



УДК 792.57.027.4 (73)

DOI 10.34064/khnum1-57.13

Лю Цзянь

ORCID 0000-0001-6207-883X

Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського,
61003, майдан Конституції, 11/13, м. Харків, Україна

СЦЕНІЧНИЙ ТЕКСТ МЮЗИКЛУ «NEXT TO NORMAL» В ПОСТАНОВЦІ МАЙКЛА ГРЕЙФА

АНОТАЦІЯ • Лю Цзянь. Сценічний текст мюзиклу «Next to normal» в постановці Майкла Грейфа. Вперше представлено аналіз сценічного тексту бродвейського мюзиклу «Next to normal» (2008) Т. Кітта в ориганальній версії відомого режисера. Оцінюються різні компоненти сценічної дії: специфіка улаштування сцени (двоповерхова, що дозволяє розшаровувати реальний та примарний світи, різні часопросторові виміри), світлова драматургія (спрямовується на певний сектор сцени, допомагаючи швидко переключатися з одного «кадру» на інший), особливості реквізиту (змістовні за символікою предмети – шкатулка, відро для сміття, торт, фото), сценічної дії (психічні стани розмежують реальних та примарних персонажів, фантазії та флешбеки), декорацій (тільки ключові об'єкти обстановки) та костюмів персонажів (повсякденний одяг, відтінений білими костюмами двох героїв). Робиться висновок щодо функцій сценічного оформлення, яким чином воно доповнює музичний компонент. • **Ключові слова:** Бродвейський мюзикл, музичний (композиторський) текст, сценічний текст, сценічна дія, режисерське рішення спектаклю.

ABSTRACT • Liu Jian. Stage text of the musical «Next to normal» in Michael Grief's production.

Theoretical Background. The concept of stage text is actualized in musical science in the context of a variety of samples of director's theater, in which the stage decision may dissonant or act as a counterpoint to the original musical (ie compositional) text of the work. Sometimes the musical score is only

the starting point for the director's version. T. Grigoryants (2007), M. Kosilkin (2017), M. Kuklinska (2018; 2020) turn to the analysis of the stage text. Among the parameters that M. Kosilkin draws attention to are psychological types (2017: 85), which are embodied through facial expressions and gestures, plasticity and movements, the appearance of the character; and a set of pictorial means – costumes, objects and decorations.

Unlike traditional opera, the director of a Broadway musical of the XXI century (especially on modern plots), as a rule, does not face the problem of modernization of stage means or compliance of the stage solution with the expectations and inertia of the audience. However, within this genre it is important to understand what aesthetic tasks are solved by this or that production and what happens in the dynamics of the stage life of the musical, whether the elements of the stage text are written in the score, or, conversely, the director is required to find a solution.

Objectives. The aim is to identify the features of the stage text of the musical «Next to normal» – its main components and functions in relation to the musical score. In accordance with the purpose, such methods are used as comparative (to compare the composer's and stage texts), structural and functional (to identify individual elements of the stage text and their role in revealing the plot and dramaturgy of the whole).

Results and Discussion. Unlike directorial experimentalism in the field of opera, where the score may lose “its leading role, giving way to the leadership of a musical performance” (Kuklinskaya, 2020), the Broadway musical «Next to normal» illustrates the unity of the composer and director who seek to be understood by the public. Last but not least, this is due to the fact that some elements of the plot are so cinematic that they seem to be inaccessible for the implementation of purely musical and stage means. Thus, the stage realization of the image of a ghost, various «flashbacks» (№ 5), the delimitation of frames of parallel action (№ 16), the release of Diana's consciousness during ECT (№ 18) is extremely difficult. However, the director manages to do it with minimal means, without involving special effects. Among the most important tools for creating stage text are:

- two-level stage with different sectors allows to implement fast space-time switching while maintaining the dynamics of action and embody the idea of parallel action, a combination of real and imaginary events;



- the light – directed to the relevant sector of the scene, emphasizes a particular character or pair of characters, focusing the teacher's attention on a particular plane of action; another approach – even illumination of different sectors of the scene, aimed at;

- concise props (sandwiches, trash can, candle cake, photo, box) – brings to the surface hidden subtexts and reveals the psychological characteristics of the characters hidden in the musical text, ie performs the function of objectification, specification of certain events;

- gestures – turns of the head and body of the characters indicate their «relationship» with the ghost. Since for Diana he is real, so she always turns to him. The other characters behave as if Gabe is not on the stage, and only at turning points do they begin to see him (Dan in № 37); the idea of flashback (Diana's memories of her marriage to Dan) – is realized through a gesture – a woman reaches out to hug her husband, but catches the emptiness;

