Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение

высшего образования

Санкт-Петербургский государственный университет

Захарова Анна Андреевна

**ТРАНСФОРМАЦИЯ АРХЕТИПА LOVE STORY В АМЕРИКАНСКОМ МЮЗИКЛЕ ПОСЛЕДНЕЙ ТРЕТИ ХХ – НАЧАЛА ХХI ВЕКА**

Выпускная квалификационная работа по направлению подготовки

50.03.01 «Искусства и гуманитарные науки»

Образовательная программа «Свободные искусства и науки»

Профиль «Музыка»

Научный руководитель: Ходорковская Елена Семеновна

кандидат искусствоведения, доцент

Санкт–Петербург

2018

# СОДЕРЖАНИЕ

СОДЕРЖАНИЕ 3

ВВЕДЕНИЕ 4

ГЛАВА 1. МЮЗИКЛ КАК ЧАСТЬ МАССОВОЙ КУЛЬТУРЫ АМЕРИКИ 9

1.1 Генезис 9

1.2 Социальные идеи 16

1.3 Поэтика 19

ГЛАВА 2. ОТРАЖЕНИЕ АРХЕТИПА LOVE STORY В АМЕРИКАНСКИХ МЮЗИКЛАХ 23

2.1 1970-е гг. 23

2.2 1980-е гг. 31

2.3 С 1990-х гг. по настоящее время 36

ЗАКЛЮЧЕНИЕ 47

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ 50

## ВВЕДЕНИЕ

Американский мюзикл утвердился как общественный институт начале ХХ века, одновременно с процессом становления культуры потребления этой страны. Во многом мюзикл олицетворял рост этой культуры. Также мюзикл связан с развитием феномена массовой культуры: одной из важнейших тенденций, определяющих развитие массовой культуры во второй половине ХХ века, является масштабная экспансия мюзикла, воздействие которого на рок-оперу, оперетту и другие жанры музыкального театра было не раз отмечено специалистами.[[1]](#footnote-1) Отдельно следует отметить период начала 1970-80-х годов, когда мюзикл, согласно данным социологических опросов и экономических статистик, стал лидирующим жанром в сфере музыкального театра.[[2]](#footnote-2)

 Американский мюзикл, как часть массовой культуры, – порождение рыночной экономики, органично вписывающееся в демократическую организацию общества и правовое государство, которым и являлось (и до сих пор является) США. Однако само явление шоу-бизнеса является международным, и его функционирование во всех странах преследует одну и ту же цель – прибыль, которая достигается одинаковыми средствами. Здесь необходимо отметить, что одним из них становится постоянное сотрудничество со СМИ и масс-медиа. Большинство деятелей массовой культуры вовлечены в функционирование средств массовой коммуникации. Как следствие возникает огромный интерес потребителей массовой культуры к самим творческим деятелям, причем в объеме большем, чем интерес к самому творчеству этих деятелей. Появляется «Желтая пресса», издается огромное количество биографий, которые имеют огромный спрос на информационном рынке.

 В 1970-х годах наметился разрыв между научным изучением сферы массовой культуры и информационным представлением о ней, который существует до сих пор. Причины этого разрыва достаточно ясны. С одной стороны, те феномены культурной практики, в которых снижен и упрощен художественный элемент, остаются вне поля исследовательского интереса музыковедения. Помимо этого, искусствоведческие дисциплины, в отличии от социологии, не владеют методиками анализа, которые позволили бы изучать систему массовых художественных вкусов и предпочтений; специфичность художественных потребностей у непросвещенной аудитории; функции в культуре, которые выполняют феномены, основным назначением которых является организация сферы досуга; циркуляцию в информационном обмене художественных критериев и оценок, а так же их целенаправленное формирование; способы обретение творческой личностью в условиях поп-культуры значимости и весомости.[[3]](#footnote-3)

Музыковеды не раз обращались к исследованию мюзикла. Обращают на себя внимание труды, написанные в последние десятилетия исследователями Э. Ю. Кампус, В. Конен, Н. Федоровской, А. Сахаровой. Наиболее полноценно проблематика содержания американских мюзиклов рассмотрена в работах Е. Андрущенко. Среди огромного массива англоязычной литературы выделяются труды С. Банфилда, Дж. Дира, В. Эверетта. Однако целый ряд вопросов (включая поставленные нашим исследованием) еще ждут своей разработки.

В то же время очевидно, что у создателей популярных мюзиклов есть собственное видение этого вида искусства, находящегося на стыке индивидуальной и массовой культуры. Американский мюзикл заслуживает внимания со стороны исследователей по причине своей самобытности, популярности и неотделимости от современной культуры. Такие темы как генезис, социальные идеи и поэтика американских мюзиклов должны быть рассмотрены и оценены с позиции современного музыковедения. В мюзикле на уровне массовой культуры утверждается равноправие человечества, выражающееся в единстве художника и публики. В мюзикле коммерция и творчество становятся неразделимыми частями. Благодаря мюзиклу массовая культура приобретает форму глобальной психотерапии, имеющей общечеловеческое значение. Мюзикл XX века становится своеобразным «зеркалом» социальных идей и происходящих в обществе процессов, что выражается в отображении на сцене не только прогрессивных сторон современного общества, но в выставлении на показ таких проблем как потеря индивидуальности в толпе, проблема маленького человека, проблема невидимости меньшинств, отчуждение, апатия и почти невротическая идея о неполноценности личности без наличия у нее романтических отношений. На этом фоне формируется феномен, который можно назвать архетипом love story.

Таким образом, объектом данного исследования является феномен американского мюзикла и его место в массовой культуре. Музыковедение предполагает, что в исследовании музыкального искусства идет речь о постижении основ музыкального произведения, которое выступает как результат художественно-созидательного процесса. Через этот готовый, завершенный продукт выражаются индивидуальные характеристики творческого мышления создателя мюзикла, его мировоззрение, его личные взгляды, его эмоции и переживания, образный строй. Однако для жанра мюзикла, являющегося неотделимой составляющей массовой культуры, не менее важен более широкий, социальный аспект, выражающийся в настроениях общества и в прослеживающихся в обществе тенденциях. Предметом данного исследования является архетип love story, его трансформация в американских мюзиклах с 1970-х по 2000-е годы, а также причины, сопутствовавшие этому развитию.

Была поставлена следующая цель работы: рассмотреть корпус американских мюзиклов, поставленных с 1970-х по наше время, чтобы выявить последовательную трансформацию архетипа Love story, происходившую под влиянием происходивших в обществе изменений и осуществлявшуюся посредством музыкальных средств выразительности.

В соответствии с целью работы, были определены следующие задачи:

* Рассмотреть генезис, социальные идеи и поэтику американского мюзикла как феномена массовой культуры;
* Проследить трансформацию архетипа Love story в ряде американских мюзиклов 1970-х, 1980-х, 1990-х и 2000-х годов.

Материал исследования составил корпус избранных мюзиклов 1970-х – 2000-х годов. В работе использованы мюзиклы, поставленные на Бродвее в разное время, однако некоторые из них имеют так же и видео-версии, которые также учитываются в работе.

Исследование имеет междисциплинарный характер. Мы стремились сочетать историко-культурный и социологический подход с методологией, применяющейся в анализе музыкального содержания, особенно уместном в изучении музыкально-театральных жанров

Работа имеет структуру в виде 2 глав, соответствующих поставленным задачам. В первой главе рассматривается мюзикл как жанр музыкального театра, рассматривается генезис жанра, нашедшие отражение на сцене социальные идеи американского общества 1970-х-2000-х годов, а также характерные черты жанра. Во второй главе представлен обзор избранных мюзиклов, на примере которых выявлен и рассмотрен архетип Love story в его последовательном развитии. Вторая глава разделена на параграфы по хронологии, что обусловлено необходимостью продемонстрировать последовательное развитие архетипа love story на примере рассматриваемого материала. Список литературы состоит из 43 названий на русском и 24 названий на иностранных языках.

.

# ГЛАВА 1. МЮЗИКЛ КАК ЧАСТЬ МАССОВОЙ КУЛЬТУРЫ АМЕРИКИ

## 1.1 Генезис

 Исследователи мюзиклов в своих музыковедческих работах 1970-80-х годов отличаются ярко выраженным разнообразием и несходной расстановкой концептуальных акцентов. Однако ими единодушно отмечается важность синтезирующих тенденций в процессе формирования и дальнейшего развития мюзикла. Согласно С. Бушуевой, «рассматривая мюзикл как явление не только национальное, но и социально-историческое, мы сумеем выделить его основной формальный признак. Этот признак – синкретичность музыкально-драматической формы, рожденная стремлением к созданию зрелища повышенного эмоционального воздействия».[[4]](#footnote-4) Определение в Музыкальном энциклопедическом словаре повторяет эту идею: «Мюзикл – музыкально-сценическое представление, в котором используются разнообразные выразительные средства эстрадной и бытовой музыки, хореографического, драматического и оперного искусств. В отличие от оперетты, имеет сквозную пластическую драматургию, включает вокально-хореографические ансамбли, может быть не только комедией, но и драмой».[[5]](#footnote-5) О мюзикле, как о синтезирующем в себе различные черты жанре, высказывается так же Т. Кудинова: «… двигаясь в общем потоке музыкальных средств, принадлежащих разным временам и разным жанрам, безбоязненно смешивая при этом легкое и серьезным, испытанное с открытиями, мюзикл стремится быть оригинальным, но одновременно хочет остаться общедоступным»[[6]](#footnote-6). М. Грипберг и М. Тараканов отмечают, что, при изучении мюзикла как жанра музыковедами, возникает проблема «особого типа синтеза элементов, составляющих мюзикл (драматургия, музыка, хореография, ритм, пластика и т.д.».[[7]](#footnote-7)

Из цитируемых выше источников можно выделить ряд уникальных черт мюзикла, как полистилистического, полисюжетного и полижанрового феномена музыкального театра ХХ века. Эти особенности обусловлены генезисом мюзикла и его историческим развитием.

Мюзикл сформировался в США в начале 1920-х годов. Несмотря на то, что мюзикл – обособленный жанр, он включал в себя сущностные признаки всех значимых музыкально-театральных жанров Северной Америки конца ХIX – первой четверти XX веков.[[8]](#footnote-8) По мнению исследователей В. Конен, Л. Кудиновой и Л. Данько, прослеживается преемственная связь мюзикла с американской балладной оперой, причем это может рассматриваться как первостепенный исток мюзикла: «… его начало восходит… к балладной опере, под знаком которой протекает музыкально-театральная жизнь Америки на протяжение второй половины XVIII и всего XIX века»[[9]](#footnote-9)[[10]](#footnote-10)[[11]](#footnote-11). Э. Кампус разделяет эту точку зрения: «… балладная опера в известной мере… [является] предвосхищением мюзикла».[[12]](#footnote-12) Данная точка зрения объясняет стремление мюзиклом подчерпнуть из балладной оперы стремление к эксплуатации сюжетов мировой истории, библейских мотивов, а так же классических художественных произведений. Данные сюжеты адаптировались для балладной оперы, представая перед зрителями в карикатурной обработке, но наполнялись отсылками на существующие в реальное время проблемы. Например, в последней четверти XVIII столетия были весьма успешны балладные оперы «Ромео и Джульетта» по У. Шекспиру, «поставленная в лондонском декоративном стиле – с гротескными танцами и заключительным массовым придворным менуэтом»[[13]](#footnote-13); «Макбет» - еще одна адаптация произведения У. Шекспира «с новыми декорациями и музыкой в шотландском стиле»[[14]](#footnote-14). Так же в балладной опере существовала тенденция опираться на существующий городской песенный фольклор – особо примечательна в этом плане «Опера нищих» И. Пепуша.

 Музыкальный материал, основанный на песенном фольклоре и адаптированный под современные реалии был востребованным в период конца XIX века – начала XX века. Для начинающей свое становление музыкальной эстрады, которая апеллировала к массовой аудитории, фактор узнаваемости мелодий имел первостепенное значение – так как обеспечивал легкость восприятия музыки и довольно-таки низкий порог входа в данную нишу музыкальной культуры.[[15]](#footnote-15) Данная тенденция, как и «менестрельный театр» сильно повлияли на становление мюзикла. Последний характеризовался «бурлескной негроизированной балладной оперой, заканчивающейся песенно-танцевальным финалом с участием всей труппы».[[16]](#footnote-16) Так же из «менестрельного театра» в мюзикл перешло импровизационное построение сцен диалогов, характеризующееся каламбурами, обмене действующих лиц колкостями.[[17]](#footnote-17) Это обеспечивало представлению динамизм, усиливало внимание зрителя.

 Очевидна связь мюзикла и с экстравагацией – французским жанром, укоренившимся в Америке в 1850-х годах: «экстравагантные, то есть необычные, фантастические представления (действия в экстравагациях большей частью происходило в волшебном мире духов), полные мелодраматических событий и умопомрачительных сценических эффектов, приправленных песнями и танцами, элементами варьете и цирковыми аттракционами»[[18]](#footnote-18). От экстравагации в мюзикл перешла атмосфера сказочности, помпезные костюмы и декорации, красочность представления. Так же экстравагацию можно рассматривать, как ранний образец полижанровасти и полистилистичности – например, спектакль «The Black Crook», дебютировавший в Нью-Йорке в 1866 г. Согласно мнению М. Гринберга, этот спектакль ознаменовал «предысторию мюзикла»[[19]](#footnote-19).

