

**МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ
ТА ІНФОРМАЦІЙНОЇ ПОЛІТИКИ УКРАЇНИ**

**ХАРКІВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ
МИСТЕЦТВ імені І. П. КОТЛЯРЕВСЬКОГО**

Кафедра інтерпретології та аналізу музики
Кафедра сольного співу та оперної підготовки

**«ВЕСТСАЙДСЬКА ІСТОРІЯ» Л. БЕРНСТАЙНА:
ВІД ЛІТЕРАТУРНОГО ПЕРШОДЖЕРЕЛА ДО КІНОМЮЗИКЛУ**

Дипломна робота магістра
МАЙСУРАДЗЕ АННИ ТЕНГІЗІВНИ
Науковий керівник
доктор мистецтвознавства
професор
РОЩЕНКО ОЛЕНА ГЕОРГІЇВНА

Текст містить результати власних досліджень.
Використання ідей, результатів і текстів інших
авторів мають посилання на відповідне джерело__



Майсурадзе А. Т.

Харків– 2023

ЗМІСТ

ВСТУП.....	3
РОЗДІЛ 1. «ВЕСТСАЙДСЬКА ІСТОРІЯ» В КОНТЕКСТІ РОЗВИТКУ ЖАНРУ МЮЗИКЛУ.....	8
1.1. Бродвейський мюзикл: від зародження до розквіту.....	8
1.2. Л. Бернстайн: шлях до Бродвею.....	14
Висновки до Розділу 1.....	19
РОЗДІЛ 2. «ВЕСТСАЙДСЬКА ІСТОРІЯ»: ВІД ЛІТЕРАТУРНОГО ПЕРШОДЖЕРЕЛА ДО МУЗИЧНОЇ ПАРТИТУРИ.....	21
2.1. Від трагедії В. Шекспіра до лібрето А. Лоренца.....	23
2.2. Композиційно-драматургічні особливості мюзиклу.....	25
Висновки до Розділу 2.....	41
РОЗДІЛ 3. «ВЕСТСАЙДСЬКА ІСТОРІЯ» В КІНЕМАТОГРАФІ.....	43
Висновки до Розділу 3.....	50
ВИСНОВКИ.....	52
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	55
ДОДАТОК.....	62

ВСТУП

Обґрунтування теми дослідження. Мюзикл є одним із провідних музично-театральних жанрів в американській музичній культурі ХХ і ХХІ століття. В той час, як європейська опера розвивалася в розмаїтті тенденцій, що по-різному успадковували традиції минулого від «великої опери» до відродження старовинних жанрових моделей і новонародженої моноопери, єдиною американською моделлю музично-театральної вистави став саме мюзикл. Тому він є повноправною частиною картини розвитку світового мистецтва ХХ століття. Жодний огляд його розвитку не обходиться без «Вестсайдської історії» Л. Бернстайна, що характеризується складністю на рівні із оперною музикою. Про незмінний інтерес до цього твору свідчать і численні новітні публікації. Так, інтонаційний стрій мюзиклу розкриває Н. Вісаджі [52], Н. Стіт [51] досліджує особливості співпраці авторів мюзиклу – Дж. Робінса, А. Лоренца, Л. Бернстайна та С. Сондхайма; на прикладі «Вестсайдської історії» П. Лерд (Laird, 2021) вивчає специфіку бродвейської оркестровки. Таке всебічне висвітлення мюзиклу підкреслює і Е. Велс [53], яка починає свою монографію з рядків про те, що вона не має на меті довести, наскільки музика твору є органічною та уніфікованою, оскільки «це вже зроблено іншими і зроблено краще» [53, р. 9]. Натомість, авторка дослідження має за мету поглянути на цей твір крізь призму різних «лінз».

Разом із цим, у вітчизняному музикознавстві немає жодної публікації, де б розкривались особливості композиції цього твору, специфіка його жанру, драматургії.