- stage action of the characters and mise-en-scène – excessive gestures and strange movements make Diana go crazy; dance and choreographic elements (Dr. Madden, Diana and Gabe), skating on the operating table (Gabe, doctors) highlight the unreal elements of the plot; the main character's hugs with Gabe illustrate her choice in favor of a ghostly world over the real one (her husband, Dan);

- scenery – demonstratively minimalistic – it consists of key objects – the dining table symbolizes the Goodman family home, the operating room – the hospital, a comfortable chair – psychotherapy sessions;

- costumes – deserve the least attention of the directors, as the household plot focuses on everyday clothes (jeans, sweater, shirt, etc.); against this background, the dance of Gabe and Diana stands out, where they are both in white (№ 4), which gives the action a hidden subtext; white can also be seen as a symbol of madness (Diana's shirt in the hospital).

Conclusions. In terms of musical content, the production deepens the tragedy of Diana's image, which is that she chooses a ghostly man instead of a real one. And the relationship between her and her dead son in the stage decision goes beyond the roles of «mother – son» – as evidenced by their dance, kissing hands, hugs, which allow us to consider them as a romantic couple of characters, which in the musical text of the opera is only a hint.

Thus, the stage text of the musical «Next to normal» is aimed at concretizing the musical content, working with simple symbols that will be understandable to

the public, and on the other– to deepen the content and multifaceted disclosure of the ghost world, hallucinations, mental disorders and madness. • **Key words:** *Broadway musical, musical (composer's) text, stage text, stage action, stage production, director's production.*

Постановка проблеми. Поняття сценічного тексту актуалізується в музичній науці в контексті розмаїття зразків режисерського театру, у яких сценічне рішення може дисонувати або слугувати контрапунктом початковому музичному (тобто композиторського) тексту твору. Інколи музична партитура виступає лише вихідним пунктом для режисерської версії. До аналізу сценічного тексту звертаються Т. Григорьянц (2007), М. Косілкін (2017), М. Куклінська (2018; 2020). Серед параметрів, на які звертає увагу М. Косілкін, є психологічні типажі (2017: 85), що втілюються через міміку та жести, пластику та рухи, зовнішній вигляд персонажа; та комплекс зображувальних засобів – костюми, предмети та декорації.

На відміну від традиційного оперного театру, перед режисером бродвейського мюзиклу ХХІ століття (особливо на сучасні сюжети), як правило, не стоїть проблема осучаснення сценічних засобів, або пошуку відповідності сценічного рішення очікуванням та інерції слухачької аудиторії. Втім, і в межах даного жанру важливо зрозуміти: які саме естетичні завдання вирішує та чи інша постановка, і що відбувається в динаміці сценічного життя мюзиклу? Які елементи сценічного тексту присутні в партитурі, і наскільки важливим є пошук самостійного режисерського рішення? Щодо мюзиклу «На грані норми»¹ («Next to normal») Т. Кітта (2008), то серед найважливіших питань, які важливо дослідити, вирізняються ті, які викликає музичний текст твору. Чим компенсується відсутність музичних номерів, які змальовують поворотні моменти сюжету(спроба самогубства, електрошокова терапія)? Як втілюється образ привида померлого Гейба? Яким чином

¹ Такий переклад є найбільш наближеним до англomовного «Next to normal» у зв'язку з тим, що існує поняття пограничного розладу особистості, яке включає цілу низку станів, що переживає більшість людей, і на яке, зокрема, страждає сімейство Гудменів. Це не є хворобою, а складає певну «норму» сучасного суспільства. Отже, «на межі», на «грані» – це метафора, що відповідає цьому поняттю.



вирішується проблема того, що його бачить тільки Діана? Як саме розкриваються моменти спогадів про минуле – флешбеки², до чого партитура і клавир не дають ніяких інструкцій?

Відповіді може дати аналіз сценічного тексту, що й зумовлює *актуальність* теми пропонованого дослідження. Його **метою** є виявлення особливостей сценічного тексту мюзиклу «*Next to normal*», його основних компонентів та функцій у співвідношенні з музичною партитурою.

Методи дослідження: порівняльний – для співставлення композиторського і сценічного текстів, структурно-функціональний – для аналізу окремих елементів сценічного тексту в драматургії цілого).