 Разнохарактерные элементы, заимствуемые у «театра менестрелей», экстраваганции и варьете так же присущи и бурлеску, еще одному жанру, называемому предтечей мюзикла. Гротескно-травестийный бурлеск привнес в мюзикл остроту сатирико-публицистической интерпретации актуальных политических и социальных проблем, особую колоритность речевых характеристик (предопределяемую изобретательным воспроизведением современных диалектных особенностей, характерных для той или иной этнической группы, общественной прослойки и т.п.). Как пишет в своей диссертации Е. Андрущенко, специалист по американским мюзиклам, «максимальное «приближение» к реалиям, соответствующим тому времени, обеспечивалось с помощью преодоления дистанции между зрителями и сценой – например, имплантируемыми в словесный текст прямыми обращениями к наиболее колоритным «сегментам» аудитории («усталым бизнесменам», приверженцам пуританской морали, феминисткам). Благодаря этому формировался арсенал «интерактивных» приемов, эксплуатируемый мюзиклом и другими разновидностями американской эстрады в ХХ веке с целью непосредственного вовлечения массового зрителя слушателя в музыкально драматическое «действо».»[[20]](#footnote-20)

 Еще один жанр, повлиявший на мюзикл – водевиль. С. Бушуева пишет: «если европейский водевиль представлял собой пьесу, «разбавленную» музыкальными вставками (песни и танцы), то американский был просто набором эстрадных номеров, чем-то вроде современного эстрадного обозрения со сквозным сюжетом. Певцы и танцоры, фокусники и акробаты, чревовещатели и дрессированные собачки – все это шилось откровенно белыми нитками и должно было бы развалиться на куски, если судить американский водевиль по законам драматургически полноценного европейского водевиля. Однако американский водевиль жил по своим законом и не развивался, так как был скреплен хотя и не фабульной, но очень прочной нитью – мифологическими представлениями американского массового зрителя. Апеллируя к указанным представлениям, воплощавшим в себе «американскую мечту», водевиль на подмостках нового света вполне обходился без идейно-художественного единства, будучи призванным воздействовать не на сознание зрителя, а на его подсознание».[[21]](#footnote-21) Следует предположить, что приоритетная роль образно-эмоциональной атмосферы, как основополагающего фактора, обеспечивающего целостность спектакля вопреки заведомой разнородности его компонентов, была заимствована мюзиклом из водевиля.

 Говоря о «воздействии на подсознание», необходимо упомянуть о об особенном сценическом ритме. Он не исчерпывался общим динамизмом происходящего или событийной увлекательностью, выдерживаемыми на протяжение «менестрельного шоу» или бурлеска. Материал, показываемый на сцене, был предельно концентрирован, насыщен информацией, лаконичен и отточен в подаче – вплоть до «посекундного» хронометража отдельных эпизодов. «Водевиль с беспощадной последовательностью принуждал актеров к собранности и точности, чего до этого развлекательный театр не знал. Ни одна исполняемая сцена не должна была превышать десяти минут. От водевильной «звезды» требовалось умение играть, танцевать и петь подчиняя упомянутые индивидуальные качества безоговорочному и тотальному диктату сценического ритма».[[22]](#footnote-22)

 Важной предпосылкой единства образно-эмоциональной атмосферы водевиля служила целенаправленная координация визуального и акустического рядов спектакля. Взаимодополняющее воздействие света и звука являлось предметом особого внимания со стороны режиссеров, руководивших водевильными представлениями, что отнюдь не было свойственно другим сферам «легкожанровой» эстрады. «Вся эта ловкость и уменье, блеск и дешевый шик, триумфы и апофеозы, залитые светом электрических гирлянд, не только давали зрителю эмоциональную разрядку, они гипнотически обольщали, обещали, сулили, они внушали уверенность в том, что усилие вознаграждается и что счастье – это не какая-то неуловимая духовная субстанция, а такая же реальная и осязаемая вещь, как фонтан из страусовых перьев на голове полуобнаженной дивы или белый кролик, извлеченный из черного цилиндра торжествующим фокусником», - пишет С. Бушуева.[[23]](#footnote-23) Позднее потенциал аудио- и визуальных эффектов был многообразно реализован авторами американских мюзиклов.

 Нельзя не упомянуть о сложной проблеме преемственности мюзикла и оперетты. М. Тараканов говорит о «венской и французской оперетте» - наряду с оперой –buffa, зингшпиллем и балладной опере, - как «наиболее очевидных истоках мюзикла»[[24]](#footnote-24). С. Бушуева же, напротив, указав на «черты внешнего сходства» между опереттой и мюзиклом, акцентирует «…особое положение последнего среди традиционных и современных видов музыкального театра. Американский мюзикл, утверждавшийся в 1920-е годы, самоопределяясь, объективно противопоставил себя оперетте как зрелище глубоко демократическое по духу и, кроме того, более органичное в эстетическом отношении»[[25]](#footnote-25). Противопоставление оперетты и мюзикла не случайно, и когда говорится о нем, необходимо упомянуть о главенствующей роли музыкальной драматургии, как в развертывании спектакля, так и в динамической репрезентации ключевых персонажей. Изначально мюзикл не был жанром, воспринявшим эту особенность, однако постепенно роль музыкальной драматургии в указанном жанре возрастала благодаря композиторам, создававших и оперетты, и мюзиклы (Х. Стотхарт, В. Юманс). Благодаря этому разнообразный музыкальный материал современной массовой культуры постепенно вовлекался в драматургический процесс. Г. Калошина пишет об этом так: «… мюзиклы Дж. Гершвина показали, как бытовой жанр принимает на себя функции драматургии, пронизывая и обобщая все ее уровни»[[26]](#footnote-26).

 Резюмируя написанное выше, можно заключить, что генезис мюзикла, как жанра сопряжен с доминантной ролью синтезирующих процессов – на уровне драматического первоисточника, музыкально-театральны внутри- и междужанровых «диалогов», симбиоза стилистических элементов и взаимопроникновения различных музыкальных стилей. Популярность мюзикла обуславливается во-первых масштабной ассимиляцией наиболее перспективных черт «легкожанрового» музыкального театра – не только американского, но и западноевропейского[[27]](#footnote-27) и во-вторых, развлекательным характером жанра. Массовый зритель легче воспринимает художественное произведение, основной функцией которого является развлечение, нежели произведение, заставляющее задуматься и глубоко осмыслять происходяшее на сцене.

## 1.2 Социальные идеи

О.-Л. Монд рассматривала влияние системы ценностей на формирование социального идеала общества в отображении различными жанрами американского музыкального театра[[28]](#footnote-28). Ее исследование основывается на представлении о музыкальном театре как искусственной среде, которая наполнена ритуализированным поведением в области актерской игры и написания сценария. Правила этой игры принимают как актеры, так и аудитория. О.-Л. Монд сделала вывод, что обычаи и традиции актерской игры в мюзикле являются экстраполяцией нашего взгляда на мир, выраженного в рефлексии современных мюзиклу проблем общества.[[29]](#footnote-29) В каждой постановке заложены некие системы ценностей, в основе которых лежат характерные особенности межличностной коммуникации и отношение к социальным структурам, например, вера в Бога, гендерные отношения, представления о красоте и моде, отношение к власти, семье и обществу, к какой-либо конкретной возникшей в обществе ситуации или актуальной тенденции.

Важно отметить, что отражаемая в мюзикле система ценностей соотносится с ценностями, преобладающими в большей части общества, и даже более того, она подается в желательном для аудитории виде. Музыкальный театр показывает публике то, какой она сама хотела бы себя видеть. Для обозначения этого позитивного изображения обществом самого себя был предложен термин «социальный идеал»[[30]](#footnote-30). Это идеализированное, обобщенное и популярное видение того, как выглядят, одеваются, ведут себя идеальный мужчина и идеальная женщина. При этом социальный идеал характеризуется вариативностью: он разный в различных социальных группах, субкультурах, этнических группах, культурах и имеет свойство эволюционировать по мере развития общества. Так как мюзикл по своей природе является быстро меняющимся видом музыкально-драматического искусства, он в полной мере отражает любые изменения в социальном идеале общества, трансформирующуюся систему ценностей.

Основной критерий в мюзикле – это сама музыка, которая напрямую участвует в развертывании сюжетной линии. С 1960-х годов американские мюзиклы начинают «сотрудничество» с различными стилями и музыкальными направлениями. В разные десятилетия преобладали разные жанры, в наибольшей степени соответствовавшие настроениям американского общества: рок, поп-музыка, диско.

Главные герои в большинстве мюзиклов – это нормативные персонажи, которые отражают мейнстрим социального идеала для своего сегмента аудитории. Так, остроумный, циничный и ранимый Фредерик из мюзикла «Маленькая ночная серенада» / A Little Night Music (1973) отражает идеалы космополитической зрительской аудитории 1970-х. Роджер из мюзикла «Рента» / Rent (1996) является сознательным аутсайдером, отчаянно нуждающимся в любви, что соотносится с социальным идеалом аудитории рок-оперы, «жанра музыки несогласия и восстания[[31]](#footnote-31)».

Конец XX – начало XXI вв. ознаменовали переход к современному мюзиклу, в котором можно выделить характерные признаки нынешнего состояния общества. Индивид не способен верно оценить окружающую действительность и определить свое место в стремительно меняющемся мире, чему способствуют изощренные политические игры, информационные войны и рекламные технологии, представляющие черное белым и наоборот. Все это «придало жизни американского общества сюрреалистический оттенок»[[32]](#footnote-32). В современном мюзикле «Странная» / Wicked (2003) характерная особенность главного героя – это отход от нормы. Элфаба, главная героиня, будучи «странной» от рождения, т.е. обладая зеленой кожей, оказывается одаренной и чуткой личностью, которая несмотря на все трудности на ее пути, добивается признания.

Эстетические ожидания зрителя, который решил посетить ту или иную постановку мюзикла, включают в первую очередь соответствие стиля и определенной системы ценностей специфическому мировоззрению, соответствующему тому периоду, о котором рассказывает история, составляющая основу либретто[[33]](#footnote-33). Социальный идеал общества в мюзиклах вариативен и изменяется время от времени с трансформацией общества. Его изменения влекут за собой изменения в стиле актерской игры, сценографии, музыке и пр. Традиционный взгляд на мюзикл как на развлекательное искусство не исключает того факта, что оно служит своеобразным зеркалом общественной жизни.

## 1.3 Поэтика

Американские зрители отдают предпочтение таким сюжетам мюзиклов как «бытовой» и «любовный», что отражает ожидания публики, желающей посмотреть со стороны на современную жизнь общества, частью которого они являются[[34]](#footnote-34).

Э. Л. Уэббер писал о том, что мюзикл по его мнению – это шоу, в котором «преобладающая роль музыки как выразительного средства сочетается с яркой и интересной драматургией[[35]](#footnote-35)». В настоящее время американский театр в целом ориентирован на развлечение.

Три главных компонента мюзикла - музыка, лирика и либретто. Либретто мюзикла относится к «пьесе» или истории показа – фактически его разговорная (не вокальная) линия. Однако, либретто может также относиться к диалогам и лирике вместе, как либретто в опере. Музыка и лирика вместе формируют музыкальную партитуру.

Высокий литературный уровень большинства мюзиклов в значительной степени определяется тем обстоятельством, что в качестве их сюжетной основы принято брать известные, а иногда просто выдающие произведения классической и современной литературы. Тем не менее, для бродвейского мюзикла главными являются музыкальные выразительные средства. Поэтический текст вторичен. Автором мюзикла в США принято считать композитора, как и в опере, балете и других музыкально-драматических жанрах.

Интерпретация мюзикла творческой группой, включающей режиссера, музыкального режиссера и балетмейстера, сильно влияет на способ представления мюзикла. Каждый мюзикл, подобно драматической пьесе, композиционно индивидуален. Традиционные завязка и развязка, действие прокладывает себе собственное русло, по которому устремляется, оправданное индивидуальными характерами и обстоятельствами, течение событий. За время действия судьба персонажа может резко измениться, характер — преобразиться.

Бродвейский мюзикл рассчитан на «актеров-универсалов» или, как еще их называют, «синтетических» актеров, которые должны обладать способностью объединять разного рода профессиональные навыки: речь, мимику, пение, пластику, танец. Все актерские навыки должны на сцене подчиняться единой линии сценического поведения, соответствуя задаче создания цельного образа.

Что касается музыкальной композиции, доминирует песенная форма, ансамбли редкие, зато часто встречаются сцены солиста или нескольких солистов с хором. Современный мюзикл характеризуется единым музыкальным построением, которое базируется на лейтмотивах героев. Обращают на себя внимание также собенности музыкального раскрытия эмоциональности героев. При этом современный мюзикл тяготеет к симфонизму, точнее к расширению и усложнению оркестровки при достаточно сложном музыкальном материале[[36]](#footnote-36). От исполнителей это требует профессиональной музыкальной и вокальной подготовки, наряду с высоким уровнем владения актерским мастерством.