Поряд із бродвейськими постановками, «Вестсайдська історія» знайшла продовження свого творчого життя у кінематографі. Дві версії кіномюзиклу (1961; 2021), створені із дистанцією в 60 років, залишаються не дослідженими ані в зарубіжних, ані в вітчизняних джерелах, хоча звернення до бернстайнівського твору режисеру із світовим ім'ям – С. Спілберга (2021), уже викликає значний інтерес.

Отже *актуальність* обраної теми полягає в:

- необхідності заповнити «лакуну» у вивченні мюзиклу, його композиційно-драматургічних особливостей на прикладі аналізу класичних зразків цього жанру в вітчизняному музикознавстві;
- відсутності україномовних досліджень щодо жанрових, композиційно-драматургічних, інтонаційних та стилістичних особливостей «Вестсайдської історії» Л. Бернстайна;
- доцільності вивчення особливостей режисерської та виконавської інтерпретації «Вестсайдської історії» в кінематографі.

Мета дослідження полягає у виявленні специфіки втілення жанру мюзиклу в творчості Л. Бернстайна на прикладі «Вестсайдської історії», а також шляхів його інтерпретації в кінематографі. У відповідності до мети поставлено наступні **завдання**:

- здійснити огляд наукової і публіцистичної літератури, присвяченої жанру мюзиклу;
- охарактеризувати творчий портрет Л. Бернстайна та його доробок в жанрі мюзиклу;
- розкрити особливості інтерпретації «вічного» сюжету трагедії В. Шекспіра в лібрето А. Лоренца;
- проаналізувати композиційно-драматургічні особливості театральної партитури «Вестсайдської історії» Л. Бернстайна;
- порівняти способи адаптації театральної партитури Л. Бернстайна в кінематографі, в тому числі: проаналізувати зміни в лібрето (трактовка персонажів, місце подій, лексика); здійснити порівняльний аналіз і вмотивувати зміни у розташуванні музичного матеріалу у кіноверсіях мюзиклу від макрорівня (загальної композиції, зміни порядку сцен, купюр) до мікрорівня (тематичні арки, повторне використання тем, відсутнє в оригінальній партитурі); виявити спільні та контрастні риси в кіноверсіях «Вестсайдської історії».

Об’єкт дослідження – жанр мюзиклу в творчості Л. Бернстайна, **його предмет** – композиційно-драматургічні особливості «Вестсайдської історії» Л. Бернстайна та їх метаморфози в кінематографі.

Матеріалом дослідження виступають трагедія «Ромео та Джульєтта» В. Шекспіра, лібрето А. Лоренца / А. Laurents [58], партитура «Вестсайдської історії» []; сценарій Т. Кушнера / Т. Kushner (2019) [34], кінострічки Р. Вайса / R. Weiss, Дж. Роббінса / J. Robbins (1961) [54]; С. Спілберга (2021) [55].

Відповідно до поставлених завдань у роботі використовуються такі **методи дослідження**:

- *історичний* – окреслює формування та розвиток жанру мюзиклу;
- *жанровий* – моделює типологічний зміст та структуру жанру мюзиклу, втілені в «Вестсайдській історії» Л. Бернстайна;
- *структурно-функціональний* – стосується аналізу компонентів композиторського і режисерського текстів мюзиклу (розмовні діалоги, мелодика вокальних партій, лейтмотиви, трактовка оркестру, поведінка персонажів);
- *порівняльний* – допомагає співставити специфіку інтерпретації «Вестсайдської історії» Л. Бернстайна із кіноверсіями Р. Вайса, Дж. Роббінса та С. Спілберга від макрорівня (загальної композиції) до мікрорівня (музичний тематизм).