Виклад основного матеріалу. Мюзикл «*Next to normal*» пройшов тривалий шлях до Бродвею, де зазнав вже справжньої слави і став переможцем *Tony Awards* в номінаціях «Видатний новий музичний твір», «Видатна акторка» (Аліса Ріплі з прем'єрного складу) і отримав Пулітцерівську премію «За найкращу драму». Вперше він був поставлений на Другій сцені театру Бродвей (*Off-Broadway*) в 2008 році під керівництвом режисера Майкла Грейфа (*Michael Greif*). Асистентом режисера виступив Е. Рапп (*Anthony Rapp*), а музичним постановником – Серхіо Трухільо (*Sergio Trujillo*). Власне на Бродвеї прем'єра цієї постановки відбулася в 2009 році, і була закрита в 2011 після 21 прев'ю та 733 спектаклів (*Next to normal*, 2011).

Перед аналізом сценічної «партитури», зауважимо, що для музичного тексту бродвейського мюзиклу в цілому, і «*Next to normal*», зокрема, характерна мобільність: може змінюватися порядок музичних номерів, їх зміст. Так, в партитурі «*Next to normal*», що вочевидь, була скомпонована раніше клавіру, відсутні деякі номери, які пізніше

² Флешбек (від англ. *flashback* – мимовільні рецидивуючі спогади) в літературі та медійній дії – це вставна сцена або точка, що повертає оповідання назад у часі від поточної точки (*Flashback*, 2020); в психології – «раптовий, часто потужний заново пережитий минулий досвід чи його елементи» (*Flashback*, 2020). Поняття флешбеку, активно вживане в кінематографі не має адекватної замін в російській або українській культурі. Пропонується лише термін «психопатологічні репереживання» («*re-experiencing*»), який здається занадто громіздким для визначення сценічних подій в певному творі.

з'являться в бродвейських постановках. Подібний підхід варіюється від театру до театру (або навіть від виконавського касту) і зумовлює відповідну гнучкість сценографії спектаклю, інколи навіть – нову розстановку смислових акцентів, що може стати цікавим предметом для окремого дослідження. В даній праці ми будемо відштовхуватися від сценічного тексту прем'єрної, тобто бродвейської версії постановки мюзиклу.

Оцінюючи сценічний потенціал музичного тексту «Next to normal», одразу дається взнаки, що, на відміну від деяких інших зразків мюзиклу (наприклад, «Аїда» Е. Джона), де динаміка розкривається переважно в діалогах, а музичні номери втілюють статику («зупинка дії»), партитура Т. Кітта ілюструє прагнення композитора втілити динаміку через контрапунктичне поєднання розмовних сцен та музики (дуетів, діалогів) як по горизонталі, так і по «вертикалі», що логічно втілюється в постановці у використанні двоповерхової сцени, неначе дому «в зрізі», через який слухач може симультанно спостерігати за життям сімейства Гудменів.

Прагнення до динамізму у Т. Кітта поєднується із протилежною тенденцією до стримування дієвості. Більшість музичних номерів ілюструє «внутрішнє» життя персонажів, в той час як поворотні моменти сюжету в музиці відбилися дуже скупі. Досить стриманими є авторські ремарки щодо поведінки персонажа на сцені. Всі композиторські вказівки, що стосуються сценічного рішення, можна поділити на дві групи: першу складають коментарі щодо положення на сцені, сценічних дій, рухів персонажів, які нерідко передбачають взаємодію із реквізитом; другий тип – вказівки щодо характеру виконання.

Взаємодія з реквізитом має переважно сюжетний сенс або розкриває образ персонажа. Наприклад, Генрі, в двох сценах показаний як любитель легких наркотичних засобів («Генрі і Наталі у нього вдома. Він налаштовує великий бонг», № 5; «Він затягується, а потім пропонує Наталі», № 5; «Наталі в своїй кімнаті з Генрі. Він майструє трубку з яблука», № 12). В № 13а «Хороше зрушення» / «*A Good step*» «експонується» символічний предмет, пов'язаний для головної героїні із сином («Діана вдома. Поруч із нею, на стільці або столі, стоїть коробка з речами з дитячої кімнати». «Діана ристься в речах і врешті



знаходить музичну шкатулку. Вона піднімає музичну шкатулку, деякий час розмірковує, а потім відкриває»). Нерідко композитор вказує на появу привида, який повинен вийти на сцену, хоча і не має на даний момент музичного матеріалу («Ден починає прибирати за Діаною. Гейб спостерігає», № 17, т. 18). Характер музики, як правило визначається зазначеним композиторами жанром (фолк, рок, вальс), але зустрічаються і ремарки на кшталт «Показово радісно і бадьоро» (№ 7). Отже, не зважаючи на лаконізм, композиторські позначки Т. Кітта вказують на те, що він уже мислить сценою і передбачає певний візуальний план дії. З'ясуємо як саме доповнює його Майкл Грейф своїм режисерським рішенням.