Мюзиклам свойственна насыщенность действием. Этому подчиняется все: каждая реплика и музыкальный номер, любое танцевальное па и комическая реприза. Вокальные и танцевальные сцены должны непосредственно выработать из действия и его развить.

Мюзикл обладает двойственной природой: это, с одной стороны, искусство, а с другой – мощная развлекательная индустрия. жанровая природа мюзикла во многом обусловлена практикой театрального предпринимательства в США. Американский театр является, прежде всего, коммерческим предприятием, и оформился как искусство исключительно легкожанровое, в целом ориентированное на развлекательность[[37]](#footnote-37). Благодаря широкой популярности мюзиклов, американский театр является прибыльным коммерческим предприятием. Для бродвейского стиля проката характерен «поточный» метод, когда каждый день играется один и тот же мюзикл. Кроме того, Бродвею свойственна определенная форма театральной практики: антреприза, когда конкретная труппа собирается на воплощение конкретного проекта. Эта форма обуславливает необходимость в тщательном просчете коммерческого успеха работы. Работа актеров над спектаклем ведется методом «глубокого погружения», в том числе за счет отказа от участия в других проектах ради полной отдачи сил постановке мюзикла. Отточенность формы, в сочетании с психологической ориентацией актеров именно на антрепризную форму работы, позволяет спектаклю в течение длительного времени избегать морального износа и добиваться однотипной зрительской реакции вне зависимости от состава публики. Антрепризный спектакль просто не может допустить колебаний реакции зрителей: снижение интереса к проекту равнозначно его смерти.

Кроме того, сложная разработка зрелищных эффектов, ставшая одной из примет современного мюзикла требует от актеров автоматизма в точном соблюдении всей партитуры спектакля. Тем более, что для американского менеджмента выпуск антрепризного спектакля – это только начало. Практически каждый проект сопровождается доходом от выпуска аудио- и видеозаписей, а при большом успехе также и продажей лицензий на постановку в других театрах.

Бродвейские мюзиклы славятся своими проработанными декорациями, тщательно подобранными костюмами, использованием спецэффектов и новейших достижений техники на сцене. Продюсирование мюзиклов в США – это прибыльный бизнес: продюсеры понимают, что чем больше средств они вкладывают в мюзикл, тем больше прибыли они получат после его выхода. Поэтому мюзиклы являются самыми дорогими постановками в театральном искусстве США и вместе с тем самыми долгоиграющими, популярными и успешными.

# ГЛАВА 2. ОТРАЖЕНИЕ АРХЕТИПА LOVE STORY В АМЕРИКАНСКИХ МЮЗИКЛАХ

## 2.1 1970-е гг.

Э. Кампус в своем труде «О мюзикле» характеризует период 1970-х годов следующим образом: «В 1970-е годы отчетливо видны два направления в американском мюзикле. Одно — «авангардное», актуальное по своей проблематике и говорящее с аудиторией «передовым» языком рок-музыки. Другое — консервативное, ориентированное преимущественно на развлекательность, на проверенные образцы и стиль предыдущих десятилетий. Нет ничего удивительного в том, что второе направление оказалось в конечном счете представленным более широко. Решающую роль сыграл все тот же коммерческий расчет, ставка на консервативные вкусы так называемого «среднего класса», то есть мелкобуржуазной аудитории, спад волны лево-радикального движения.»[[38]](#footnote-38) В этот же период появляется рок-опера «Иисус Христос – суперзвезда» авторства Э.Л. Уэббера и Т. Райса, основанная на Новом Завете. Данное произведение отлично иллюстрирует пример преемственности мюзиклом тенденций балладной опере, где за основу берется классическое произведение или библейский сюжет, трансформируется (или упрощается) и насыщается актуальными для общества проблемами. Рок-опера «Иисус Христос – Суперзвезда» - это история о столкновении реформатора и существующего режима. В произведении затрагивается актуальная для общества потребления Америки ХХ века проблема – проблема одержимости общества знаменитостями, которые верят, что мир действительно вращается вокруг них. Иисус из рок-оперы отвлекается от любой своей миссии, заботясь о своей знаменитости. На Тайной Вечере он откладывает торжественное послание воспоминания и прощения, чтобы жаловаться на преданность своих учеников: «For all you care this wine could be my blood // For all you care this bread could be my body // The end!… // I must be mad thinking I’ll be remembered —yes // I must be out of my head! // Look at your blank faces! My name will mean nothing // Ten minutes after I’m dead!».[[39]](#footnote-39)[[40]](#footnote-40) Проблема одержимости знаменитостью своим успехом, примененная к Иисусу Христу вызвала массовое обвинение авторов и постановщиков в богохульстве. Постановщик мюзикла в Лондоне Р. Стигвуд пояснял: «По-моему, «Иисус Христос — суперзвезда» — жизнеутверждающее, гуманистическое произведение. Это не буквальный пересказ страстей господних, как они описываются в Новом завете. В центре внимания здесь — раскрытое в современном ключе бессмертие мифа, легенды, с одной стороны, и столкновение реформатора и истэблишмента  — с другой, вечные проблемы, снова и снова занимавшие людей на протяжении истории. Никто не виновен — даже Иуда, — и никто не невинен»[[41]](#footnote-41). Таким образом, перед публикой предстало вольное толкование религиозного мифа, примененное к «мифологии» молодежной субкультуре хиппи в период изживания ей своих революционных порывов. «Перед нами возникает как бы еще одно Евангелие — «Евангелие от хиппи», проникнутое острым ощущением, что ничего в этом мире изменить нельзя».[[42]](#footnote-42)

По визуальной составляющей рок-опера напоминает мюзикл «Волосы» / Hair, поставленный в Нью-Йорке в 1967 году. В качестве костюмов для обоих произведений используется стилистика хиппи, популярная в то время у молодежи. Так же рок-оперу «Иисус Христос – Суперзвезда» и мюзикл «Волосы» роднит затрагиваемая тема гомосексуальности. Если в мюзикле «Волосы» это происходит напрямую (музыкальный номер «Sodomy»), то в рок-опере нет однозначности касательно этого вопроса, однако некоторые исследователи подтверждают гомоэротичность отношений между Иисусом и Иудой.[[43]](#footnote-43) Особенно отчетливо это проявляется в постановках последних лет, начиная с версии 2000 года, режиссеров Г. Эдвардса и Н. Морриса. В контексте этого наблюдения можно выделить обычный для love story любовный треугольник между Иисусом, Марией и Иудой. Он включает в себя ревность со стороны Иуды и открытую неприязнь к третей стороне треугольника (Марии) – ария «Strange Things Mystifying» («It seems to me a strange thing, mystifying // That a man like you can waste his time on women of her kind. // Yes, I can understand that she amuses, // But to let her stroke you, kiss your hair, is hardly in your line. // It's not that I object to her profession, // But she doesn't fit in well with what you teach and say.»),[[44]](#footnote-44)[[45]](#footnote-45) однако эта ревность получает гармоничное фонетическое оформление в музыке Э.Л. Уэббера. В этой арии Иуда с сурово и рационально критикует Иисуса, так как тот, по его мнению, не должен проводить время с Магдалиной, которая работала проституткой, и что это противоречит тому, чему учит Иисус. Однако под видом рациональности скрывается ревность Иуды, и особенно ярко говорит об этом нам музыка – его арии часто звучат отрывисто, речитативом, это необходимо для усиления эффекта. Вокальная партия Иуды звучит дерзко и ревниво. Оркестровка отличается от оркестровки партии Марии – к инструментам добавляется электрогитара, как средство выражения страсти. Красотой своей мелодии Иуда здесь как будто бы хочет обратить на себя внимание, однако жесткие гитарные рифы, ломанный ритм музыки подчеркивает также импульсивность героя, он задет отношением Иисуса к Марии.

Так же для love story характерно открытое проявление чувств персонажа, участвующего в любовном треугольнике, иногда – с упоминанием о произошедших из-за влюбленности личностных изменениях – ария Марии «I Don’t Know How To Love Him» («I don't know how to love him // What to do, how to move him // I've been changed, yes really changed // In these past few days, when I've seen myself // I seem like someone else // I don't know how to take this // I don't see why he moves me // He's a man. He's just a man // And I've had so many men before// In very many ways, // He's just one more. // Should I bring him down? // Should I scream and shout? // Should I speak of love,// Let my feelings out?//»)[[46]](#footnote-46)[[47]](#footnote-47). Эта ария является олицетворением лирической темы в рок-опере.

Любовь Марии не такая, как любовь Иуды. Она более спокойная, мягкая, лишенная страсти – наиболее видно это в ее арии «I Don`t How To Love Him», в которой можно услышать черты соула и элементов ритм-энд-блюза. Музыка сочетает в себе как прочувственную, экзальтированную мелодию, так и легкий, уверенный ритм. Подчеркивает это куплетная форма и скачки в мелодии, которые выделяют главные слова. Кульминация достигается традиционным способом – из-за усиления динамики до форте. Благодаря данным средствам музыкальной выразительности хорошо читается отношение Марии к Иисусу, а авторская ремарка к арии «Slowly, tenderly and very expressively» раскрывает характер персонажа и его отношение к Иисусу, как и текст арии. Мария Магдалина любит Иисуса как человека и не требует от него никаких действий. Несмотря на то, что ария скорее о безусловной любви, чем о любви между мужчиной и женщиной (хоть и Мария и пытается убедить себя в обратном: «He's a man. He's just a man // And I've had so many men before»[[48]](#footnote-48)), в ней чувствуется эротическое начало.

Хороший пример контраста двух этих проявлений любви – любви Иуды и Марии - можно наблюдать в известной колыбельной Марии «Everything`s Alright», написанной в очень необычном размере – 5/4. Это позволяет достигнуть покачивающегося, успокаивающего эффекта и придать музыке джазовые черты без присущих этому жанру синкоп. Мягкую, спокойную тему Марии прерывает Иуда, под партию которого тут же меняется настроение фона, превращаясь в более агрессивный. Именно в его вставках песня достигает кульминаций – чтобы «вернуть» внимание к Марии, Уэбберу приходится повышать динамику в изначально убаюкивающей, колыбельной песне.

Резюмируя, можно сказать, что, несмотря на ряд отличий от стандартного любовного треугольника, свойственного love story, (а именно: а) любовная линия неочевидна и находится на втором плане относительно сюжета мюзикла, б) отсутствие выбора героя, вокруг которого строится любовный треугольник – или отказа от него), любовную линию из рок-оперы «Иисус Христос Суперзвезда» можно отнести к love story.

 Похоже дела обстоят и с мюзиклом «Два джентльмена из Вероны» / Two Gentlemen of Verona (1971) М. Шапиро и Г. МакДермота. Так же, как и рок-опера «Иисус Христос Суперзвезда», созданный на основе книги – в данном случае, на классической литературе (речь идет о «Двух веронцах» У. Шекспира), - мюзикл модернизирован под современные реалии, а именно: место действия перенесено в современный на то время Милан, в музыкальный текст включены элементы речитатива (в угоду популярному в Америке стилю рэп), костюмы для артистов содержат элементы и средневековой моды, и джинсы, на сцене используются гаджеты и т.д. Любовный треугольник, описанный Шекспиром, включает в себя трех героев - друзей Валентина и Протея, влюбленных в дочь миланского герцога Сильвию – и отвечает всем требованиям архетипа love story: а) двое влюблены, но есть обстоятельства или внешние силы, мешающие им; б) любовная линия является основной для сюжета; в) между персонажами, претендующими на руку и сердце третей стороны, существует конфликт; г) имеет место быть «счастливый конец», где третья сторона выберет того персонажа, кто был более пассивен и не предпринимал неэтичных действий.

 Любовная линия отчетливо проявляется в номере Протея «Who is Sylvia?». Песня выдержана в серенадном жанре и музыкальное сопровождение (набор инструментов – бубен, гитара и скрипка), так же, как и трехдольный размер, очень для него характерны. Экспрессия певца слегка утрированна, чем достигается комический эффект, и контрастна с неизменным серенадным ритмом мелодии. Серенада Протея окрашена легкой комичностью этого персонажа. Являясь соперником Валентина Протей пытается завоевать сердце Сильвии, придя ночью под ее окно. Гитарные переборы в сочетании с закругленной мелодией создают плавность и лиричность, характерную для любой серенады. Под конец номера за счет развития мелодии, появления протяжных высоких нот достигается кульминация.

 Совершенно другой, блюзовый характер имеет «Love`s revenge», начинающаяся как классический спокойный блюз и использующая для усиления жанровости фортепианное сопровождение. Этот номер в духе американских 50-тых одновременно прост, величественен, и в меру эмоционален. Здесь уже Валентин поет о своих чувствах, но тем не менее делает это в академической форме. Не смотря на свои эмоции, он подает себя слушателям соответствующим ему образом - доходчиво, статно и благородно. По своей сути это - типичная джазовая баллада, которую можно было услышать в любом джаз-клубе в эпоху расцвета этого стиля, и то, что композитор обращается к этому жанру – неудивительно, ведь любовная тематика это одна из основных его тематик. На фоне сопровождения одного инструмента композитор дает более разнообразную и интересную по звуковысотности партию голосу солиста, что усиливает общий эффект.