Теоретичну базу роботи складають дослідження, присвячені питанням:

- *історії та теорії жанру мюзиклу* (О. С. Бойко [2], Д. Вакуленко [4], О. Вовчук [5], А. Лапко [12], М. Мельник [13], С. Манько [14], А. Феденко [17]);
- *жанру бродвейського мюзиклу* (Н. Гусакова, І. Зайцева [6], С. Деркач, О. Чистяков [7], Дж. Блок / Geoffrey Block [23], Р. Кіслан / Richard Kislán [32], К. Ковальке / Kim Kowalke [33], Б. МакКланг, П. Лерд / В. McClung, Р. Laird [39], Д. Міллер / D. Miller [40]);

- жанру мюзиклу в творчості Л. Бернстайна на прикладі аналізу «Вестсайдської історії» (С. Флавін / Sandra Flavin [27], Т. Позен / T. Posen [42], Н. Сімеоне / Nigel Simeone [47], Х. Сміт / Helen Smith [48], Н. Стіт / Nathan Sthith [51], Н. Вісаджі / N. Visagie [52], Е. Веллс / E. Wells [53]);
- творчому і життєвому шляху Л. Бернстайна (Х. Бертон / Humpreuy Berton [24], П. Граденвіц / Peter Gradenwitz [28], Дж. Груен / G. Gruen [29], Б. Селдес / Barry Seldes [46]);
- *кіномюзиклу* (А. Іванчик [10]).

Наукова новизна отриманих результатів полягає в тому, що з метою визначення особливостей інтерпретації мюзиклу в історичному процесі вперше пропонується аналіз «Вестсайдської історії» Л. Бернстайна в кінострічках Р. Вайса, Дж. Роббінса та С. Спілберга.

Практичне значення: матеріали дослідження можуть бути використані в подальших наукових розробках, присвячених жанру мюзиклу, у виконавській практиці співаків, а також у теоретичних курсах «Історія західноєвропейської музики», «Музика ХХ століття», «Аналіз музичних творів» для вищих спеціалізованих музичних закладів. Окремі положення роботи можуть бути застосовані як методичний матеріал в педагогічній роботі в класах камерного ансамблю. Дослідження також може бути корисним для виконавців-солістів, які формують свій репертуар на основі зразків американського музичного театру ХХ століття.

Структура роботи. Кваліфікаційна робота зі Вступу, трьох розділів, висновків. У вступі обґрунтовується актуальність, мета, об'єкт та предмет дослідження, окреслюються його завдання. Розділ 1 – присвячено огляду останніх досліджень та публікацій, присвячених жанру мюзиклу (1.1.), а також творчості Л. Бернстайна і його шляху до бродвейської сцени (1.2.). Розділ 2 – сконцентровано на аналізі «Вестсайдської історії» Л. Бернстайна з точки зору лібрето (підрозділ 2.1.) та композиторської партитури (підрозділ 2.2.). Розділ 3 розкриває специфіку інтерпретації «Вестсайдської історії» в кінострічках

Р. Вайса, Дж. Роббінса (1961) та С. Спілберга (2021). У Висновках підсумовуються результати дослідження. Загальний обсяг роботи – 62 сторінок, з них основного тексту – 54. Список використаних джерел включає 59 позицій.

РОЗДІЛ 1

«ВЕСТСАЙДСЬКА ІСТОРІЯ» В КОНТЕКСТІ РОЗВИТКУ ЖАНРУ МЮЗИКЛУ

Жанр мюзиклу активно вивчається в зарубіжному музикознавстві. В масштабних дослідженнях Р. Кіслана [32], Н. Гурвіца [30], М. Кантора [31] та наукових публікаціях Дж. Блока [23], К. Ковальке [33], Д. Міллера [40] висвітлюються різноманітні історичні та теоретичні аспекти жанру мюзиклу з увагою до різних етапів його розвитку.

1.1. Бродвейський мюзикл: від зародження до розквіту

Формуванню мюзиклу як жанру передували різноманітні форми музичного театру, що прийшли з європейського континенту із колонізаторами.