Вже в першій сцені **«Лише ще один день» / «Just another day»** (№ 2) бродвейської постановки ми бачимо цікаві режисерські знахідки.

По-перше, це різнорівневі сцени, що відкривають, наче в розрізі, різні кімнати та поверхи будинку, де живе сімейство Гудменів (Діана, її чоловік – Ден, донька Наталі та привид померлого сина – Гейб). В певних моментах сцени персонажі опиняються в одній площині, коли у них відбувається розмова (перший епізод, Діана та Гейб, другий – Діана і Наталі), в інших – вони співають в різних площинах, утворюючи разом з тим злагоджений ансамбль. Нічим режисер не вказує, що Гейб – примарна постать. Мати має перепалку з сином, потім відправляє його до школи так, неначе, це й дійсно «звичайний день».

По-друге, це поступове «скидання пелени» з образу Діани, яка повстає в психологічній динаміці вже в експозиційній фазі. Головна героїня відразу починає приваблювати, «чіпляти» глядачів гостро іронічною інтонацією, коли вона характеризує своє сімейство: «Мій син – маленький негідник, мій чоловік – зануда, моя дочка, хоча і геніальна, але дивна» (тт. 35–40), – співає Діана. І глядач починає думати, що ця жінка твереза і не позбавлена гумору, хоча поступово це враження стирається. В центрі сцени – комічний процес приготування Діаною сніданку. Звісно, в музичному тексті щодо цього немає ніяких ремарок, втім він надає дії певного темпоритму. Жінка бадьоро розкладає сендвічі по столу для всієї сім'ї, а коли стіл закінчується – про-

довжує робити це на стільцях, що стоять навколо столу, а потім – на підлозі; тут для глядача відкривається, що вона не така вже й адекватна, якою здавалася на початку. Вірогідно, в такій надмірній, дещо безглуздій активності героїні режисер прагнув відтворити маніакальну фазу біполярного розладу Діани, в якій вона перебуває. З огляду на її дії фраза «Ще один день» починає сприйматися як прагнення впевнити себе в тому, що все йде так, як у нормальних сім'ях. Коли до кухні заходять чоловік і донька, по їх занепокоєних поглядах зрозуміло, що день дійсно звичайний (в сенсі, що їх не дивує поведінка Діани), але навряд чи «нормальний».

Третій важливий сценічний аспект першої сцени – трактовка образу Гейба, привида померлого сина Діани, який знаходиться на сцені нарівні з усіма іншими учасниками дії, і глядач, який не знає сюжету, спочатку сприймає його як живого персонажа. Його поведінка нічим не вирізняється від інших героїв – він метушливо одягається, взуває та зав'язує кросівки, наче збираючись до інституту. Втім, на відміну від Діани, образ якої відразу ж «розвінчується», містифікація із Гейбом продовжується протягом усієї сцени. Вона має символічний зміст – постать Гейба, присутня у думках кожного з героїв сюжету, є найбільш важливою причиною розладу в сім'ї та психічних розладів кожного з персонажів.

Четверта сцена спектаклю «Хто божевільний»/ *«Who's crazy?»* ілюструє новий підхід режисера до диференціації сценічного простору. Діана сидить в кріслі перед лікарем Доктором Файном в білому халаті, в руках якого – великий лоток з банками пігулок. Пізніше підсвічується верхній ярус, на якому знаходиться Ден; Генрі та Наталі, що сперечаються на музичні теми. Світлове оформлення – підсвічення різних секторів сцени – надає можливість переключатися не тільки в просторі, але й в часі: візити до Доктора Файна, який корегує лікування Діани, відбуваються періодично (тиждень, три, п'ять, сім) і після кожного з них світло на першому поверсі гасне, розділяючи ці невеликі діалогічні сценки. Відрізняються і дії Діани протягом номера. Так, у вальсовому епізоді (*«My psychopharmacologist and I»*) вона підводиться з крісла та починає танцювальні рухи, в той час, як лікар завмирає, неначе застигаючи у часі. Це доводить, що «запрошення до



танцю» примарне і відбувається подумки, а не в реальності. Під час останнього рефрену чоловік і Діана співають разом, але продовжують знаходитись в різних площинах, що свідчить про те, що персонажі переживають схожі думки одночасно, але не перебувають поряд.