 В еще одной песне из этого мюзикла – «Night letters», задействованы уже два солиста – это любовный дуэт Валентина и Сильвии, живой и игривый. Такой характер помогает обрести регтаймовость мелодии – аккорды берутся на слабые доли, что делает музыку ложно синкопированной и танцевальной, подвижной. По мере того, как герои достигают согласия, увеличивается не только динамика оркестровки, но и темп мелодии. Энергичный ритм, энергичная вокальная партия – все наполнено экстатическим нетерпением влюбленных встретиться вечером, вопреки негативным обстоятельствам.

 Необходимо отметить роль женщины в существующем на период 70-х годов архетипе love story, и, в частности, в мюзикле «Два джентльмена из Вероны». Всегда это привлекательная, молодая женщина, которая в меру умна, эмоциональна, живет фантазиями и, конечно, не может решить свои проблемы без помощи мужчины.[[49]](#footnote-49) Очевидно, что для американского общества, в котором женщины подвергались дискриминации (и боролись с ней) такой набор характеристик женского персонажа не случаен. В стране еще не победившего феминизма (и пусть вторая его волна уже накрыла Америку 70-х годов) женщина почти всегда играла роль трофея, а если нет, то идентифицировалась с мужчиной. В мюзиклах с гетеросексуальной love story это особенно заметно – вне зависимости от того, есть ли в сюжете любовный треугольник - цель женщины в разного рода сюжетах сводится к пассивному ожиданию действий от мужчины, неспособностью (или нежеланию) самостоятельно решать свои проблемы, а так же (как сказано выше) довольно-таки стандартному набору личных характеристик.[[50]](#footnote-50) Зачастую мюзиклы не проходят даже тест Бехдель[[51]](#footnote-51) – тест на гендерную предвзятость, суть которого заключается в прохождении произведения культуры или искусства трех правил:

1. В произведении есть хотя бы две женщины,
2. которые говорят друг с другом,
3. о чем-либо кроме мужчин.[[52]](#footnote-52)

Отсутствие женских диалогов не о мужчинах в мюзикле «Два джентльмена из Вероны» - не случайность. Несмотря на то, что его сюжет основан на произведении У. Шекспира, во времена которого речи ни о какой гендерной предвзятости быть и не могло, другие мюзиклы данного исторического периода поддерживают эту тенденцию. Это связано и с патриархальными установками общества того времени, и, как следствие, с запросами целевой аудитории – типичного среднего класса, которого волновали больше проблемы мужчин, так как они были в большей степени платежеспособными, чем женщины.

Вместе с этой довольно-таки однообразными женскими персонажами в мюзиклах в период 70-х годов под маской общего веселья и помпезности скрываются идеи о несовершенстве мира, о невозможности ничего изменить, о социальных проблемах неравенства. Это неразрывно связано с репрезентацией love story, потому что, несмотря похожие сюжетные повороты, для лучшего понимания архетипа, присутствующего в мюзиклах указанного времени, необходимо учитывать атмосферу враждебной реальности, в которой находятся влюбленные. Особенно четко это транслируется в мюзиклах, адаптированных под современность. Так, в это время появляется много остросоциальных мюзиклов, вроде «Я не умру своей смертью» М. Пиблса, «Беглецы» Э. Свадос и т.д.

## 2.2 1980-е гг.

 В 1980-е мюзиклов снимается и ставится гораздо меньше.[[53]](#footnote-53) Отчасти это обусловлено спадом популярности мюзикла, как жанра, отчасти – с появлением конкуренции в производстве мюзиклов со стороны Франции, отчасти – с развитием мультипликации – в это время мультипликационные фильмы Диснея стали включать в себя музыку популярных бродвейских композиторов, таких как С. Шварц, А. Менкен и др. Сюжеты мюзиклов 1980-х годов в общем отличаются от мюзиклов 1970-х, как содержанием, так и общим настроением. Гораздо чаще сюжеты мюзиклов стали основываться на научно-фантастических и фэнтезийных источниках, которые, хоть и отражали современные реалии, но становились менее остросоциальными – в качестве ярких примеров можно привести такие мюзиклы, как «Кошки» / Cats (1982) Э.Л. Уэббера, «Лабиринт» / Labyrinth Д. Хенсона (1986), «Румпельштильскин» / Rumpelstiltskin (1987) Д. Ирвинга, и многие другие. Так же много снимается и ставится мюзиклов про вампиров, гномов и других фэнтезийных существ. В целом, можно обозначить тенденцию мюзикла показывать ирреальное. Если в 1970-х сюжеты мюзикла показывали несовершенство этого мира, то в 1980-х – помогали сбежать из него.

Существовала и противоположная тенденция в мюзиклах 1980-х годов. В это время стали появляться мюзиклы, в которых отсутствовал типичный для love story любовный треугольник или неконтролируемые внешние обстоятельства, мешавшие героям воссоединиться. В этот период стали появляться менее «картонные», плоские персонажи, являвшиеся отображением ожиданий потребителей массовой культуры. В частности, мюзикл наполнился большим психологизмом.

Кроме описанного выше, в целом появились тенденции, сказавшиеся благотворно на развитие архетипа love story. Если раньше подавляющее большинство мюзиклов было про любовь или совсем не о ней, и место личности в сюжете занимали персонажи, являвшиеся усредненным положительным героем с ожидаемыми личностными характеристиками (женские персонажи – в особенности, мужские – в меньшей мере), то сейчас большее внимание уделяется самой личности. Женские персонажи все еще в подавляющем большинстве являются приложением к мужчине, нужным в большей степени для того, чтобы раскрыть его историю, однако к концу десятилетия эта тенденция сходит на нет.

Одним из первых мюзиклов 1980-х годов обрел популярность мюзикл «Девять» / Nine (1982) М. Йетсон. Это история о сорокалетнем итальянском режиссере Гвидо, переживающем творческий кризис и проблемы в браке. Относительно предыдущих мюзиклов, рассматриваемых выше, любовная линия здесь далеко не первична – основное внимание сюжета уделяется личностным проблемам главного героя. Любовный треугольник, репрезентируемый в мюзикле, так же не совсем типичен – герой женат, встречается с девушкой на стороне. Однако в сюжете мюзикла отсутствует соперничество между женщинами и неопределенность, связанная с тем, кого предпочтет герой. Так же отличает «Девять» от более ранних мюзиклов отсутствие какого бы то ни было счастливого конца – главный герой теряет и любовницу, и жену, а в конце понимает, что любит только свою супругу.

Love story в мюзикле лучше всего проявляется в ариях женщин, которые влюблены в Гвидо – главного героя. Это ария «My Husband Makes Movies», исполняемая женой Гвидо, Луизой. Однако за счет глубокого, гибкого и динамичного психологического развития ария приобретает свою особую индивидуальность. В арии воплощается ушедшая любовь. Здесь мы можем наблюдать классические «бродвейские» веяния – сопровождающий оркестр и очень яркая по выразительности вокальная партия. Солистке буквально вторят духовые инструменты – флейта и кларнет, что усиливает ламентозные интонации и общий, драматический характер песни. Здесь нет четко прослеживающейся, повторяющейся мелодии, что дает большую свободу исполнительнице. Сначала музыкальный образ передает слушателю слегка меланхоличное чувство влюбленности и очарованности, испытываемое Луизой по отношению к мужу. Ее вокальная партия начинается спокойно и безмятежно, но затем начинает становиться более порывистой, эмоциональной и чувственной. Подобные образы мы можем часто встретить во многих мюзиклах. Однако этот образ так и не достигает своей итоговой кульминации, и вместо этого Луиза погружается в ностальгию по тем временам, когда их взаимная любовь с Гуидо была сильнее. Мелодия вокальной партии снова становится менее подвижной, но теперь уже лишена кантиленности, вместо этого наполнена речетацией, что передает внутреннюю боль героини, которая в полной мере выплескивается лишь репризе, в которой музыка приобретает патетику, эмоциональность и глубокое переживание Луизы.

Другой характер представлен в песне «Unusual Way», исполняемой Клаудией, женщиной, влюбленной в Гвидо. Ария Клаудии наполнена очень глубоким и неоднозначным посылом, что отражается в ее названии. В начале она делится своим сожалением, о том, что не может быть так близко к Гвидо, несмотря на то, что любит его. Но в тоже время она понимает, что их отношения, возможно, не были бы такими при иных обстоятельствах. Музыка арии содержит образ благородного, слегка идеалистического чувства, испытываемого Клаудией. Однако, в начале наполненная сожалением вокальная партия постепенно все чаще звучит просветленно и вдохновенно, устремляясь все выше. В этом качестве оно в конце концов достигает своей кульминации на словах «You can't tell what it's like to be me looking at you (Ты даже не догадываешься, что я испытываю, глядя на тебя - пер. Захаровой А.)». Но после этого проблеска вновь звучит реприза, которая вновь передает благородную любовную скорбь героини. Оркестр, к традиционному составу которого прибавляется фортепиано, звучит в приглушенной динамике, имея четкую фоновую функцию и давая солистке быть на первом плане постоянно. Необычным для бродвейского мюзикла является то, что в исполнении прослеживаются черты оперного вокала – характерная вибрация голоса и большой звуковой диапазон песни. Эта песня является своеобразным признанием в любви, требующей от певицы хороших вокальных данных и широкого диапазона голоса.

Интересен в плане отсутствия счастливого конца и мюзикл «Девушки Мечты» / Dreamgirls (1981) Т. Йена и Г. Кригера. Его сюжет во многом схож с сюжетом мюзикла «Чикаго» / Chicago Д. Кандера. И там, и там речь идет о женщинах-артистках, всерьез занимающихся своими карьерами. И так же в обоих мюзиклах центральный мужской персонаж, кажущийся сначала положительным, оказывается манипулятором и лжецом, использующим героинь в своих интересах. Так же, как и в мюзикле «Девять», здесь отсутствует традиционный любовный треугольник, несмотря на то, что главный мужской персонаж заводит отношения сначала с одной, а потом с другой артисткой. Необходимо отметить данный мюзикл в контексте репрезентации женских персонажей – зрителям показываются женщины-карьеристки, достигнувшие успеха, хоть и с помощью мужчины, однако это серьезный шаг вперед, особенно, если сравнивать женские образы в мюзиклах более раннего периода.

Тема любви в мюзикле раскрывается в ариях главных героинь. В частности, здесь представлен прекрасный образец любовной сентиментальной песни (Torch song), в которой традиционно поется о неразделенной/незамеченной/утраченной любви. Это песня «And I Am Telling You I'm Not Going», исполняемая героиней Эффи Уайт. Героиня буквально изливает свои эмоции, убеждая своего возлюбленного, что она хочет быть всегда только с ним, и не сможет жить иначе. Импровизационный характер музыки придает номеру высокую эмоциональность Несмотря на то, что обычно этот жанр предполагают блюзовую направленность, здесь это выражено не так ярко, хоть черты блюза определенно присутствуют в манере исполнения солистки. Песня имеет множество каверов и переложений (в том числе танцевальное), и каждая из певиц привносит что-то свое в манеру исполнения, порой добавляя черты других музыкальных жанров (например традиции госпела или более насыщенную голосовую вибрацию, характерную для джаза). Здесь исполнительнице дается возможность импровизировать и выходить за рамки темпа, определять его самой, ради демонстрации голосовых способностей, что усиливает общее впечатление и позволяет проникнуться текстом и смыслом.

«Listen» Дины Джонс по своим музыкальным характеристикам напоминает «And I Am Telling You I'm Not Going», однако здесь музыка не содержит в себе столько эпизодов импровизационного характера, в ней также меньше напускной яркости. Это не просто эмоциональный порыв, он связан с глубоким и обдуманным желанием героини быть независимой, и обретение этого чувство, его осознание – именно это является источником импульсивности музыки.

«When I First Saw You», исполняемая Кёртисом, уступает партиям героинь по драматизму и выразительным приемам – как спокоен герой, так и ария более спокойная по характеру и сдержанная по звуковому сопровождению (большую часть песни солиста сопровождает достаточно свободный аккомпанемент фортепиано). Это подчеркивает лиричность песни и создает некоторую интимность звучания, предназначенную для объекта любви, однако напоминает о сдержанном характере героя.

## 2.3 С 1990-х гг. по настоящее время

Весь 1990 год на Бродвее прошел без незабываемых новых мюзиклов. Фанаты были встревожены, но в целом мир этого не заметил. Национальные СМИ теперь игнорируют Бродвей. Для них музыкальный театр был ни чем иным, как причудливой субкультурой. По статистике, представленной историком американского мюзикла Д. Кенриком[[54]](#footnote-54), менее пяти процентов американского населения посещали театр на регулярной основе, а подавляющая часть людей из этих процентов посещали Бродвей в течение многих лет, даже не следя за афишами. Бродвей все еще оставался привлекательным для постоянных зрителей театра, в основном состоящих из студентов, туристов и гомосексуалов[[55]](#footnote-55) - по 60 долларов за билет слишком большая сумма для посещения мюзикла. Как следствие, самые успешные американские мюзиклы начала 90-х были нацелены на один или несколько сегментов этой основной аудитории.

