності мюзиклу є поєднання «німого» і «звукового» кіно, що демонструватиметься під час вистави на великому екрані. Для «Бродвей Kids» кінозйомки стали першим досвідом, який відкриє ще одну грань юних талантів.

Колись саме «Singin' in the Rain» став синонімом слова мюзикл. А легендарна стрічка за участю Джина Келлі, Деббі Рейнолдс, Дональда О'Коннора та Джин Гейген здобула статус одного з найвизначніших фільмів американського кіно. Він очолював список 100 найкращих музичних фільмів «Серії 100 років» Американського інституту кіномистецтва, складений у 2006-му, а також зайняв п'яте місце в списку найвидатніших американських фільмів тієї ж серії за 2007 рік.

У виставі – відмінні, динамічні музичні номери, написані Насіо Герб Брауном та Артуром Фрідом, якому власне і належить ідея мюзиклу. Концепція ж української постановки належить продюсеру та засновнику студії «Бродвей Kids» Марії Прилипко: «Ось уже сьомий рік ми ставимо ліцензійні бродвейські мюзикли, адаптовані для дітей мовою оригіналу. «Співаючі під дощем» – наша третя прем'єра і сьома постановка. За роки роботи ми поставили три версії мюзиклу «Багсі Мелоун» (дві в 2013-му, остання – в 2017-му), дві постановки мюзиклу «Енні» (2015) і, відзначивши наш перший невеличкий ювілей, 5 років, поставили «Broadway Kids Show» в 2017 році – вперше на великій сцені театру, з великим симфонічним оркестром. Цього разу, мною був обраний саме цей мюзикл, не тільки спираючись на чарівний музичний матеріал, який, до речі, не був спеціально написаний для мюзиклу, а обраний продюсерами відомого фільму з каталогу музики, опублікованого компанією ЕМІ. Тільки дві пісні «Make Em laugh» і «Moses sorproses» були написані спеціально. Мене захопив сюжет. Адже ця історія не тільки про легендарні часи, коли з'являється звукове кіно в Голлівуді, а й коли народжується сам мюзикл. Музичний фінал вистави «Broadway Melody» якраз про це.

Разом із дітьми над постановкою працювали: хореограф Володимир Шпудейко, художник-постановник Тата Белініна, художник із костюмів Мар'яна Лучі, музичний керівник Анна Маліборська, саунд-продюсер Євген Малюга. Відео: «Magnit Production», режисер Тата Белініна, оператор Кирило Філіпов, продюсер Валерія Отченаш.

«Головний меседж студії, яку я заснувала в 2012 році: «Мюзикл, який ми створюємо разом!». Я відношу до цієї фрази і дорослих, і дітей, які взаємодіють один з одним та йдуть до загального результату, – справжнього музичного свята, котре дарують нам діти!» – говорить Марія Прилипко, представляючи свою команду.

3.2. Мюзикл «Чикаго» в режисурі Роба Маршалла

Роб Маршалл, справжнє ім'я якого Роберт Дойл Маршалл молодший, режисер, актор, продюсер і хореограф американського походження, народився 17 жовтня 1960 року в Медісоні, США.

З'явившись у 2002 році у фільмі «Чикаго», який приніс йому номінацію на «Оскар» за найкращу режисуру, він зараз вважається одним із батьків-засновників нової золотої доби голлівудського музичного кіно.

Він був одним із нових обличч студії Disney з 2010-х років і, зокрема, став режисером фільмів «Повернення Мері Поппінс», «У лісі: Прогуляймося лісом», «Енні» або навіть «Пірати Карибського моря: Фонтан молодості».

За свою кар'єру він отримав 4 премії «Еммі» і був номінований на 1 «Оскар», 4 «Золоті глобуси» і 5 «Тоні». Він є братом актриси та хореографа Кетлін Маршалл.

Кар'єра

1979-1999: Дебют актора та хореографа на Бродвеї.

Роб Маршалл закінчив університет Карнегі-Меллона і швидко захопився мюзиклом. Спочатку він починав як актор і грав у різних успішних мюзиклах. Саме так він зображений у мюзиклі «A Chorus Line» режисера Майкла Беннета. Через рік він уже на кастингах «Зорба та Кішки».