П'ята сцена **«Ідеальний для тебе» / «Perfect for you»** розпочинається відповідно до партитури з майстрування бонгу (прилад для паління марихуани). Наталі відсторонюється від Генрі, відходить в інший бік сцени – вона впевнена, що продовження відносин із Генрі не принесе їй нічого доброго. Дівчина ілюструє неприйняття його стилю життя, беручи куртку та наплічник і, вочевидь, збираючись піти. Втім, в останніх тактах їх «напівдуєту» (основне ліричне висловлювання належить Генрі, тоді як Наталі підключається лише в останніх репліках) втрачає рішучість і цілує хлопця. Раптово дія переключається в інший сектор сцени – тут сидять Діана і Ден і обговорюють майбутнє весілля. Глядач повинен зрозуміти, що це не реальний діалог, а флешбек, який розвіюється, коли Діана тягнеться обійняти чоловіка і з розчаруванням ловить пустоту.

Продовженням спогадів про минуле є сольний номер Діани **«Я сумую по горах» / «I miss the mountains» (№ 6)**. Насичений елементами кантрі, він звучить як ковток свіжого повітря серед задушливої реальності, яка пригнічує головну героїню. Насправді вона сумує не по горах, а по тих часах, коли вона відчувала себе живою. Неначе відчувши в собі сили все повернути та почати все з «чистого листа», Діана бере відро (для сміття) і починає виймати зі своєї сумочки баночки з пігулками та їх викидати. Як бачимо, для того, щоб візуалізувати відповідний настрій, режисерові не потрібно працювати над якимись складними сценічними рухами. Як і в попередньому номері, тут достатнього одного жесту і одного предмету, щоб вичерпано і глибоко змалювати ситуацію.

№ 7 «Це буде добре» / «It's gonna be good» показує персонажів Дена і Діани на різних поверхах сцени. Ден зустрічає Наталі разом з Генрі, який прийшов знайомитися з її батьками. Діана робить прибирання на нижньому поверсі. Вони сідають в кухні, і входить Діана з тортом для померлого сина. Діана виглядає шокованою, коли Наталі вголос вимовляє, що Гейб – це її померлий брат. Фактично лише в цей

момент глядач повністю усвідомлює, що Гейб є приви́дом (**№ 8 «Його тут нема»/ «He's no there»**). Наталі дуже дратується з приводу всієї ситуації, оскільки вона втомилася від постійної незримой присутності померлого брата в думках її батьків. Ден демонстративно задмухує свічки на торті, чим підкреслює своє скептичне ставлення до «сімейної традиції». Це розлючує Діану. Відбувається різке затемнення, Наталі та Генрі зникають, і нарешті звучить дует головних персонажів.

Дует-сварка Діани та Дена **«Ти не маєш і гадки» / «You don't know» (№ 9)** не є традиційним дуєтом, оскільки в ньому є третя партія – Гейба. З диспозиції персонажів на сцені глядач починає розуміти, що постать Гейба бачить одна Діана. Деякий час вона сидить за столом, дивлячись в пустоту, ігноруючи обох чоловіків, які наче змагаються за її увагу. Врешті-решт, мізансцена ілюструє, що в цій боротьбі перемагає привид. В завершенні дуєту, продовжуючи опиратися чоловікові, Діана обіймається з сином: схиляє голову на його груди, що виглядає як досить інтимний, двозначний жест.

Збільшення кількості «віртуальних» персонажів на сцені спостерігається і в дуєті Наталі та Генрі (**№ 10 «Суперхлопчик та Невидима дівчина» / «Superboy and the Invisible girl»**), що розкриває суперечливі почуття героїні, ображеної на ту увагу, яку батьки приділяють її померлому брату. У зв'язку з цим, крім Наталі та Генрі, на сцені з'являються Діана, до якої подумки звертається дівчина, та Гейб.

Знайомство Діани з новим психіатром (**№ 11 «Доктор Рок» / «Doctor Rock»**) вирішене як комічна сцена, де в черговий раз переплітаються реальне та примарне. Доктор Медден ввижається їй в образі рок-зірки. В партитурі, окрім відповідних музичних засобів, міститься детальна ремарка щодо поведінки персонажа. Після рокового рифу (на слові «Yeah...»), він обертається навколо себе і запалюється світло. Діана підозріло дивиться на нього і, поки він відвертається в пошуку її документів, звучить новий потужний акорд, що знову перетворює його на рок-зірку. Раптово Діана та лікар нерухомо застигають та підсвічується верхній поверх сцени – на ньому з'являється постать Гейба, і він співає своє соло (**№ 12 «Я живий» / «I'm alive»**). Діана дивиться вгору, неначе чує його. При поверненні до діалогу Діани із доктором Медденом (**№ 13 «Йди зі мною»**), який відбувається через



чотири тижні, просто знову підсвічується нижній поверх. Наступний епізод – Наталі, яка знаходиться в правому верхньому секторі сцени і намагається грати на фортепіано, але постійно помиляється. З поверненням рефрену («Злови мене, я падаю») світло переключається на постать Діани.