Серед таких театральних форм виділяють англійську *баладну оперу* XVIII століття. На думку Р. Кіслана вона не є «справжньою оперою» [32, с. 13], оскільки під оперою розуміється драматично-театральний твір, супроводжуваний оригінальною музикою, створеною композитором для розширення драматичних якостей лібрето. Однак в Англії XVIII століття було цілком традиційно називати оперою будь який драматичний твір із діалогом та музикою. Під баладою в той час розумілася вулична пісня, і саме такі пісні використовувалися як матеріал для баладної опери. Музика не була зобов'язана домінувати в подібному творі. Серед зразків баладної опери, які відіграли значну роль в розвитку жанру і стали передумовою для формування мюзиклу відзначають «Оперу жебраків» /«*Beggar's Opera*» Джона Гея (1728). За словами Р. Кіслана, автор «зробив ставку на нові ідеї змісту і форми музичного театру – і виграв» [32, р. 14]. Опера відзначилася доволі сильним лібрето. Особливо гостро були показані неприємні і небажані схожості між людьми різних суспільних класів, і ставилося питання, чиї злочини гірші – чи затягнутих в офіційну корупцію, чи тих, хто шукає будь-які способи заробітку. На додаток до вагомого лібрето, Джон Гей обрав триактний поділ, що вирізняло оперу з поміж одно- або двоактних фарсів чи традиційних п'ятиактних комедій. Коли композитор обирав популярні мелодії для опери,

він спочатку передбачав, що вони будуть співатися без супроводу. Однак продюсер оригінальної постановки запропонував оркестровий супровід, який був надалі виконаний під керівництвом Дж. К. Пепуша. Незважаючи на те, що фінальна «партитура» виходила за рамки початкової авторської концепції, на думку дослідників, «музика не затьмарила лібрето» [32, р. 15]. І саме це стало тим, чому в результаті навчився мюзикл: лібрето понад усе.

Іншим жанром, який створив підґрунтя для формування мюзиклу, стала англійська *комічна опера*. Під цим терміном розумівся драматичний твір на легкий або сентиментальний сюжет з суттєвою роллю музики, комедії і з щасливим кінцем [32, р. 15]. Комічні опери англійської традиції, як правило, містили розмовний діалог, а не речитатив, і нагадували французьку опера-*bouffe* або німецькі оперети за духом і характером.

Проміжною формою між баладною оперою та комічною став *pasticcio* – драматичний твір, в якому продюсер чи аранжувальник обирали музику з творів відомих композиторів, щоб захопити публіку вишуканою і відомою музичною програмою. Те, що сьогодні здається неетичною практикою, яка в сутності, порушує авторське право, було типовим для XVIII століття. Навіть «Оперу жебраків» в певному сенсі можна вважати пастиччо, оскільки її партитуру було написано на основі уведення тогочасних різноманітних музично-театральних ресурсів.

Америка вивільнилася з-під залежності від європейських театральних форм разом із народженням національних жанрово-стильових власностей, зокрема менестрельних шоу, водевіля, бурлеска, шоу та екстраваганци. Вони віддзеркалювали дух, волю і смак американської публіки. Найбільш впливовою театральною формою серед них стало *менестрельне шоу*.

Воно представляло собою «уособлення негритянського життя і манер білими людьми, загримованими під чорних» (blackface) [32, р. 19]. Народилися ці шоу спонтанно з американських реалій, коли рабство було неминучим і гарячим питанням. Менестрельні шоу романтизували плантаторський досвід, який мав мало спільного з реальністю. Музика, танець і комічні розмови

відтворювали стереотипну версію екзотичного світу в легкій атмосфері жалібних мелодій і спонтанного танцю. Оскільки правда тільки могла викликати небезпеку, тривогу, ворожнечу і війну, стереотипи екзотичної версії відстоювались. Менестрельні шоу стали першою формою американських сценічних розваг, що передбачала замовлення популярної музики спеціально для сцени.

Шоу із гримом (*blackface acts*) самі по собі виникли не в Америці, але мають витoki в античному театрі, а також у масках Пульчинеллі і Арлекіно в *commedia dell'arte*. Менестрельні шоу не набули популярності, доки Томас Д. Райс (1808 – 1860) не запозичив негритянський одяг і заспівав «Jim Crow». Сценка у виконанні співака включала згинання колін, піднімання однієї руки і тримання іншої на стегні; сценічний образ доповнювала комічно вигнута шия. З самого початку склалося два основних типи зображення афроамериканців: «південно-плантаторський, бідний, грубий, але з надією на щастя (таким і є, власне, Джим Кроу), і комічна пародія на білого денді [32, р. 20]. Спочатку панували сольні сценки, а пізніше спеціалісти «блекфейсу» почали формувати невеликі ансамблі з чотирьох чи трьох співаків-танцівників і інструменталістів.