У 1992 році він підписав свій перший хореографію для Бродвея на «Поцілунок жінки-павука». Наступного року він був номінований на премію Tony Awards у категорії «найкраща хореографія», проте трофей не отримав. Наступного року його попросили поставити хореографію для мюзиклів

«Прокляті янки» та «Вона любить мене». Окрім приголомшливого успіху критиків, він знову виграв дві нові номінації у категорії «найкраща хореографія» на церемонії вручення премії «Тоні». І знову він іде з порожніми руками. Він дебютував як режисер у 1998 році, підписавши разом із британським режисером Семом Мендесом триумфальне відродження «Кабаре» у Нью-Йорку. І знову це стало тріумфом для Роба Маршалла, який знову був номінований на премію Tony Awards у категоріях «Найкраща хореографія» та «Найкраща режисура». Однак це нова невдача для нього, який знову йде з порожніми руками.

Три роки по тому, він підписує хореографію для мюзиклу: Victor Victoria, спрямовані на Блейка Едвардса і натхненні однойменному фільмі. Ця співпраця дозволяє йому працювати з оscarоносними актрисами: Джулі Ендрюс та Тоні Робертс, які зіграли головні ролі у художньому фільмі. Через рік він поставив хореографію для музичного телефільму Mrs. Santa-Klaus з Анжелою Ленсбері у головній ролі режисера Террі Хьюза.

1999-2005: Дебют у ролі кінорежисера та хореографа.

Після кар'єри хореографа він звертається до режисера кар'єрного кіно. Дуже швидко, його таланти, як хореограф і його успіх на Бродвеї, переконаний студії Діснея залишити його руку для чотирьох проектів: Одного разу, мами мюзикл з Барбарою Стрейзанд, Чикаго, і рімейк Лак для волосся.

Він почне працювати з Барбарою Стрейзанд над «Мамі». Про те, хто мав зіграти головну роль у його проекті, він скаже: «Роль для Стрейзанд – а скільки ролей у неї є?» Я знаю, що вона має репутацію складну, але вона була неймовірно розслабленою і відкритою. Але доведеться остаточно відмовитися від проекту з забавки актриси, щоб остаточно вдатися до реалізації «Одного разу в казці».

Але тут Роб Маршалл знову вирішує відпустити, бо для нього «Коли ви починаєте, важливо мати унікальний та особливий проект, який відрізнятиме вас від інших. «Зрештою, він, нарешті, відмовляється, також виводить на

екран лак для волосся і починає розглядати можливість оренди та фільму з Хіларі Суонк під назвою «Покоївка», а потім теж відмовляється від цього. Незважаючи на його відхід, його контракт з Disney залишається чинним, оскільки студії пропонують йому адаптувати Енні. Знаходячи оригінальну музичну зворушливість, він приймає і водночас починає думати про режисуру Чикаго.

Він почав свою кар'єру в індустрії з адаптації мюзиклу «Енні» для маленького екрану. Ця перша співпраця зі студіями Діснея дає йому можливість працювати разом з актрисами Кеті Бейтс та Одрою Макдональд та британським актором Аланом Каммінгом. Наступного року він підписав хореографію для телефільму «Легенда про Попелюшку» режисера Роберта Іскова. У телефільмі знімаються актриси Бренді Норвуд, Вітні Х'юстон та Вупі Голдберг. Телевізійний фільм, створений Disney, натхненний музичною версією Річарда Роджерса та Лоренца Харта.

Після нетривалої роботи на телебаченні він працював з 2000-х років над екранізацією мюзиклу Чикаго. Після кількох відмов і критики, що жанр музичного фільму «вийшов з моди», проект незабаром привертає увагу удостоєної величезної кількості нагород продюсера та голлівудського магната Харві Вайнштейна (який пропонував адаптувати мюзикл Rent до того, як він був адаптований. для великого екрану Кріса Коламбуса) продюсувати фільм разом зі своїм братом Бобом. Спочатку кастинг-директор: Ніколас Хітнер вибрав актрису: Шарліз Терон на роль Роксі Харт. Проте Роб Маршалл бачив більше за іншу актрису в цій ролі, тому Рене Зеллвегер у підсумку зайняла місце своєї старшої.

Цей перший музичний фільм дозволяє йому зніматися з двома великими актрисами, Рене Зеллвегер та Кетрін Зета-Джонс, а також працювати у співпраці зі сценаристом та режисером Біллом Кондоном. Він також був вперше номінований на «Оскар» за найкращу режисуру та «Золотий глобус» за найкращу режисуру у 2003 році за цей же фільм. А Білл Кондон номінований на «Оскар» за найкращий адаптований сценарій. Цей

художній фільм не тільки мав великий успіх у критиків, а й здобув 6 «Оскарів». У тому ж році він був частиною виробничої групи сіквела Kennedy Center Honors, де він іноді зустрічав там свого друга: актрису Джулі Ендрюс, яка вже поставила фільм.