В № 14 знову відбувається розмивання межі між реальним та примарним. Діані сниться (чи вона галюцинує) танець із Гейбом (**«Я бачила як ти освітив бальну кімнату»** / **«I saw you light the ballroom»**), що втілюються в сценічній дії. Як і в № 10, де Діана обирає між померлим сином та чоловіком, завдяки сценічному рішення виникає двозначність: поєднання світлої ліричної музики із білим одягом персонажів (білий смокінг у Гейба, сорочка у Діани), інтимними жестами (обійми, поцілунки) побуджує сприймати їх як закохану пару.

№ 15 **«Є світ»** / **«There's a world»** – меланхолійно-лірична арія Гейба, в якій він запрошує Діану до свого світу, тобто схиляє до самогубства. Героїня спочатку слухає спів привида, сидячі в кріслі, пізніше він бере її за руку (на словах «Ходімо зі мною» / **«Come with me»**) і кружляє в танці. В цей час на сцені підсвічується постать лікаря із журналом (картою пацієнта), що описує стан Діани (розмовні репліки), яка скоїла самогубство (ріже вени) під звабливу пісню Гейба. Ані в музичному, ані в сценічному тексті власне сцена насильства не втілилась. Така «цнотливість» спектаклю здається навіть дивною, оскільки сам сюжет твору виник із досить провокативного скетчу «Почуваючись електрично» (**«Feeling electric»**), основною дійовою особою якого є жінка на електричному стільці. Можливо, такого підходу вимагає цензура бродвейського театру. Надалі (№ 15a **«ECT³»**) дія переключається на доктора Меддена, який запевняє Діану згодитись на електрошокову терапію для Діани.

Цікаве сценічне рішення спостерігається в № 17 **«Чи не бачила я вже це кіно?»** / **«Didn't I see this movie?»** (є тільки в клавірі, в партитурі відсутній): Діана лежить на операційному столі, в білій довгій сорочці, волосся зав'язане. Поряд із нею – Гейб та Ден. Жінка від-

³ Англomовне ECT – це абрeвіатуpа для electroconclusive therapy – електрошокової терапії.

чуває обурення на чоловіка, який сприяв призначенню терапії («Чому ти думаєш, що задля тебе я готова втратити розум?» (т. 50–53). Водночас акторка демонструє ознаки божевілья – надмірна жестикуляція, міміка, дивна хода. В сцену додається фантасмагоричний елемент – Гейб катає її на операційному столі. Коли входить чоловік, він завмирає. Звучить соло Дена (№ 18 «Світло в темряві» / «*A light in the dark*»), яке наче пробуджує почуття кохання, що залишилося у Діани, і, врешті-решт вона підписує згоду на терапію.

У № 19 («Якби ж я була тут» / «*Wish I were here*») виникає розщеплення дії на реальне та примарне – на нижньому поверсі відбувається сеанс терапії (люди в білих халатах обертають операційний стіл), на верхньому – уявний діалог Діани із Наталі (вочевидь, вона марить його під час сеансу), неначе свідомість жінки вивільняється і вона парить над тілом (подібно до того, як зображується клінічна смерть в кінематографі).

У другій дії Діана повертається додому (№ 20 «Пісня забуття» / «*Song of forgetting*»), але переживає часткову втрату пам'яті. В сцені пригадування (№ 23 «Краще ніж раніше» / «*Better than before*») сімейство сидить за столом, показуючи різні фото Діані. Єдине, чого поки що не може пригадати Діана – це її сина, хоча щодалі починає відчувати, що якоїсь деталі в її спогадах не вистачає (№ 24, «Повторні струси» / «*After shocks*»). В цей час світло фокусується і на постаті Діани (I поверх), і Гейба (II поверх). Гейб спостерігає за всіма діями Діани, неначе очікує моменту слабкості, коли можна буде змусити героїню побачити його.