Ідея менестрельного шоу зародилася в 1843 році, коли Дан Еммет і Virginia Minstrels влаштували унікальний спектакль, який представив нову форму вечірніх музично-театральних розваг. Учасники ансамблю не тільки грали на банджо, скрипці, тамбурині і кістках, але й виступали персонажами комічних скетчів та сценок.

Наступний колектив – *Christy Minstrels* – закріпили зрілі патерни і практики театру менестрелів. Едвін Крісті встановив триактний формат шоу. Найповніше вираження вони знайшли в бурлесках на найбільш популярні п'єси сучасної колективу доби, в тому числі «Ромео і Джульєтта», «Макбет». Комедійний зміст генерувався численними жартами, загадками і каламбурами. Не менш важливою частиною спектаклів стали пісні. У межах менестрельних шоу сформувався тип фольклорної американської пісні, улюблений публікою.

Деякі з цих пісень, можливо, народилися на плантаціях, але були записані учасниками шоу. Серед таких пісень, наприклад «Синьохвоста муха» / «Blue-tail Fly» або «Джиммі Крек Корн»/ «Jimmy Crack Corn», записана Деном Емметом в 1846 році [32, р. 27]. Особливо публіка любила сентиментальні пісні, які втілювали сцени побутового життя. Танець менестрелів втілювався в жанрах кейкуоку та вокераунду (walkaround).

Занепад менестрельних шоу, хоча їх діяльність і продовжилась в ХХ столітті, відзначається вже в 1870-х роках [32, р. 36]. Зрілі шоу включали видовищні елементи і до 60 або навіть 100 виконавців. Саме це розростання і підміна дії шоу зустріли багато критики.

Наступною формою театру, яка вплинула на формування мюзиклу, став *водевіль*. Хоча він зародився у Франції, американська сценічна форма водевілю почала розвиватися в 1865, коли колишній менестрельний шоумен Тоні Пастор відкрив театр розваг в Патерсоні Нью Джерсі. Він прибрав з шоу всі суперечливі елементи так, щоб вони прийшлися до вподоби жінкам і дітям (в тому числі заборони на паління та вживання алкоголю). Тим самим він зробив ставку на ідею «сімейного ярмарку як великого бізнесу – і виграв» [31, р. 40]. Водевіль включали різноманітні номери від співу, танцю і комічних сцен до виступів фокусників, карликів, мавп, собак і слонів. Коміки нерідко включали музичні сцени з незлагодженою грою, грою на головах або дивних немусичних інструментах.

Водевільна сцена стала також тим місцем, яке збирало найбільш популярні пісні Америки. Мірилом популярності може стати приклад Чарльза Лоулора, який написав «Sidewalk of New York» (1894), що стала неофіційним гімном міста [32, р. 51]. Серед балад першою з найбільш популярних стала пісня «Після балу», ноти якої були продані в декількох мільйонах копій.

Якщо водевіль був не музичним, то його ключовими складовими ставали монолог (10 – 15 хвилин), сценка на двох («two-act») і водевільний скетч (близька 20 хвилин). Монолог, на відміну від театрального, адресувався безпосередньо аудиторії; сценка на двох передбачала гумористичну розмову,

а водевільний скетч залучав декількох акторів у драматичне, мелодраматичне або фарсове дійство.

Занепад водевілю припадає на роки Великої Депресії. На відміну від менестрельного шоу, яке пало жертвою внутрішніх процесів, водевіль потрапив від зовнішніх факторів – депресії, картин із розмовами і рухом, радіо і нічних клубів. Записаний на плівку, водевіль став дешевшим за «живий» і привертав увагу як новинка.