Через два роки він повернувся з зовсім іншим фільмом «Мемуари гейші», який був відзначений на церемонії вручення «Оскара», а також дозволив йому попрацювати зі Стівеном Спілбергом, який дійсно продюсував фільм. У цьому фільмі він знімається лише з китайськими чи японськими акторами і пропонує головну роль молодому Чжан Цзі. В результаті цього престижного співробітництва вона виграла премію Ваftа за найкращу жіночу роль і була номінована на «Золотий глобус». У тому ж році він брав участь у документальному фільмі «Роман Поланскі: Розшукується і бажання», в якому взяли участь такі актори, як Міа Ферроу, Катрін Денєв, Ніколас Кейдж, Меріл Стріп, та режисери, такі як Педро Альмодовар та Стівен Долдрі.

«Чикаго» (Chicago)

Автор сценарію Морін Даллас Уоткінс Режисер Роб Маршалл
Оператор Діон Біб Художник Джон Майр Композитори Денні Елфман, Джон Кендер У ролях: Рене Зельвегер, Кетрін Зіта-Джонс, Річард Гір, Квін Латіфа, Джон Сі Рейлі та інші Loop Films, Miramax Films США 2002.

Чесно кажучи, мюзикли у мене завжди викликали стійку ворожість, і навіть - про блюзнірство! «Кабаре» і «Весь цей джаз» були освоєні з-під палиці, з нещирим інтересом, що швидко випарувався. Тому розбещене захоплення та безсоромне задоволення від «Чикаго» можна віднести до розряду чудес. Ну, чисто виконана дрібниця - як кутюрна шмотка, що сяє своєю якістю навіть з боку виворітних швів. І що?

А те, що реінкарнація мюзиклу, започаткована «Мулен-Ружем» як би на помсту за знущальну «Танцюючу у темряві», в принципі, може легко закінчитися на «Чикаго». Адже цілком очевидно, що це не модна мода: кому зараз потрібен сюжет, який будь-якої миті переривається співом та танцями-

шманцями, як в індійському кіно? Чи кому потрібні музичні кліпи, в які впроваджено цілком прозові діалоги, - хіба провідні «гарячі двадцятки» на MTV не цілком задовольняють попит? Так, двох прикладів більш ніж достатньо. Тим більше що «Мулен-Руж» і «Чікаго» є двома полюсами жанру, між якими пролягає добре удобрене поле, де знайдеться місце будь-якої варіації на тему – і «Шербурським парасолькам» з їхніми набридливими речитативами, і естрадному концерту «Співають актори кіно », знятому під виглядом фільму-концепту «8 жінок», і героїчному кичу, що дисидентує, Марка Захарова, і навіть визріла дріб'язок старіючого Альона Рене під назвою «Життя - це роман», де напади співу накочують на персонажів, як напади блювоти.

На мою думку, оглушливий та сліпучий «Мулен-Руж», як відомо, краще розійшовся на DVD, ніж пройшов у кінотеатрах. Тому що з його структури легко і насамперед виколупується пухкий сюжетець, переказати який більше ніж у двох словах не зможе жоден златоуст. А в музичних номерах, зліплених один з одним за принципом CD-альбому «The Best Of...», набагато важливіше нагромадження зірок, костюмів, декорацій та спецефектів, не кажучи вже про світські плітки про роман Ніколь Кідман з Юеном Макгрегором, ніж їх сумнівні вокально-танцювальні дані та музичність.

Отже, «Мулен Руж» – це шедевр таксидерміста, амбітне анімоване ревію, зроблене з опудал живих кінозірок.

Зоряні війни між героїнями Кетрін та Рене зроблені аж ніяк не з опудал. Та й історія, показана в «Чікаго», не пара сухотної оперетки – тут тобі і жовта газетка (власне, все скроєно з першосмугових заголовків), і присмак достоевщини (любив Федір Михайлович кримінальну хроніку), і залаштунки (театральне та судове, схожі між тераріуми одностумців і храми мистецтва-правосуддя), і американський наваристий фемінізм.