№ 26 «Я не знаю» / «*I don't know*» (Реприза № 9) містить поворотний момент сюжету. На фразі «Чи говорила ти з чоловіком про депресію, галюцинації, про сина?» Діана тихо перепитує: «Про кого?». Тут лікар розуміє, що чоловік навмисне не згадував Гейба. Вдома Діана відкриває музичну шкатулку (№ 27 «Як я могла забути» / «*How could I ever forget*»), що відзначено у партитурі, підкреслюючи її роль як ключового символу. № 28 «Це буде добре» (реприза № 7) містить сварку Діани з Деном, який не хоче називати ім'я померлого сина і розбиває шкатулку (т. 33 партитури). Як тільки Діана залишає чоловіка (№ 29), повертається привид Гейба.



В № 37 «Я той, хто....» / «*I'm the one (reprise)*» через мізансцену розкривається розпач та зсув у психічному стані Дена. Він б'є кулаком по столу на словах «Наче ти ніколи й гадки не мала, хто я» (т. 12), і починає бачити Гейба. Тут вперше показана сценічна взаємодія Дена із привидом сина. «Чому ти не пішов з нею?» – питається Ден (т. 25), «Відпусти мене», – благає він (т. 27). Спочатку Ден відганяє Гейба («Йди звідси», «Залиш мене» тт. 21–23). Гейб не просто ближче підступається до нього, як зазначено в клавірі («Гейб присувається ближче»), а підходить ззаду і хапає чоловіка за плечі, за рахунок чого режисер поглиблює драматизм моменту. Ден намагається вивільнитися з його обіймів, але не може, що символізує його провал у божевільня. Нарешті, Ден визнає присутність сина, що підтверджують сценічні засоби: він повертається до нього обличчям, називає по імені, простягає до нього руки. Привид зникає, коли повертається Наталі.

Вся фінальна сцена № 39 «Світло» / «*Light*», проходить в темряві. Пізніше підсвічується стіл, на якому щось пише Генрі. В момент, коли починає співати секстет, підсвітлюються всі рівні сцени – на верхньому сидить Гейб, на середньому Діана з Доктором Медденом, на нижньому – сімейство Гудменів, які щось святкують (день народження) за столом втрьох із Генрі. В завершенні всі персонажі спускаються на нижній рівень.

Висновки. На відміну від режисерського експерименту в оперному театрі, коли партитура може втрачати «своє провідне значення, поступаючись лідерству музичному спектаклю» (Куклінська, 2020), бродвейський мюзикл *Next to normal* ілюструє єдність задуму композитора (Т. Кітт) та режисера (М. Грейф), які прагнуть бути зрозумілими публіці. Не в останню чергу це зумовлено тим, що деякі елементи сюжету настільки кінематографічні, що здаються мало доступними для втілення суто музично-сценічними засобами. Так, надзвичайно складною є сценічна реалізація образу привида, різноманітних флешбеків (№ 5), розмежування кадрів паралельної дії (№ 16), вивільнення свідомості Діани під час *ECT* (№ 18). Втім, режисерові вдалося це здійснити мінімальними засобами, не залучаючи спецефектів. Отже, найважливішими інструментами створення сценічного тексту є:

- двоповерхова сцена з різними секторами – дозволяє реалізувати швидкі часо-просторові переключення із збереженням динаміки дії і втілювати як ідею паралельної дії, поєднання реального та примарного;
- світло – спрямоване на відповідний сектор сцени, робить акцент на певному персонажі або парі персонажів, концентруючи увагу викладача на певній площині дії; інший підхід – рівномірне підсвічення різних секторів сцени, для спостереження за паралельною дією;
- лаконічний реквізит (сендвічі, відро для сміття, торт зі свічками, фото, шкатулка) – виводить на поверхню приховані підтексти і дозволяє розкрити психологічні особливості персонажів, приховані в музичному тексті, тобто виконує функцію опредмечування, конкретизації певних подій;
- жести – повороти голови та тіла персонажів вказують на їх «состанки» із привидом. Так, для Діани він реальний, тому вона завжди звертається до нього. Інші персонажі поводять себе так, немаче Гейба на сцені немає, і лише в поворотні моменти починають його бачити (Ден в № 37); ідея флешбеку (спогадів Діани про її одруження із Деном) – реалізується через жест – жінка тягнеться обійняти чоловіка, але ловить пустоту;
- сценічна дія персонажів та мізансцена – надмірна жестикуляція та дивні рухи в видають в Діані божевільну (№ 17); танцювально-хореографічні елементи (доктор Медден, Діана та Гейб), катання операційного стола (Гейб, лікарі) – ірреальні елементи сюжету; обійми головної героїні із Гейбом ілюструють її вибір на користь примарного світу перед реальним (її чоловіком Деном);
- декорації – показово мінімалістичні; їх складають ключові об'єкти: обідній стіл символізує сімейний будинок Гудменів, операційний – лікарню, зручне крісло – сеанси психотерапії;
- костюми – заслуговують найменше уваги постановників, оскільки побутовий сюжет орієнтує на повсякденний одяг (джинси, светр, сорочка тощо); на цьому тлі вирізняється танець Гейба та Діани, де обидва в білому (№ 4), що надає дії прихованого підтексту; білий може розглядатися й як символ божевілля (сорочка Діани в лікарні).