 Популярность мюзикла как жанра падает. Все больше развивающаяся во Франции культура мюзиклов оттесняет внимание на себя, делая музыкальные продукты Америки менее ценными, а значит, менее желанными. Провал нескольких мюзиклов («Footloose» (1998), «Saturday Night Fever» (1999), «Parade» (1998)), и потери миллионов долларов для Бродвея вынуждают их сократить количество постановок, а на те, что ставятся, увеличить цену, чтобы получить прибыль. С другой стороны активно развивается мультипликация. Музыкальные темы из мюзиклов теперь зачастую звучат именно в мультипликационных мюзиклах, ориентированных, по большей части, на детскую аудиторию.

 Крупнейшим прибыльным проектом в Бродвее в 1994 году был мюзикл «Красавица и Чудовище» / Beauty and the Beast (1994), проект от Walt Disney Productions. Этот мюзикл основывался на мультипликационном фильме. Его успех продолжался более трех лет, пока на сцену Бродвея не вышел мюзикл, основанный на мультфильме «Король Лев» / Lion King (1997).

 В это время имеет смысл говорить о появившемся феномене корпоративного мюзикла. Корпоративный мюзикл построен, выпускается и управляется многофункциональными развлекательными корпорациями, такими как Disney или Livent. Эти шоу могут начинаться, как идея композитора или писателя, но большая часть развития каждого проекта спонсируется и контролируется корпорацией. К концу 1990-х годов почти каждое шоу, которое дошло до Бродвея, было корпоративным продуктом. Когда средний музыкальный бюджет составлял более 8 000 000 долларов, для финансирования шоу потребовалось немало людей. Для того, чтобы мюзиклы окупались, было необходимо следовать принятым правилам – можно сказать, что речь шла о «производстве мюзиклов». Это не оставляло места для любителей, художников и экспериментаторов.

 Однако несмотря на эту тенденцию мюзикл «Богема» / Rent 1996 г. оказался весьма успешен. Еще один «мюзикл книги», поставленный Д. Ларсоном по своему же роману, рассказывает о жизни нескольких друзей, связанных общим прошлым, а так же насущными проблемами – они живут в одном доме, из которых их хотят выселить. Помимо общего сюжета, в мюзикле раскрываются проблемы непринятия меньшинств, в том числе людей с гомосексуальной ориентацией, а так же весьма актуальная для той маргинальной прослойки общества, о котором идет речь в мюзикле, проблема – СПИД. На фоне этих проблем показываются герои, пытающиеся привести свою жизнь в порядок, а так же отчаянно жаждующие любви. Это подтверждает опенинг мюзикла. В начале мы видим всех героев мюзикла, собравшихся вместе, поющих хоровой номер. В тексте перечисляется все, чем человек может измерить свою жизнь, но в конце концов утверждается любовь, что по их мнению – самое важное в человеческой жизни. Как музыка, так и текст – имеют свои истоки в традиции духовных песнопений Spirituals и Gospel. Подобное сочетание музыки и текста является достаточно традиционным в данном жанре. Однако данный номер отходит от классических бродвейских традиций. Большому составу оркестра или широкому диапазону певцов предпочитается гитара и речитатив ради большего погружения в атмосферу «Богемы» - Нью-Йоркских низов.

Этот стиль выдерживается во всем мюзикле и особенно ярко прослеживается и раскрывается в песне главного героя Роджера «One song glory» - начинается песня с очень похожего на начало мюзикла гитарного сопровождения, но потом «вырастает» до большей экспрессии за счет прибавления других инструментов, превращаясь в подобие рок-баллады. Способности солиста раскрываются ярче – песня трагична по своему смыслу и содержит довольно традиционную для этого жанра куплетную форму. Несмотря на роковое звучание этот трек также частично берет истоки из соула. Однако инструментал, характерный для альтернативного рока, добавляет в композицию больше искренности и простоты. В этом номере Роджер сублимирует все свои основные жизненные переживания: смерть девушки, а также воспоминание об их совместной жизни и ее обстоятельствах. В традициях альтернативного рока построена форма трека. В начале мы слышим лирическую мелодию, передающую светлые образы через призму тяжелой трагичности. Плавно это состояние накапливается и переходит в динамичный припев, который включает в себя пауэр-аккорды, мощные брейки и надрывный протяжный мужской вокал. В настроении музыки мы видим тенденцию усиления трагизма.

На этом фоне довольно неожиданно звучит «Take Me or Leave Me» дуэт двух влюбленных друг в друга девушек Морен и Джоанн, возвращающая слушателей к традициям Бродвея и умело обыгрывающая в фортепианном сопровождении джазовые традиции. Это подвижный женский дуэт, в ходе которого девушки выясняют отношения в ходе небольшой ссоры. Ни одна из них не хочет уступать другой. Дуэт является достаточно классическим для мюзиклов. Его музыка имеет характерный ритм, опирается на джазовые гармонии. Музыка наделена импульсивностью, сильным характером, однако при этом не имеет по-настоящему серьезного чувственного основания. Эмоции выходят на передний план, заслоняя настоящие чувства.

Данный мюзикл примечателен своей многогранностью в контексте рассматриваемых проблем, а так же репрезентацией женских персонажей. Здесь женщины имеют право на любовь в той же мере, что и мужчины – они влюбляются друг в друга, делают первые шаги, а так же добиваются своих возлюбленных, даже если речь идет о мужчинах. Можно утверждать, что в плане развития женских персонажей мюзикл «Богема» так же прогрессивен, как и поставленный двадцатью годами позднее «Ла Ла Ленд».

В этом же году на Бродвее ставится мюзикл «Я люблю тебя, ты совершенство, теперь изменись» / I love you, You’re Perfect, Now Change (1996) авторства Дж. ДиПетро и Дж. Робертса. Мюзикл не имеет четкого сюжета, состоит из набора сцен, объединенных общей темой, повествующих, по словам создателей, о том, что «вы всегда втайне думали про свидания, романтику, брак, партнеров, мужей, жен и детей, но боялись признать»[[56]](#footnote-56). Сцены не связанные друг с другом, выстроены в порядке развития отношений на протяжении всей жизни. Сначала первое свидание, потом — сцена свадьбы, за ней — процесс семейной жизни и воспитания детей. В оригинальной постановке, несмотря на большое количество персонажей, участвовало всего четверо актёров. Данный мюзикл довольно-таки нестандартен по стилю, и это утверждение задевает так же и сюжетную составляющую мюзикла. Интересен факт, что в данном мюзикле к любви относятся скорее иронично, чем восторженно. Если в предыдущем мюзикле любви приписывали роль живительной силы, способной решить все проблемы, то здесь об этом говорится иначе. Любовь в этом мюзикле – забавная, повседневная, бытовая. Номера, из которых состоит мюзикл, касаются тех или иных сторон жизни условных партнеров – причем выстроены так, чтобы можно было наблюдать хронологию – любовная история начинается на первом свидании, а завершается на попытке решить проблемы внутри брака.

Данный мюзикл отлично отражает другую сторону love story, так редко репрезентуемую. Отказавшись от классической для мюзикла красивой истории любви, авторы показали *реальную* историю отношений, которая является не совокупностью ожиданий среднестатистического зрителя мюзикла, а отражает его настоящую личную жизнь – с проблемами, неловкими свиданиями, проблемами в сексуальной жизни после нескольких лет брака и т.д. С помощью средств музыкальной и художественной выразительности, авторы делают отсылки к различным эпохам – мифическим или реальным – как бы намекая своим зрителям о том, что проблемы, поднимаемые в данном мюзикле, имеют место не только в жизни зрителя этого самого мюзикла, а имели место всегда – начиная с сотворения мира согласно Библии.

Пролог начинается с комической ансамблевой зарисовки, в которой сквозь призму библейского мифа обыгрываются отношения между мужчиной и женщиной, носящей ироничное название «Кантата для первого свидания» / Cantata for a First Date. В дальнейшем мы слышим музыкальный материал, очень характерный, как и для жанров церковного пения, так и берущий свои истоки из ансамблей итальянской комической оперы. С помощью полифонии тесно сплетены в единое музыкальное целое: разные персонажи, их собственный текст и настроение.

Развитие мюзикла продолжается так же в комичном ключе. Во время сцены со свадьбой (номер «Wedding») музыка образует остановки в сценическом действия, что свойственно жанру оперы XVIII века. К этому также подталкивает и сюжет свадебной церемонии, которая встречается чуть ли не в каждой опере. Материал все также представляет собой смесь стилизации на классическую музыку вместе с духовным хоровым пением.

Последний номер «I Love You, You’re Perfect, Now Change», совпадающий с названием произведения, отлично вписывается в композицию всего мюзикла. Он являет собой весьма интересный объект для рассмотрения - открывается голосами а капелла, диссонансов добавляет скрипичное сопровождение на фоне декламационных реплик солистов, что в целом звучит довольно гротескно. Это неожиданно резко сменяется типичной бродвейской песней для нескольких голосов с характерными оборотами и консонансной в целом – такой резкий контраст безусловно призван сильнее проникнуться смыслом мюзикла, который в принципе рассматривает самые разные проявления любви. Это вообще предполагает использование различных жанров для выражения авторской задумки. Например, в «Marriage Couple» звучит яркое синкопированное танго с традиционными его чертами – отрывистым аккомпанементом фортепиано и ведущей скрипкой. Композитор снова играет на контрасте, выбирая этот выразительный жанр, обычно призванный показать показать любовную страсть между героями, для перечисления бытовых сцен и создания комичной ситуации.

 В целом, внимание любовным историям в этот период уделяется мало – они либо отсутствуют совсем, либо в большинстве случаев находятся на втором плане сюжета. В качестве примеров могут послужить такие корпоративные мюзиклы, как «Титаник» / Titanic 1997 года М. Истон и «Джазовый Ритм» / Ragtime 1996 года С. Флаэрти. Сюжеты в них отражают современные реалии и актуальные проблемы – расизм, творческий поиск, а так же катастрофы вроде крушения парохода «Титаник».

 В начале 2000-х выходит мюзикл «Мама Миа» / Mamma Mia! (2001) Б. Ульберуса. Данный мюзикл примечателен репрезентацией женских персонажей. Главные героини – мать и дочь – на протяжении мюзикла готовятся к свадьбе, походу решая проблемы, связанные со своим прошлым. Несмотря на то, что развитие женских персонажей происходит через мужчин, герои противоречивы, имеют внутренние конфликты и помогают друг другу справляться с ними. Более того, в мюзикле имеет место репрезентация женской дружбы, где персонажи поддерживают друг друга не только в связи с проблемами в личной жизни.

 В мюзикле «Mamma Mia» не так много контрастов, как в предыдущих мюзиклах, однако не менее интересные примеры песен, отображающих архетип love story – «Our last summer» представляет собой воспоминания о летних романах главной героини. Форма вполне типичная для поп-рока – куплетно-припевная, с незначительными вариациями в куплетах. Примечательно то, что соперничающие по сюжету мюзикла мужчины поют здесь хором, и их партиям практически противопоставляются несколько реплик героини.

 Известная «Lay All Your Love on Me» строится на постоянном, монотонном басовом пунктире и написана в стиле очень распространенного и популярного во время создания мюзикла жанра электро-диско. В ней Софи обращается к Скаю, высказывая свое страстное желание сохранить и усилить их любовь до конца их совместной жизни. В хоровых вставках присутствуют элементы гимна – оригинальные исполнители песни, группа ABBA, в этой песне специально усиливали этот эффект, чтобы воссоздать черты соборного песнопения. Это очень логично, учитывая слова песни, которые звучат как призыв – «Не трать попусту чувства», «Не дели свою преданность».

Один из самых популярных хитов «The Winner Takes It All» звучит в исполнении главной героини, пытающейся разобраться в своих чувствах. Донна отвергает Сэма, и хотя любит его, считает, что им не стоит будоражить их прошлое. Эту лирическую песню можно назвать кульминацией всего мюзикла, она дает солистке право показать возможности своего голоса. Это одна из самых выделяющихся песен в жанре поп-баллады, сопровождающаяся насыщенным аккомпанементом – фортепиано, гитарой, ударной установкой, хором и оркестром.

Выделяется на этом фоне «I have a dream» которая имеет очень ярко выраженные черты национальной музыки и отголоска жанра неаполитанской песни, начиная от состава сопровождающих инструментов и заканчивая ритмом. Акустическая гитара и характерные для национальной музыки ударные только подчеркивают эту составляющую. Обусловлено это местом действия в мюзикле – Грецией; песня раскрывает национальный колорит, и рассказывает о мечтах дочери главной героини. Здесь Софи поет о том, что верит в будущее, и идет в него со своей мечтой. Песня проникнута характерной безмятежностью, оптимистичным взглядом на жизнь.