Попередні дужки треба розкрити: головні та другорядні героїні «Чікаго» замочили по мужику – у різний спосіб, за різних обставин (про що й

розповідає найефективніший груповий номер мюзиклу), але завжди за справу. Тепер бідні красуні чекають на суд і вирок у низці смертниць міської в'язниці. Там уже сидить Велма Келлі, зірка вар'єте, яка вбила чоловіка, застав його в ліжку з сестрою. Туди ж привозять марнославну домогосподарку Роксі Харт, яка застрелила коханця, який обіцяв допомогти їй дебютувати на сцені, але зрадливо обдувив. Вона хотіла слави, а він, підонок, скористався її наївністю у своїх настирливих чоловічих інтересах. Але ж перша сцена, коли Роксі на допиті змушує чоловіка повірити в її невинність і сплатити адвоката, доводить, що ні наївністю, ні невинністю тут і не пахне. Мрії про славу зробили потужний ривок у її свідомості: пухкогуба Роксі готова безстрашно спокушати, підкуповувати, розігравати бідну жертву обставин перед журналістами, брехати на суді – і отримувати від цього шалене задоволення. Вона, нарешті, зірка, головна героїня. Але при цьому вона маріонетка в руках продажного адвоката Біллі Флінна, девіз якого «Якби Ісус Христос жив у Чикаго, мав п'ять тисяч доларів і прийшов би до мене, все могло б повернутися інакше». Хіба з того не міг би вийти рекламний слоган для кінопродюсера? Треба сказати, в основі своєї «Чикаго» абсолютно некіногенічний мюзикл.

Його драматургія – по-справжньому театральньо-клаустрофобна, з насильницькою єдністю місця та часу. Проте Роб Маршалл, хоч людина й театральний, зумів розвести цей лінійний сюжет із вставними номерами по різних площинах – реальності та задзеркалля. І вийшло практично ідеальне кіно, монтаж атракціонів, збудований на простих метафорах.

Увесь світ – театр, і люди в ньому актори, навіть та публіка, що сидить за столиками розкішного вар'єте, аплодуючи зірковим музичним номерам. А ось увесь світ – в'язниця, де сидять зірки бульварної преси, шалені бабочки, які гадають, що вбивство може зійти їм з рук, якщо розжалобити присяжних. У сценічному задзеркаллі немає принципової різниці між героїнями та актрисами: адже це співають і танцюють Рене - Роксі, чи Кетрін - Велма, чи Гір - Біллі. У тюремній реальності всі вони в образі: місцева знаменитість

Велма Келлі, якою раптово перейшла дорогу в її інтризі з хитрюгою адвокатом Флінном якась невідома вискочка Роксі Харт, з'єднується з нею в шикарний дует.

Рене Зельвегер у «Сестричці Бетті» вже грала збентежену від телесеріалу офіціантку, яка приймає актора за його героя. Там досить неприродний сюжет рятувала самовіддана справжність актриси, яка не змінює їй за жодних обставин. Тут, зображуючи дурню з дуже запаленою уявою, вона так заряджає і без того чудово заряджених партнерів, що хочеться, щоб ця музика була вічною.

Дивним чином Зельвегер стала справжньою голлівудською зіркою, зігравши лише контури мрії про зірковість, про славу. І навіть не зіграла – це для неї не проблема, – а заспівала, протанцювала і проплескала довжелезними накладними віями. Справа в тому, що Макс Фактор колись особисто винайшов цю штучну прикрасу для першої Роксі – актриси Філіс Хейвер. Та, до речі, не співала і не танцювала, навіть не говорила до пуття – то було німе кіно про вік джазу. Першою звуковою Роксі стала Джинджер Роджерс початку свого заходу сонця – теж з віями. Але не в віях, само собою, справа, а в тому, що сексуальність в одиницю часу може видати актриса в такій ролі.

У тому й відмінність муляжного «Мулен-Ружа» від ерогенного «Чікаго», що мюзикл має бути насамперед сексуальний по виконанню, у ньому має бути багато живої плоти, тоді звуку можна буде пробачити – ми ж не в філармонії. І ще одне – явно десь зовсім поряд з Роксі причаївся привид Моніки Левінські, товстухи, яка стала знаменитістю завдяки сумнівній плямі на сукні. Якщо вже шукати якесь раціональне пояснення тому, чим запалює «Чікаго», можна сказати, що Зельвегер відтанцювала тут одночасно і психологію, і фізіологію, і кар'єру дурниці Моніки.