Виокремимо основні функції сценічного оформлення мюзиклу:

- конкретизація (опредмечування) певних подій (жести, реквізит);
- розшарування подій в часопросторі (сцени, світла);
- розмежування реального та примарного світів (сценічна дія, мізансцена, сцена, костюми), або містифікація (на початку Гейб сприймається як реальний персонаж);

- динамізація темпоритму спектаклю – навіть якщо сценічної дії не передбачається, персонажі виконують якісь рухи (хореографічні елементи).

З точки зору музичного змісту, постановка заглиблює трагізм образу Діани, який полягає в тому, що вона обирає примарного чоловіка замість реального. Причому стосунки між нею та померлим сином в сценічному рішенні виходять за межі ролей «мати – син» – про це свідчать їх танець, цілування рук, обійми, які дозволяють розглядати їх як романтичну пару персонажів, на що в музичному тексті опери є лише натяк.

Отже, сценічний текст мюзиклу «Next to normal» спрямований на поглиблення музичного змісту та багатогранне розкриття образу примарного світу (галюцинацій, психічних розладів, божевілля) через роботу з простими символами, які будуть зрозумілими публіці.

ЛІТЕРАТУРА

- Григорьянц, Т. (2007). Семиотика сценического текста. *Вестник Томского государственного университета*. Томск, 2007. С. 66–69.
- Косилкин, М. Ю. (2017). Проблемы анализа сценического текста постановки оперы. *Южно-Российский музыкальный альманах*. Ростов н/ Д. 2017. С. 84–89.
- Куклинская, М. Я. (2018). Оперное исполнительство XXI века как научная проблема. *Театр. Живопись. Кино. Музыка*. 2018. С. 20–38.
- Куклинская, М. (2020). Партитура и музыкальный спектакль: динамика взаимоотношений на европейской сцене конца XX – начала XXI века. *Музыкальная академия*. 2020. № 1. С. 110–121. DOI: 10.34690/39.
- Лю Цзянь, (2020). Композиторский текст мюзикла: «Next to normal» Тома Кита. *European Journal of Arts. Scientific Journal*. 2020. № 2. Р. 72–78.

- Flashback, (2020). URL: <https://en.wikipedia.org/wiki/Flashback> (дата звернення: 29.08.2020).
- Next to Normal, (2011). To Close on Broadway. January 16. <https://www.broadwayworld.com/article/NEXT-TO-NORMAL-to-Close-on-Broadway-January-16-20101110> (дата звернення: 29.08.2020).

REFERENCES

- Grigoryants, T. (2007). Semiotika stsenicheskogo teksta. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta*. Tomsk, 2007. S. 66–69 [in Russian].
- Kosilkin, M. Yu. (2017). Problemy analiza stsenicheskogo teksta postanovki opery. *Yuzhno-Rossiyskiy muzykalnyy almanakh*. Rostov n/ D. 2017. S. 84–89 [in Russian].
- Kuklinskaya, M. Ya. (2018). Opernoe ispolnitelstvo XXI veka kak nauchnaya problema. *Teatr. Zhivopis. Kino. Muzyka*. 2018. S. 20–38 [in Russian].
- Kuklinskaya, M. (2020). Partitura i muzykalnyy spektakl: dinamika vzaimootnosheniy na evropeyskoy stsene kontsa XX – nachala XXI veka. *Muzykalnaya akademiya*. 2020. № 1. S. 110–121. DOI: 10.34690/39 [in Russian].
- Lyu Jian, (2020). Kompozitorskiy tekst myuzikla: «Next to normal» Toma Kitta. *European Journal of Arts. Scientific Journal*. 2020. № 2. P. 72–78 [in Russian].
- Flashback, (2020). URL: <https://en.wikipedia.org/wiki/Flashback> (дата звернення: 29.08.2020).
- Next to Normal, (2011). To Close on Broadway. January 16. <https://www.broadwayworld.com/article/NEXT-TO-NORMAL-to-Close-on-Broadway-January-16-20101110> (дата звернення: 29.08.2020).

Стаття надійшла до редакції 15.11.2019 р.