 Написанное выше очень точно характеризует love story, которая транслируется в мюзиклах в период с 90-х годов по настоящее время. Становятся неактуальными признаки, которые были обязательными, например, в 70-х годах: любовная линия становится не такой важной, как люди, в ней участвующие; персонажи приобретают сложность характера, не являясь больше усредненными людьми среднего класса Америки; упор в сюжете все чаще делается на происходящее с героями, а не с их любовной жизнью; счастливый конец далеко не так важен.

 Интересен в этом контексте мюзикл «Ла Ла Ленд» / La la land (2016) Д. Шезелла и Д. Гурвица. Несмотря на то, что в love story главных героев мы можем наблюдать отсылку к love story 70-х годов (речь идет о главенствующей роли любовной линии в сюжете), в мюзикле так же присутствуют черты, характерные для love stories 2000-х годов. Сам же сюжет мюзикла весьма феминистичен – в первую очередь речь идет о девушке, которая идет к своей мечте – стать знаменитой актрисой, и на этом пути она встречает молодого человека. Он – талантливый пианист, работающий в ресторане и мечтающий о том, чтобы вернуть джазу былую популярность. С точки зрения отношений между героями, мюзикл справился со сложной задачей – показал здоровые отношения между мужчиной и женщиной, ведь Себастьян и Мия взаимно поддерживают и поощряют друг друга в своих творческих мечтах. Довольно-таки феминистичен и тот факт, что это Мия инициирует начало отношений, преследуя Себастьяна несколько раз в начале фильма, пока тот не сдается и не отвечает ей взаимностью (если обратиться к love story 70-х годов, можно увидеть абсолютно зеркальную ситуацию). Однако, с течением сюжета мюзикла развитие историй Мии и Себастьяна идет по разному пути. Сюжетная линия Себастьяна посвящена его музыкальному талант, страсти и настойчивости. История Мии и большая часть ее экранного времени сосредотачиваются на ее отношениях с Себастьяном и ее поддержку его искусства.

Мы видим Себастьяна за пианино, создающим свои произведения и практикующимся в игре. Мы видим его концерты, смену мест работы (кофейня, вечеринка, музыкальная группа). Большая часть истории Себастьяна посвящена его творческой борьбе и стремлению достигнуть своей цели. Та же линия сюжета, которая посвящена Мие-актрисе (а не Мие-влюбленной девушке) достаточно скудна – нам показывается несколько неудачных прослушиваний и такое же неудачное собственное начинание. Да, Себастьян поддерживает Мию – он вдохновил ее на создание собственной пьесы, в нужный момент привез ее на прослушивание. Однако если проследить за тем, как Себастьян взаимодействует с творчеством Мии становится понятно, что он достаточно абстрагирован от него – Мия слушает, как Себастьян играет раз за разом, даже участвует в этом, приходит на его выступления, ищет их в интернете и даже придумывает название для его джаз-бара. Себастьян же не приходит на первое выступление Мии в качестве сценариста и актера моно-спектакля, да и в других случаях не особо заинтересован в том, что она делает.

 Нельзя сказать, что отношения между главными героями нездоровые с психологической точки зрения, нельзя сказать, что женщина подвергается насилию (психологическому или физическому) или дискриминации. «Ла Ла Ленд» - мюзикл, снятый в Америке победившего либерального феминизма, однако даже в том, как показа история успеха женщины, независимой от мужчины, самой женщины крайне мало.

 Что касается воплощения любовной линии мюзикла, то наиболее ярко представляется оно песней «City of Stars», поп-балладой с баркарольным, покачивающимся сопровождением фортепиано. В этом номере воплощаются две ключевые идеи мюзикла – развитие любовной линии Себастьяна и Мии, а также взгляд в будущее каждого из них, мечты о карьере и счастливой жизни. На музыку этого мюзикла в целом очень сильно влияние джаза, однако здесь оно прослеживается не так сильно, как в других песнях. Это лиричная, спокойная по характеру песня, не призванная показать страсть, противоречие, драматизм или накал эмоций. Здесь нет разнообразия выразительных средств, а впечатление достигается путем приглушенной динамики и отсутствия звуковых эффектов ради натуралистичности звучания голосов. Примечателен тот факт, что она исполняется трижды за мюзикл.

После долгих пересечений Миа и Себастьян впервые знакомятся, и их знакомство становится похожим на влюбленность. Совместную заинтересованность, но при этом кокетство, частую смену эмоций - все это как нельзя лучше передает музыка джаза. Песня «A Lovely Night» имеет выраженную джазовую направленность за счет прерывающегося ритма, свободы в вокальной партии, состава фона – здесь к фортепиано прибавляется духовая и ударные группы, гитара, а так же губная гармошка. Интересно использование выразительных средств, которые в мюзиклах используются нечасто, а в дуэтах – почти никогда, к примеру свист, которым главный герой «поддерживает» партию солистки. Нетипично так же и то, что в концу песни оркестр выходит на первый план и ему отводится достаточно длинный и интересный проигрыш.

Лейтмотивом всего мюзикла служит композиция «Mia and Sebastian`s Theme», имитирующая джазовую импровизацию для фортепиано. Эта музыкальная тема содержит в себе обобщенную картину отношений Мии и Себастьяна. Ее мелодия олицетворяет их взаимные надежды и ожидания от их взаимоотношений, которые существовали между ними в крайне важный и значимый для них жизненный период. В зависимости от контекста лирическая музыка темы звучит, то устремленно и приподнято, то бестелесно, как далекое воспоминание. Но на каком бы этапе своего жизненного пути не находились герои – они всегда будут относиться к друг другу с глубокой теплотой, которую создают терпкие септаккорды и закругленная мелодия, в сочетании с чистым и прозрачным тембром клавишных. Она проходит сквозь весь мюзикл и символизирует связь между двумя героями, так как именно она служит причиной их знакомства. Начинающаяся как лиричная тема, к концу она отдаляется от первоначальных мотивов и перерастает в сложную пассажную импровизацию, которая достаточно резко обрывается. Здесь можно разглядеть своеобразный символизм с любовной линией героев, которая тоже не получила счастливого окончания.

# ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Мюзикл сформировался в США в начале 1920-х годов. Несмотря на то, что мюзикл – обособленный жанр, он включал в себя сущностные признаки всех значимых музыкально-театральных жанров Северной Америки конца ХIX – первой четверти XX веков. Особенности мюзикла как полистилистического, полисюжетного и полижанрового феномена музыкального театра ХХ века обусловлены генезисом мюзикла и его историческим развитием. Генезис мюзикла как жанра сопряжен с доминантной ролью синтезирующих процессов – на уровне драматического первоисточника, музыкально-театральны внутри- и междужанровых «диалогов», симбиоза стилистических элементов и взаимопроникновения различных музыкальных стилей. Как отдельный жанр, мюзикл синтезировал в себе элементы разных жанров: балладной оперы, «театра менестрелей», экстраваганцы, бурлеска, водевиля, ревю, оперетты. Джазу в этом синтезе принадлежит роль катализатора[[57]](#footnote-57). В процессе исторического развития мюзикла «удельный вес» джазовых элементов возрастает все больше. Исключительное чувство ритма, характерные приемы интонирования и фразировки придают американскому мюзиклу особую динамику и своеобразие[[58]](#footnote-58). Таким образом, история мюзикла представляет собой процесс постепенной интеграции отдельных элементов, заимствованных из ревю, водевиля, оперетты, бурлеска и др.

Существует представление о музыкальном театре как об искусственной среде, которая наполнена ритуализированным поведением в области актерской игры и написания сценария. Правила этой игры принимают как актеры, так и аудитория. Таким образом, обычаи и традиции актерской игры в мюзикле являются экстраполяцией нашего взгляда на мир, выраженного в рефлексии современных мюзиклу проблем общества. Отражаемая в мюзикле система ценностей соотносится с ценностями, преобладающими в большей части общества, и даже более того, она подается в желательном для аудитории виде. По этой причине герои большинства мюзиклов конформны для большинства зрительской аудитории и всегда отражают идеалы своего времени.

Три главных компонента мюзикла - музыка, лирика и либретто. Либретто мюзикла относится к «пьесе» или истории показа – фактически его разговорная (не вокальная) линия. Однако, либретто может также относиться к диалогам и лирике вместе, как либретто в опере. Музыка и лирика вместе формируют музыкальную партитуру. Как отдельный жанр, мюзикл синтезировал в себе элементы разных жанров: балладной оперы, «театра менестрелей», экстраваганцы, бурлеска, водевиля, ревю, оперетты, джаз.

Мюзикл обладает двойственной природой: это, с одной стороны, искусство, а с другой – мощная развлекательная индустрия. жанровая природа мюзикла во многом обусловлена практикой театрального предпринимательства в США.

Архетип love story в мюзиклах 1970-х годов характеризуется главной героиней - привлекательной, молодой женщиной, которая в меру умна, эмоциональна, живет фантазиями и не в состоянии решить свои проблемы без помощи мужчины. В 1970-е годы женщина почти всегда играла роль трофея, а если нет, то идентифицировалась с мужчиной.

Сюжеты мюзиклов 1980-х годов в общем отличаются от мюзиклов 1970-х содержанием и общим настроением. Гораздо чаще сюжеты мюзиклов стали основываться на научно-фантастических и фэнтезийных источниках, которые, хоть и отражали современные реалии, но становились менее остросоциальными. В это время стали появляться мюзиклы, в которых отсутствовал типичный для love story любовный треугольник или неконтролируемые внешние обстоятельства, мешавшие героям воссоединиться. В этот период стали появляться менее «картонные», плоские персонажи, являвшиеся отображением ожиданий потребителей массовой культуры. В частности, мюзикл наполнился большим психологизмом. Если раньше подавляющее большинство мюзиклов было про любовь или совсем не о ней, и место личности в сюжете занимали персонажи, являвшиеся усредненным положительным героем с ожидаемыми личностными характеристиками (женские персонажи – в особенности, мужские – в меньшей мере), то в 1980-е годы большее внимание уделялось самой личности. Женские персонажи все еще в подавляющем большинстве являются приложением к мужчине, нужным в большей степени для того, чтобы раскрыть его историю, однако к концу десятилетия эта тенденция сходит на нет.

 В 1990-х популярность мюзикла как жанра падает. Все больше развивающаяся во Франции культура мюзиклов оттесняет внимание на себя, делая музыкальные продукты Америки менее ценными, а значит, менее желанными. Провал нескольких мюзиклов и потери миллионов долларов для Бродвея вынуждают их сократить количество постановок, а на те, что ставятся, увеличить цену, чтобы получить прибыль. С другой стороны активно развивается мультипликация. Музыкальные темы из мюзиклов теперь зачастую звучат именно в мультипликационных мюзиклах, ориентированных, по большей части, на детскую аудиторию.

В это время имеет смысл говорить о появившемся феномене корпоративного мюзикла. Корпоративный мюзикл построен, выпускается и управляется многофункциональными развлекательными корпорациями, такими как Disney или Livent. Эти шоу могут начинаться, как идея композитора или писателя, но большая часть развития каждого проекта спонсируется и контролируется корпорацией. К концу 1990-х годов почти каждое шоу, которое дошло до Бродвея, было корпоративным продуктом.

Мы пришли к выводу, что love story, которая транслируется в мюзиклах в период с 90-х годов по настоящее время, значительно отличается 70-80-х годов. Становятся неактуальными признаки, встречающиеся очень часто, например, в 70-х годах: любовная линия становится не такой важной, как люди, в ней участвующие; персонажи приобретают сложность характера, не являясь больше усредненными людьми среднего класса Америки; упор в сюжете все чаще делается на происходящее с героями, а не с их любовной жизнью; счастливый конец далеко не так важен. Происходят значительные изменения в характерах женских персонажей – вместе с феминизацией общества они становятся самостоятельнее и сильнее.

# СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Андрущенко Е. «Песня и танец» - «Экспериментальный» мюзикл Э. Ллойда-Уэббера: тридцать лет спустя // Южно-Российский музыкальный альманах. 2013. №1. URL: https://cyberleninka.ru/article/n/pesnya-i-tanets-eksperimentalnyy-myuzikl-e-lloyda-uebbera-tridtsat-let-spustya (дата обращения: 17.03.2018).
2. Андрущенко Е. Музыкально-театральные проекты Э. Ллойда-Уэббера на киноэкране: о трансформациях авторского замысла // Южно-Российский музыкальный альманах. 2013. №2. URL: https://cyberleninka.ru/article/n/muzykalno-teatralnye-proekty-e-lloyda-uebbera-na-kinoekrane-o-transformatsiyah-avtorskogo-zamysla (дата обращения: 19.02.2018).
3. Андрущенко Е. Мюзикл в отечественной музыкальной науке: терминологические «Оппозиции» 1970-х годов // Южно-Российский музыкальный альманах. 2016. №2. URL: https://cyberleninka.ru/article/n/myuzikl-v-otechestvennoy-muzykalnoy-nauke-terminologicheskie-oppozitsii-1970-h-godov (дата обращения: 17.03.2018).
4. Андрущенко Е. Мюзикл и рок-опера в отечественном музыкознании 1980-х годов: к истокам исследовательской традиции (статья 2) // Южно-Российский музыкальный альманах. 2017. №2. URL: https://cyberleninka.ru/article/n/myuzikl-i-rok-opera-v-otechestvennom-muzykoznanii-1980-h-godov-k-istokam-issledovatelskoy-traditsii-statya-2 (дата обращения: 17.03.2018).
5. Андрущенко Е. Современная опера «Под знаком мюзикла»: предпосылки, истоки, тенденции (статья 2) // Южно-Российский музыкальный альманах. 2016. №1. URL: https://cyberleninka.ru/article/n/sovremennaya-opera-pod-znakom-myuzikla-predposylki-istoki-tendentsii-statya-2 (дата обращения: 17.03.2018).
6. Андрущенко Е. Современная опера «Под знаком мюзикла»: предпосылки, истоки, тенденции (статья 1) // Южно-Российский музыкальный альманах. 2015. №4 (21). URL: https://cyberleninka.ru/article/n/sovremennaya-opera-pod-znakom-myuzikla-predposylki-istoki-tendentsii-statya-1 (дата обращения: 17.03.2018).
7. Андрущенко Е. Шалюмо и его «Двойник»: Заметки на полях «Призрака оперы» Э. Ллойда-Уэббера // Южно-Российский музыкальный альманах. 2011. №2. URL: https://cyberleninka.ru/article/n/shalyumo-i-ego-dvoynik-zametki-na-polyah-prizraka-opery-e-lloyda-uebbera (дата обращения: 13.03.2018).
8. Андрущенко Е. Э. Ллойд-Уэббер и «Музыка из бывшего СССР»: у истоков «Третьего направления» // Южно-Российский музыкальный альманах. 2014. №4 (17). URL: https://cyberleninka.ru/article/n/e-lloyd-uebber-i-muzyka-iz-byvshego-sssr-u-istokov-tretiego-napravleniya (дата обращения: 19.02.2018).
9. Боноски Ф. Две культуры. М., 1978, с. 236.
10. Бушуева С. Мюзикл // Искусство и массы в современном буржуазном обществе: Сб. статей. Изд. 2-е, доп. - М.: Искусство, 1989. -С.170-193.
11. Волынцев А., Михайлов Дж. Мьюзикл // Музыкальная энциклопедия: в 6 т. / гл. ред. Ю. В. Келдыш. М.: Сов. энциклопедия, 1976. С. 854–855.
12. Гаврилова Л. В., Кочурова Э. А. Мюзикл: страницы истории : учебное пособие / Л. В. Гаврилова, Э. А. Кочурова; М-во культуры Российской Федерации, ФГБОУ ВПО "Красноярская гос. акад. музыки и театра". - Красноярск : ФГБОУ ВПО КГАМиТ, 2015. - - Библиогр.: с. 76-77
13. Данько Л.Г. Комическая опера в XX в. Л. - М., 1986. - 186 с.
14. Данько, Л. Г. Мюзикл как особая форма музыкально-драматического спектакля: лекция для студентов институтов культуры по курсу «История музыки» / Л. Г. Данько. — Л.: Сов. музыка, 1977. — 26 с.
15. Енукидзе Н.И. Популярные музыкальные жанры. Из истории джаза и мюзикла: Книга для чтения. М., 2004. - 231 с.
16. Житомирский Д.В. Искусство и массы в современном буржуазном обществе. Москва: Советский композитор, 1989, 320 с.
17. Игнатьев Ф.И. Эндрю Ллойд-Уэббер как феномен современной художественной культуры: диссертация кандидата искусствоведения. СПб, 2004 - 156 с.
18. История зарубежного театра: учебник по культуре и искусству. / Под ред. Л. Гительмана. – СПб.: Питер, 2005. 213 с.
19. Кампус Э. Ю. О мюзикле. Перевод с эстонского В. А. Самойлова. М., 1983 – 198 с.
20. Конен В. Пути американской музыки: очерки по истории муз. культуры США // В. Конен. — М.: Сов. музыка, 1977. — С. 418−440.
21. Кудинова Т. От водевиля до мюзикла. М.: Советский композитор, 1982. - 176 с.
22. Либретто рок-оперы «Jesus Christ Superstar», Т. Райс. Веб-ресурс: <http://digilander.libero.it/brizioj/jesus1.htm> (дата обращения 19.03.2018)
23. Монд О.-Л. Американская и британская оперетта 20-х годов XX века и ее роль в развитии бродвейского мюзикла // Наука и искусство : вопросы филологии, искусствоведения и культурологии : материалы Междунар. заочной науч.-практ. конф., 14 декабря 2011 г. Новосибирск, 2011. Ч. 2. С. 55–62.
24. Монд О.-Л. Британский музыкальный театр 30-60-х гг. ХХ В. // Вестн. Том. гос. ун-та. Культурология и искусствоведение. 2012. №2 (6). URL: https://cyberleninka.ru/article/n/britanskiy-muzykalnyy-teatr-30-60-h-gg-hh-v (дата обращения: 18.03.2018).
25. Монд О.-Л. Вокальные и физические маркеры стилей музыкального театра.//Проблемы современной науки: сборник научных трудов. — Ставрополь: Центр научного знания «Логос», 2011, с. 51—57.
26. Монд О.-Л. Отражение «социального идеала» в разных жанрах музыкального театра. //В сборнике материалов Всероссийской научно-практической конференции с международным участием «Психология социального взаимодействия в изменяющемся мире». Часть II, Саратов: ИЦ «Наука», 7-8 октября 2010, с. 64-71.
27. Монд О.-Л. Система ценностей как основа социального идеала общества в мюзикле и его идентификация зрительской аудиторией // Система ценностей современного общества: сб. материалов XIV Международной научно-практической конференции. Новосибирск: ЦРНС, 2010. С. 78-82.
28. Монд О.-Л. Сравнительные характеристики российских и американских зрителей музыкального театра. [Электронный ресурс] <http://psystudy.com/index.php/num/2011n2-16/458-monde16.html>
29. Музыкальный словарь Гроува / под ред. и с доп. Л. Акопяна. Изд. 2-е, испр. и доп. М.: Практика, 2007. 1103 с.
30. Музыкальный энциклопедический словарь / Гл. ред. Г. В. Келдыш. — М.: Советская энциклопедия, 1990. — 672 с.
31. Омельченко Е. Нейроэстетика и фасцинация в восприятии художественных явлений (на примере фильма «Ла-ла-ленд») // Метеор-Сити. 2017. №2. URL: https://cyberleninka.ru/article/n/neyroestetika-i-fastsinatsiya-v-vospriyatii-hudozhestvennyh-yavleniy-na-primere-filma-la-la-lend (дата обращения: 02.03.2018).
32. Пухиных, Н. Играем мюзикл (разговор двух ведущих практиков жанра Г. Гладкова и М. Захарова) / Н. Пухиных // Муз. жизнь. — 1985. — № 13. — С. 6−7.
33. Сахарова А. К проблеме архетипического в мюзиклах Э. Ллойд Уэббера // Наука о музыке. Слово молодых ученых. – Казань: Казанская государственная консерватория, 2004.
34. Сахарова А. На Олимпе современного мюзикла: Об Эндрю Ллойд Уэббере // Библиография. – 2007. – №6 (353)
35. Сахарова А. Приемы музыкальной драматургии в мюзиклах Э. Ллойд Уэббера // Вопросы гуманитарных наук. №3(30). – М.: Издательство «Спутник+», 2007.
36. Сахарова А. Путешествия «Иосифа». Художественные модели в мюзикле Эндрю Ллойд Уэббера // Музыковедение. – 2008. – №3
37. Сахарова А. Эндрю Ллойд Уэббер: британский «король» мбюзикла // Музыкальная академия. – 2008. – №2
38. Тараканов, М. Современный мюзикл // Советский музыкальный театр проблемы жанров: сб. ст. / ред. -сост. М. Е. Тараканов. — М.: ГИТИС, 1982 — 286 с.
39. Туева В. Основные принципы построения американского мюзикла и музыкальной комедии Григория Александрова: к проблеме жанра // Вестник МГУКИ. 2008. №5. URL: https://cyberleninka.ru/article/n/osnovnye-printsipy-postroeniya-amerikanskogo-myuzikla-i-muzykalnoy-komedii-grigoriya-aleksandrova-k-probleme-zhanra (дата обращения: 10.04.2018).
40. Федоровская Н. Восприятие Кристиной Даэ главного героя в мюзикле Э. Л. Уэббера «Призрак Оперы» // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. 2016. №4-1 (66). URL: https://cyberleninka.ru/article/n/vospriyatie-kristinoy-dae-glavnogo-geroya-v-myuzikle-e-l-uebbera-prizrak-opery (дата обращения: 11.01.2018).
41. Федоровская Н. Влияние внешнего облика на формирование художественного образа главного героя мюзикла Э. Л. Уэббера «Призрак оперы» // Известия ВГПУ. 2013. №8 (83). URL: https://cyberleninka.ru/article/n/vliyanie-vneshnego-oblika-na-formirovanie-hudozhestvennogo-obraza-glavnogo-geroya-myuzikla-e-l-uebbera-prizrak-opery (дата обращения: 11.04.2018).
42. Шулин В. Российский мюзикл в контексте развития жанра // Вестник СПбГУКИ. 2016. №2 (27). URL: https://cyberleninka.ru/article/n/rossiyskiy-myuzikl-v-kontekste-razvitiya-zhanra (дата обращения: 11.03.2018).
43. Энциклопедический музыкальный словарь / авт.-сост. Б. С. Штейнпресс, И. М. Ямпольский. Изд. 2-е, испр. и доп. М.: Сов. энциклопедия, 1966. 632 с.
44. Bordman G. American Musical Theatre. 2nd edition. Oxford University Press; New York, 1991.
45. Boroff E. Origin of Species: Conflicting Views of American Musical Theater History // American Music. – 1984. – ʋ 2/4. – P. 101-111.
46. Boroff E. Origin of Species: Conflicting Views of American Musical Theater History // American Music. – 1984. – ʋ 2/4. – P. 101-111.
47. Deer J., Dal Vera R. Acting in Musical Theatre/ A Comprehensive Course. London and New York: Routledge, Taylor&Francis Group, 2008. — 448 p.
48. Everett W.A. American and British operetta in the 1920-s: romance, nostalgia and adventure // Musical, ed. by W.A. Everett and P.R. Laird, 2d edition. N.Y, 2008. Р. 72–89.
49. Everett W.A. Chu Chin Chow and Orientalist Musical Theatre in Britain // Portrayal of the East Music and the Oriental Imagination in the British Empire, 1780–1940, ed. B. Zon and M. Clayton. Aldershot, 2007. Р. 277–296.
50. Haun, Harry and Viagas, Robert.["Hit 'Encores!' 'Chicago' Definite for B'way"](http://www.playbill.com/news/article/hit-encores-chicago-definite-for-bway-68027)playbill.com, June 18, 1996
51. Kander, John; Ebb, Fred; and Lawrence, Greg. [Colored Lights: Forty Years of Words and Music, Show Biz, Collaboration, and All That Jazz; "Chapter: 'Chicago On Broadway"](https://books.google.com/books?id=qJKRpOcNxE8C&printsec=frontcover&dq=%22Fred+Ebb%22+%22Chicago%22+tour&source=bl&ots=h-80zE8mKL&sig=l9yAmMmsxZ4kmPASnzPiszbui1Y&hl=en#v=snippet&q=Chicago%20AND%20Cambridge&f=false) Colored Lights: Forty Years of Words and Music, Show Biz, Collaboration, and All That Jazz, Macmillan, 2004, [ISBN 0-571-21169-0](https://en.wikipedia.org/wiki/Special%3ABookSources/0571211690), pp. 128–129
52. Knapp R. The American Musical and the Performance of Personal Identity. Princeton, 2006, p. 40‑49.
53. Krasner O.R. Wien, Women and Song: The Marry Widow in New York./Sonneck Society Bulletin, 1996,22/1, p. 1‑11.
54. Ledger, Sally. The New Woman, Fiction and Feminism at the Fin de Siècle. Manchester & New York: Manchester U P, 1997.
55. Leve, James. [Kander and Ebb, "Chapter: Chicago-Broadway To Hollywood"](https://books.google.com/books?id=IvJZVyrt-nUC&pg=PA324&dq=%22Fred+Ebb%22+%22Loopin%27+the+Loop%22+Chicago&hl=en#v=onepage&q=%22Loopin'%20the%20Loop%22%20Chicago&f=false)Kander and Ebb, Yale University Press, 2009, [ISBN 0-300-11487-7](https://en.wikipedia.org/wiki/Special%3ABookSources/0300114877), p. 86
56. McMillin S. The Musical as Drama. Princeton, 2006. — 382 р.
57. Perry, Douglas. The Girls of Murder City: fame, lust, and the beautiful killers that inspired Chicago. New York: Penguin Group /Viking Press. 2010 // pp. 1–7, 16–18, 57–58.
58. Reinhartz A. Jesus of Hollywood. Веб-ресурс Йельского Университета: https://reflections.yale.edu/article/between-babel-and-beatitude/jesus-hollywood (дата обращения: 20.03.2018)
59. Riddle P. H. The American Musical: History&Development. Ontario: Oakville, 2003. – 338 p.
60. Schillinger J. The Schillinger System of Musical Composition. New York: Da Capo Press, 1978.
61. Stephen Banfield, "Popular Music Theatre (and Film)," in Mervyn Cooke
(ed), The Cambridge Companion to Twentieth-Century Opera, 267-91.
62. The Cambridge Companion to the Musical // Second Edition, ed. By W.A. Everett and P.R. Laird. Cambridge University Press 2002, 2008. — 412 p.
63. The Cambridge Companion to the Musical//Second Edition, ed. By W.A. Everett and P.R. Laird. Cambridge University Press 2002, 2008. — 412 p.
64. The Cambridge Companion to the Musical//Second Edition, ed. By W. A. Everett and P. R. Laird. Cambridge University Press, 2008. — 412 p.
65. Wattenberg, Ben. [The American Musical, Part 2](https://www.pbs.org/thinktank/transcript1261.html), PBS.org, May 24, 2007, accessed February 7, 2017