Словник іноземних слів дає такі пояснення: шарм - це чарівність, а шик - це чепуруни. Так от, якщо Рене Зельвегер надає «Чікаго» шарму, то Кетрін Зіта-Джонс (у минулому професійна танцівниця, але актриса, за великим

рахунком, поки що так собі) задає шик. Її «шикаго» – точно, чітко. Графічний грим, перука, що змінила м'який контур обличчя, вивірені па, які виробляють точені ноги в сігчастих панчохах. Вибравши актрис, Роб Маршалл знову використав просту і смішну метафору: різниця між мрією та реальністю – це різниця між платиновою білявкою та синювато-чорною брюнеткою, причому обидві ненатуральні. А чого ще чекати від такої життєствердно брудної історії? Цинізм – наступний після сексуальності порятунок жанру мюзиклу від вимирання.

Повертаючись до Боба Фосса та його визнаних шедеврів, зауважимо, що як будь-яке новаторське жанрове кіно, вони загалом не пережили своєї епохи. Подивитися «Кабаре» хоч раз обов'язково потрібно переглядати ж його можуть лише фахівці. Для глядачів та частина, яка є не мюзиклом, а драмою, зіпсована бездарно млявим Майклом Йорком і надто обдарованою на гротеск Лайзою Міннеллі. Та ж частина, що є не драмою, а мюзиклом, безбожно розтаскана на цитати, і, як злочасна «Буря мглою небо крає», номер «Money, money» підходить тепер для дитячих ранків та збірних естрадних концертів. На щастя, Робу Маршаллу (який, до речі, як хореограф відновлював на Бродвеї «Кабаре» у постановці Сема Мендеса і знає стиль Фосса напам'ять) вистачило смаку не робити на екрані upgrade бродвейського спектаклю «Чікаго» 75-го року. Весь його смак сьогодні, мабуть, у сімдесятницькій старомодності, але цей театральний пил краще не турбувати. Замість старанної імітації стилю Маршалл зробив оман майстру, використовуючи його прийоми у своїй хореографії. Кіно ж він знімав у тій манері, до якої Фосс не дожив, тому безглузді закиди наших «просунутих» критиків у тому, що немає сенсу дивитися на цю імітацію стилю. Якщо вже з чим і порівнювати «Чікаго», то з розкішною новорічною ялинкою, що горить усіма вогнями, причому такою, якою ми вміли бачити її тільки в дитинстві. Так, до речі, у Гіра виявився дуже вірний, але на диво старече деренчливий тенорок – хто б міг подумати.

ВИСНОВКИ

Отже, аналіз історичних засад розвитку масової культури ХХ–ХХІ століття, надав можливості визначити особливості та узагальнити визначення понять «масова культура», «мюзикл».

Поняття «масової культури» увійшло до вжитку у середині ХХ ст. та набуло подальшого розвитку у ХХІ ст., стрімкого поширившись у засобах масової комунікації, таких як: радіо, кінематограф, звукозапис, телебачення, які дали потужні можливості щодо масового поширення, тим самим, сприяли активному їх розвитку.

Дослідження дало підстави узагальнити визначення поняття «мюзикл» як сучасний музично-сценічний жанр масової культури, де гармонійно поєднується достатньо широкий спектр модусів музичного та драматичного театру і естради. Як масово-видовищний жанр мюзикл націлений на постійні пошуки новітніх засобів виразності, які, в свою чергу, зумовлюють розвиток надзвичайною рухливістю власної структури та необмеженістю тематики, жанрів, стилів і виступають особливим видом сценічного мистецтва у втіленні режисерського задуму.

Було досліджено, що даний музично-сценічний жанр має чіткі характеристики, що зумовлюються перевагою сюжетних основ, що підпорядковані найважливішими елементами в певній системі виражальних засобів мюзиклу, а саме: хореографією, пластикою, співом. Для мюзиклу є характерними ознаками: сучасна ритмічна основа, звернення до аудиторії мовами естрадної, побутової та академічної музики в зрозумілій для споживача формі (пісенна основа сольних і ансамблевих номерів, і використання розмовних діалогів); особливі вимоги до виконавського мистецтва, що є ідеалом синтетичного поєднання певних якостей актора, співака й танцівника, які у своєму поєднанні мають утворювати новітній демократичний, досить близький і прямий рівень контакту з аудиторією, як і

в естраді, що зумовлюється специфічним мікрофонним співом і звукопідсилюючою апаратурою.

Засновником такого жанру, як мюзикл можемо вважати бродвейський музично-розважальний театр, що на початку ХХ століття переживав досить бурхливий період співіснування легких жанрів. На інших сценах формувалися водевілі і бурлески, вар'єте, мюзик-холи, фарси і ревю. Процес становлення американського мюзиклу чітко може бути пов'язаний з процесом становлення в США суспільства масового споживання. Мюзикл намагається бути в ніші масового шоу, яке розраховано на публіку з величезною палітрою смаків і вподобань. Боротьба за увагу глядача в мюзиклі визначає правила існування даного жанру. Щоб шоу було популярним, його музичні теми мають існувати безпосередньо не тільки в стінах театру або кінотеатру. Та чим більше інтерпретацій на ці теми, чим більша імовірність їхніх головних інваріантів будуть створювати артисти, тим у більшій кількості аудиторії будуть популяризовані самі мюзикли.

Домінантною ознакою українського мюзиклу є художньо-естетична (мистецька) природа, зумовлена тим, почав своє існування на театральній сцені. Сюжетно-тематичні особливості мюзиклу мають визначатися музичними традиціями, драматургією, особливістю специфічних постановок. Саме це дає змогу охарактеризувати вітчизняний мюзикл, як жанр видовищного мистецтва із надскладною драматургією і насиченим змістом, для якого пріоритетами є і видовищна (релаксаційна, розважальна), і комерційна, і мистецька складові.

Український шоу-бізнес має властивість утілювати, здебільшого, лише комерційні проекти, які інколи не тільки не мають в собі високої ідеї та духовності, але й вражають своєю негуманністю й вульгарністю. В той час, більшість українських митців, базуючись на моральних принципах, обирають високодуховну тематику для написання мюзиклів, і держава повинна створити усі умови, аби донести проекти до публіки. Ці твори відповідають

нашому менталітету, дуже близькі глядачеві за змістом, музичним матеріалом та засобами втілення.

Отже, функціонування в Україні жанрів мюзиклу, популярність якого у глядача не викликає жодного сумніву, залежить від певних конкретизованих чинників, серед яких одне з ключових місць відводиться державній культурній політиці та законодавчій базі. Пошуки шляхів і засобів підтримання українського мистецтва, органічною складовою якого є й сучасні форми репрезентації культурної традиції, мають здійснюватись не тільки на рівні представників мистецтва та шоу-бізнесу, а й певних владних структур, оскільки відповідна законодавча база та реальна підтримка держави можуть стати запорукою ефективності професійної діяльності всіх інститутів, зацікавлених здебільшого у розвиненні національної музичної культури.

На нашу думку, ключову роль у розвитку жанру мюзиклу має належати режисерові, режисерському задуму та особливостям втілення творчих бачень режисера, зокрема в мюзиклі, як особливому виді сценічного мистецтва.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Абрамян В.Ц. Театральна педагогіка. Київ : Лібра, 1996. 224 с.
2. Бедусенко С. Пам'ять – синонім вічності // Просценіум. 2004. №3 (10). С. 35-36.
3. Бедусенко С. Рок-опера: вперед і з піснею?! Ні, з музикою! // Музика. 1993. №3. С. 8-9.
4. Бурцева А. Н. Витоки мюзиклу. Соціокультурний аналіз // Ломоносовськіє читання 2003. Режим доступу: <http://lib.socio.msu.ru/l/library> (дата звернення 20.09.2022).
5. Вейнценфельд, А. Нова студія Олексія Рибнікова / Звукорежисер. 1999.
6. Вейнценфельд, А. Нова студія Олексія Рибнікова / Звукорежисер. 1999.
7. Великі мюзикли світу: Олма-прес, 2002. 740 с.
8. Веселовська Г. І. Модерний та авангардний театр в Україні першої третини ХХ століття. *Нариси з історії театрального мистецтва України ХХ століття*. Акад. мистец. України, Ін-т пробл. сучас. мистец. Київ, 2006. С. 159–220.
9. Волинцев А. В. Азбука жанру // Театр. 1967. № 9. Режим доступу: <http://www.artmusical.ru/history/history1.htm> (дата звернення 01.09.2022).
10. Грінберг, М., Тараканов М. Сучасний мюзикл. Зб. ст. / Радянський музичний театр: проблеми жанрів. М. : Радянський композитор, 1982. С. 231-286.
11. Грум-Гржимайло, Т. Літургія? Містерія? Проповідь? (Розмова з А. Рибніковим) / Незалежна газета. 1992. 1 груд.
12. Грум-Гржимайло, Т. Олексій Рибніков у пошуках нового театру. Літургія оголошених. Інтерв'ю / Літературна газета. 1993. 29 вересня.