**Веб-ресурсы:**

1. Веб-ресурс Wikipedia: https://en.wikipedia.org/wiki/Bechdel\_test (дата обращения: 17.04.2018)

#### Веб-ресурс: <http://musicals101.com/2000bway2.htm> (дата обращения 21.04.2018)

1. Reinhartz A. Jesus of Hollywood. Веб-ресурс Йельского Университета: https://reflections.yale.edu/article/between-babel-and-beatitude/jesus-hollywood (дата обращения: 20.03.2018)
1. Андрущенко Е. Мюзикл и рок-опера в отечественном музыкознании 1980-х годов: к истокам исследовательской традиции (статья 2) // Южно-Российский музыкальный альманах. 2017. №2. URL: https://cyberleninka.ru/article/n/myuzikl-i-rok-opera-v-otechestvennom-muzykoznanii-1980-h-godov-k-istokam-issledovatelskoy-traditsii-statya-2 (дата обращения: 17.03.2018).  [↑](#footnote-ref-1)
2. Веб-ресурс: http://musicals101.com/2000bway2.htm (дата обращения 21.03.2018) [↑](#footnote-ref-2)
3. Игнатьев Ф.И. Эндрю Ллойд-Уэббер как феномен современной художественной культуры: диссертация кандидата искусствоведения. СПб, 2004 - 156 с. [↑](#footnote-ref-3)
4. Житомирский Д.В. Искусство и массы в современном буржуазном обществе. Москва: Советский композитор, 1989, 320 с. [↑](#footnote-ref-4)
5. Музыкальный энциклопедический словарь / Гл. ред. Г. В. Келдыш. — М.: Советская энциклопедия, 1990. — 672 с. [↑](#footnote-ref-5)
6. Кудинова Т. От водевиля до мюзикла. М.: Советский композитор, 1982. - 176 с. [↑](#footnote-ref-6)
7. Гринберг М., Тараканов М. Современный мюзикл // Советский музыкальный театр: проблемы жанров: Сб. статей. М.: Сов. композитор, 1982. - С. 231-286. [↑](#footnote-ref-7)
8. Андрущенко, Е.В. Мюзиклы Э.Ллойда-Уэббера конца 1960-1980-х годов: Сюжеты. Жанр. Стилистика: диссертация кандидата искусствоведения. Р/н/Д, 2006 г. - 242 с. [↑](#footnote-ref-8)
9. Данько Л. Мюзикл как особая форма музыкально-драматического спектакля: Лекция. Л.: ЛГИК, 1977. - 26 с. [↑](#footnote-ref-9)
10. Кудинова Т. От водевиля до мюзикла. М.: Сов. композитор, 1982.- 176 с. [↑](#footnote-ref-10)
11. Конен В. Третий пласт: Новые массовые жанры в музыке XX века. М.: Музыка, 1994. - 160 с. [↑](#footnote-ref-11)
12. Кампус Э. О мюзикле. Л.: Музыка, 1983. - 128 с. [↑](#footnote-ref-12)
13. Конен В. Третий пласт: Новые массовые жанры в музыке XX века. М.: Музыка, 1994. - 160 с. [↑](#footnote-ref-13)
14. Там же. [↑](#footnote-ref-14)
15. Кампус Э. О мюзикле. Л.: Музыка, 1983. - 128 с. [↑](#footnote-ref-15)
16. Конен В. Третий пласт: Новые массовые жанры в музыке XX века. М.: Музыка, 1994. - 160 с. [↑](#footnote-ref-16)
17. Кудинова Т. От водевиля до мюзикла. М.: Сов. композитор, 1982.- 176 с. [↑](#footnote-ref-17)
18. Кампус Э. О мюзикле. Л.: Музыка, 1983. - 128 с. [↑](#footnote-ref-18)
19. Гринберг М., Тараканов М. Современный мюзикл // Советский музыкальный театр: проблемы жанров: Сб. статей. М.: Сов. композитор, 1982. - С. 231-286. [↑](#footnote-ref-19)
20. Андрущенко, Е.В. Мюзиклы Э.Ллойда-Уэббера конца 1960-1980-х годов: Сюжеты. Жанр. Стилистика: диссертация кандидата искусствоведения. Р/н/Д, 2006 г. - 242 с [↑](#footnote-ref-20)
21. Бушуева С. Мюзикл // Искусство и массы в современном буржуазном обществе: Сб. статей. Изд. 2-е, доп. - М.: Искусство, 1989. -С.170-193. [↑](#footnote-ref-21)
22. Кампус Э. О мюзикле. Л.: Музыка, 1983. - 128 с. [↑](#footnote-ref-22)
23. Бушуева С. Мюзикл // Искусство и массы в современном буржуазном обществе: Сб. статей. Изд. 2-е, доп. - М.: Искусство, 1989. -С.170-193. [↑](#footnote-ref-23)
24. Тараканов М. Современный мюзикл // Советский музыкальный театр: проблемы жанров: Сб. статей. М.: Сов. композитор, 1982.-С. 231-286. [↑](#footnote-ref-24)
25. Бушуева С. Мюзикл // Искусство и массы в современном буржуазном обществе: Сб. статей. Изд. 2-е, доп. - М.: Искусство, 1989. -С.170-193. [↑](#footnote-ref-25)
26. Калошина Г. Бытовые жанры как феномен драматургии оперы в контексте её исторической эволюции // Бытовая музыкальная культура: история и современность: Тезисы докладов науч. конф. Ростов-на-Дону: РГК, 1995.-С. 95-99 [↑](#footnote-ref-26)
27. Андрущенко Е.В. Мюзиклы Э.Ллойда-Уэббера конца 1960-1980-х годов: Сюжеты. Жанр. Стилистика: диссертация кандидата искусствоведения. Р/н/Д, 2006 г. - 242 с [↑](#footnote-ref-27)
28. Монд О.-Л. Система ценностей как основа социального идеала общества в мюзикле и его идентификация зрительской аудиторией // Система ценностей современного общества: сб. материалов XIV Международной научно-практической конференции. Новосибирск: ЦРНС, 2010. С. 78-82. [↑](#footnote-ref-28)
29. Там же. – с. 6 [↑](#footnote-ref-29)
30. Там же. – с. 7 [↑](#footnote-ref-30)
31. Wallman E. L. The Theater Will Rock: A History of the Rock Musical, from Hair to Hedwig. – Michigan: Ann Arbor, 2006. [↑](#footnote-ref-31)
32. Монд О.-Л. Указ. соч. – с. 80 [↑](#footnote-ref-32)
33. Coleman B. New Horizons: the Musical at the Down of the Twenty-first Centaury // W.A.Everett, P.R.Laird (Eds.). The Cambridge Companion to the Musical. New York; London: Cambridge University Press, 2008. P. 284–301. [↑](#footnote-ref-33)
34. Монд О.-Л. Сравнительные характеристики российских и американских зрителей музыкального театра. [Электронный ресурс] http://psystudy.com/index.php/num/2011n2-16/458-monde16.html [↑](#footnote-ref-34)
35. Цит. по Монд О.-Л. Указ. соч. [↑](#footnote-ref-35)
36. Монд О.-Л. Стивен Шварц и современный мюзикл // Знание. Понимание. Умение. 2012. №2. – с. 195 [↑](#footnote-ref-36)
37. Данько Л. Г. Комическая опера в XX в. Л. - М., 1986. - 186 с. [↑](#footnote-ref-37)
38. Кампус Э. О мюзикле. Л.: Музыка, 1983. - 128 с. [↑](#footnote-ref-38)
39. Либретто рок-оперы «Jesus Christ Superstar», Т. Райс. Веб-ресурс: <http://digilander.libero.it/brizioj/jesus1.htm> (дата обращения 19.03.2018) [↑](#footnote-ref-39)
40. Вкушайте все, Этот хлеб – моя плоть // Вкушайте все, // Это вино - моя кровь. // Конец! // Я был безумен, когда думал, // Что меня запомнят // Я, должно быть, сошел с ума. // Посмотрите на свои бледные лица // Мое имя не будет стоить ничего // после десяти минут после моей смерти. – пер. Захаровой А. [↑](#footnote-ref-40)
41. Боноски Ф. Две культуры. М., 1978, с. 236. [↑](#footnote-ref-41)
42. Бушуева С. Мюзикл // Искусство и массы в современном буржуазном обществе: Сб. статей. Изд. 2-е, доп. - М.: Искусство, 1989. -С.170-193. [↑](#footnote-ref-42)
43. Reinhartz A. Jesus of Hollywood. Веб-ресурс Йельского Университета: https://reflections.yale.edu/article/between-babel-and-beatitude/jesus-hollywood (дата обращения: 20.03.2018) [↑](#footnote-ref-43)
44. Либретто рок-оперы «Jesus Christ Superstar», Т. Райс. Веб-ресурс: <http://digilander.libero.it/brizioj/jesus1.htm> (дата обращения 19.03.2018) [↑](#footnote-ref-44)
45. Это очень странно и сбивает с толку, // Как такой человек, как ты, может тратить впустую время с такой, как она. //Я могу понять, что тебя это развлекает. // Но позволять ей стоять рядом, целовать твои волосы, // выставлять её равной себе. // Я не то чтобы против её профессии, // но её образ жизни // не очень вяжется с тем, чему ты учишь, и о чем говоришь. – пер. Захаровой А. [↑](#footnote-ref-45)
46. Либретто рок-оперы «Jesus Christ Superstar», Т. Райс. Веб-ресурс: <http://digilander.libero.it/brizioj/jesus1.htm> (дата обращения 19.03.2018) [↑](#footnote-ref-46)
47. Я не знаю, как любить его, // Как вести себя рядом с ним // Я изменилась, серьёзно изменилась // За те несколько дней, смотрю на себя и не узнаю:

Я словно не я // Я не знаю, как к этому относиться // Я не знаю, почему меня тянет к нему // Он мужчина. Он просто мужчина // Ведь у меня было много мужчин // В самом разном смысле // Он просто ещё один. // Мне оставить его? Или кричать и стонать? // А может говорить о любви, раскрыть чувства? – пер. Захаровой А. [↑](#footnote-ref-47)
48. Либретто рок-оперы «Jesus Christ Superstar», Т. Райс. Веб-ресурс: <http://digilander.libero.it/brizioj/jesus1.htm> (дата обращения 19.03.2018) [↑](#footnote-ref-48)
49. Монд О.-Л. Система ценностей как основа социального идеала общества в мюзикле и его идентификация зрительской аудиторией // Система ценностей современного общества: сб. материалов XIV Международной научно-практической конференции. Новосибирск: ЦРНС, 2010. С. 78-82. [↑](#footnote-ref-49)
50. Ledger, Sally. The New Woman, Fiction and Feminism at the Fin de Siècle. Manchester & New York: Manchester U P, 1997. [↑](#footnote-ref-50)
51. Веб-ресурс: <https://bechdeltest.com/> (дата обращения: 17.04.2018) [↑](#footnote-ref-51)
52. Веб-ресурс Wikipedia: <https://en.wikipedia.org/wiki/Bechdel_test> (дата обращения: 17.04.2018) [↑](#footnote-ref-52)
53. Веб-ресурс: <http://musicals101.com/1980bway2.htm> (дата обращения: 05.04.2018) [↑](#footnote-ref-53)
54. Веб-ресурс: <http://musicals101.com/2000bway2.htm> (дата обращения 21.04.2018) [↑](#footnote-ref-54)
55. Там же. [↑](#footnote-ref-55)
56. Веб-ресурс Wikipedia: https://ru.wikipedia.org/ (дата обращения: 01.05. 2018) [↑](#footnote-ref-56)
57. Конен В. Пути американской музыки: очерки по истории муз. культуры США // В. Конен. — М.: Сов. музыка, 1977. — С. 418−440. [↑](#footnote-ref-57)
58. Кампус Э. Ю. О мюзикле. Перевод с эстонского В. А. Самойлова. М., 1983 – 198 с. [↑](#footnote-ref-58)