13. Діагональ Нью-Йорка, що Біжить. /Журнал / Навколо світу. [Електронний ресурс]. Режим доступу: www.vokrugsveta.ru/vs/article/2662/ (дата звернення 20.09.2022).
14. Дерево пізнання / Енциклопедичний журнал / Маршалл Кавендіш Мистецтво, Мюзикл. С. 285-288.
15. Дягилева Г. Популярная історія театру: Цифрова книга. [Електронний ресурс]. Режим доступу: <http://www.ozon.ru/context/detail/id/7597700/> (дата звернення 20.10.2022).
16. Еттінгер, М. Мюзікли. Погляд у минуле. Нотатки про історію жанру / Америка. 1976. № 231. С. 31–34.
17. Інтерв'ю з Г. Гладковим «Давайте тихо». Електронні джерела, режим доступу: <http://www.rg.ru/2013/10/09/gladkov.html>
18. Історія Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого. URL: <https://www.knutkt.com.ua/history/52-history.html> (дата звернення: 01.12.2020).
19. Історія України: підручник для студ. вищ. навч. закл. / В. Баран, Л. Войтович, Я. Грицак, Ю. Зайцев, К. Кондратюк та ін.; відп. ред. Ю. Сливка; 3-тє вид., перероб. і доп. Львів: Світ, 2002. 520 с.
20. Калько Р. М. Суспільно-історичний розвиток театральної педагогіки в контексті формування соціокультурного досвіду особистості. Соціальна педагогіка: теорія та практика. 2011. № 4. С. 88–95.
21. Карцева, Е. Н. Голлівуд: контрасти 70-х: Кінематограф і суспільне життя США. Мистецтво, 1987. 316 с.
22. Коваленко П. Перша українська музично-драматична школа та її організатор М. В. Лисенко // М. В. Лисенко у спогадах сучасників / упоряд. О. М. Лисенко; ред. та комент. Р. Я. Пилипчук. Київ : Музична Україна, 1968. С. 619–623.
23. Колногузенко Б. Н. Віди мистецтва і хореографії. Харків., 2009.
24. Коломієць Р. Г. Театр Саксаганського і Карпенка-Карого : монографія. Київ : Мистецтво, 1984. 100 с.

25. Кон, Еге. Мюзикл після мюзиклу / США. 1991. № 7. С. 47–51.
26. Коржова А. Музично-драматична школа Миколи Лисенка: до історії театральної освіти в Україні // Наук. вісник Київського нац. ун-ту театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого: зб. наук. праць / Київський нац. ун-т театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого; редкол.: О. І. Безгін (гол.) та ін. Київ, 2017 р. Вип. 21. С. 152-161.
27. Коротич К. Вербальна презентація персонажа в драматичному творі : [на матеріалі п'єси М. Кропивницького «Глитай, або ж Павук»]. *Київська старовина*. 2010. № 6. С. 40–46.
28. Кретьова, Є. «Літургія оголошених»: Рибніков сповістив Апокаліпсис/Комерсант. 1992. 14 лист.
29. Лебедев В. На мюзиклі не заробиш стільки, скільки на концерті «трусів, що співають». Інтерв'ю. Електронне джерело. Режим доступу: <http://topdialog.ru/2013/09/02/viktor-lebedev-na-myuzikle-ne-zarabotaesh-stolko-skolko-na-koncertax-poyushhix-trusov/> (дата звернення 20.09.2022).
30. Максакова, Н. Пекло і рай Олексія Рибнікова / Парламентська газета. 2003. №131 (16 лип.).
31. Максакова, Н. Пекло і рай Олексія Рибнікова / Парламентська газета. 2003. №131 (16 лип.).
32. Марко В. П. Аналіз художнього твору: навч. посібник. Київ : Академвидав, 2013. 280 с.
33. Михальська А.К. Основи риторики: Думка і слово. URL : <https://studfile.net/preview/1633166/page:4/>
34. Молодий театр: Генеза. Завдання. Шляхи / упоряд., автор вст. ст. М. Лабінський. Київ : Мистецтво, 1991. 320 с.
35. Мосіна, М. Олексій Рибніков: Я дуже боюся ліків / Аргументи та факти. Здоров'я. 2008. 23 вересня.
36. Мосіна, М. Олексій Рибніков: Я дуже боюся ліків / Аргументи та факти. Здоров'я. 2008. 23 вересня.

37. Мрига П. Тлумачний словник театральних термінів. Тернопіль, 2011. 240 с.
38. Музичний театр та сучасність: Державне музичне видавництво, 1962. 99 с.
39. Мюзикли / Мюзикл: мистецтво, індустрія, захоплення / Мюзикли, музичні спектаклі, афіша, інформація. Режим доступу: <http://www.musicals.ru/index.php> (дата звернення 20.09.2022).
40. Немирович-Данченко В. І. Про творчість актора. URL : <https://slovar.com.ua/2010/vl-i-nemirovich-danchenko-o-tvorchestve-aktera.html>
41. Павко А. Методологія модерну і постмодерну: проблеми синтезу протилежних підходів // Вісник НАН України, 2011, № 3. С. 34-39.
42. Погребняк Г. П. Режисерські моделі авторського кіно в контексті міжкультурного діалогу. Частина 2. Творчість режисера-автора в системі міжнародного співробітництва. *Культура і сучасність : альманах*. 2022. № 1. С. 35–40.
43. Пранг А. Французький детектив. Музичне життя. 2005. № 12. С. 12-13.
44. Растегаєва, Є. Олексій Рибніков. 2007. № 1. С. 2.
45. Садовенко С. М. Мюзикл у культурно-мистецькому просторі: від минулого до сучасності // Культурно-мистецьке середовище: творчість та технології: Матеріали Дванадцятої Міжнарод. наук.-творчої інтернет-конф., м. Київ, 15 травня 2019 р. / за заг. ред. Н. Д. Белявіної. Київ : НАКККіМ, 2019. 139 с. С. 81–86.
46. Садовенко С. М., Порядченко Л. А. Культурологічний вимір нейролінгвістичного програмування у триєдності взаємодії режисера, актора, глядача. Knowledge, Education, Law, Management. Lublin: ISAP, 2021 №7 (43) vol.2. P. 26-30. ISSN 2353-8406
47. Садовенко С. М. Режисура як соціокультурний феномен XXI століття. Альманах науки, № 6 (51), 2021. Мистецтвознавство. С. 21–24.

48. Садовенко С.М., Порядченко Л.А. Культурологічна рефлексія творчої взаємодії режисера та актора: нейролінгвістичні технології як культуротворча парадигма у галузі сценічного мистецтва. *Вісник НАКККіМ*. № 3. 2002. С. 55–60.

49. Сайт композитора і музикознавця Сергія Долгушина. http://www.dolgushin.com/downloads/students/musical_03.htm (дата звернення 20.09.2022).

50. Сайт композитора і музикознавця Сергія Долгушина. Лекція 1. Режим доступу: http://www.dolgushin.com/downloads/students/musical_01.htm (дата звернення 20.10.2022).

51. Сайт композитора і музикознавця Сергія Долгушина. Лекція 2. Режим доступу: http://www.dolgushin.com/downloads/students/musical_02.htm (дата звернення 20.10.2022).

52. Станіславський К. С. Про мистецтво театру. URL : <https://www.etnolog.org.ua/pdf/e-biblioteka/mystectv/teatr/stanislavskiyi/tom1.pdf>

53. Станішевський, Ю. Жанрове розмаїття режисерських шукань : [про укр. проф. режисуру поч. ХХ ст., зокрема про Перший стаціонар. укр. театр М. Садовського]. *Український театр*. 2008. № 2. С. 15-20 : фот.; № 3. С. 15–19.

54. Ткачов, А. Олексій Рибніков: наскільки багатогранна людина – настільки багатогранна музика / *Музичне життя*. 2000. № 8.

55. Ткачов, А. Олексій Рибніков: наскільки багатогранна людина – настільки багатогранна музика / *Музичне життя*. 2000. № 8.

56. Тхарьова Т. «Матма тіа» або багато шуму з нічого / *Музичне життя*. 2006. № 12. С. 6-7.

57. Тхарьова Т. «Матма тіа» або багато шуму з нічого / *Музичне життя*. 2006. № 12. С. 6-7.

58. Фіалко В. А. Режисура і сценографія : шляхи взаємодії. Київ : Мистецтво, 1989. 150 с.

59.Grinder, John, Richard Bandler, and Judith Delozier. Patterns of the Hypnotic Techniques of Milton H. Erickson M.D: [in 4 vol.]. Cupertino, CA: Meta Publications, 1977. Vol. II. 276 p.

ДОДАТКИ

Додаток 1

Співаючи під дощем (1952)



«Коти» – мюзикл Е. Ллойда Веббера за мотивами збірника віршів Т. С. Еліота «Котознавство від Старого Опосума»



Мюзикл «Чикаго» в режисурі Роба Маршалла



Рок-опера «Біла ворона» Г. Татарченко



Мюзикл «Конотопська відьма» І. Поклад



Мюзикл «Пригоди барона Мюнхгаузена в Україні» О. Коломійцев