Ще одним театральним жанром, який передував мюзиклу, став *бурлеск*, який виріс з одноактної пародії англійського бурлеску, де діалог в римованих куплетах втілював гумор в «безжальній послідовності каламбурів» [р. 59]. Одним із найбільш популярних і скандальних став «Чорний плут» / «The Black Crook» (1866), майстерно поставлена мелодрама з балетом з більше 100 танцівників, яка тривала 5,5 годин. Партитура його представляла собою пастиччо. Занепад бурлеску відбувся 1910-ті року, коли старий бурлеск почало витісняти «брудне» шоу із демонстрацією фізичних принад виконавців.

В паралель із бурлеском розвивалися екстраваганци – складні театральні п'єси, що вільно переосмислювали європейські моделі і пропонували аудиторії видовища, які включають блискуче костюмованих танцівниць, нові сценічні пристрої, розкішні декорації, незвичні світлові ефекти, і мелодраматичні музичні сцени [32, р. 74]. Прикладом може послужити магічне шоу «Сім дочок Сатани» (1866).

Серед інших жанрів, які передували мюзиклу, можна виділити оперету і ревію. Ревію в американській культурі являло собою живе і швидке шоу без лібрето з музичними номерами, комічними сценками, скетчами і спеціалізованими виступами. Занепад оперети припадає на кінець 1920-х років, коли зіткнення з новою реальністю виявилось безжальним для старомодної фантазії, яку пропонував цей жанр.

На шляху до зрілого мюзиклу важливу роль відіграла постать **Джерома Керна** (1885 – 1945). Від попередників його відрізняло серйозне творче відношення до роботи в музичному театрі. У співпраці з Гаєм Болтоном,

Оскар Гаммерштайном II і Отто Харбахом, Дж. Керн відкрив, що мюзикл може бути задуманий і написаний «як витвір мистецтва» [32, р. 110]. Він також зміг продемонструвати, як лібрето може управляти всіма компонентами спектаклю, і як усі компоненти скріплюються на репетиціях, маскуючи «тріщини». На відміну від пануючої тендеції розділяти лібрето і музичний план твору, Дж. Керн наполягав на тому, щоб пісенний матеріал і текст об'єднувалися в єдине ціле. Він став одним з перших, хто занурювався в образи персонажів, а не просто писав для них пісні. Він вважав, що місія композитора полягає в тому, щоб «розкрити образ персонажа, думку чи почуття публіці у сугестивних музичних образах» [32, р. 111]. Революція музичної комедії почалася з таких його новаторських шоу, як «Нікого вдома» / «Nobody home» (1915); «Дуже добре, Едді» / «Very Good, Eddie» (1915); «О, леді! Леді» / Oh Lady! Lady (1918), які дали американській публіці драматично-сценічний досвід, близький до їх життя і «подолали прірву між сценою та реальним життям» [32, р. 114].

Кульмінацією творчого шляху Дж. Керна став «Театр на плаву» / «Show Boat» (1927), найбільш вагоме досягнення театру мюзиклу 1920-х років. Оскар Гаммерштайн II написав поетичні тексти і адаптував лібрето з роману Едні Фербер, а Флоренс Зігфелд виступив в ролі продюсера. Партитура «Театру на плаву» виявляє щедрий мелодичний дар композитора і містить цілу низку хітів. Однак більш вражаючою є зрілість форми і стилю кожної з пісень. До 1927, музична структура американської популярної пісні кристалізувалася в форму ААВА, і Дж. Керн вірно слідує цій формі, задовольняючи очікування слухача.

Наступною віхою, в формуванні зрілого мюзиклу стала співпраця **Річарда Роджерса і Оскара Гаммерштайна II**, яка розпочалася в 1942 році тривала до смерті Гаммерштайна в 1960. Її результатом стали 9 музичних спектаклів, включаючи «Оклахома!» (1943), «Карусель» (1945), Allegro (1947), «Південь Тихого океану» / «South Pacific» (1949) – отримано Пулітцерівську премію, «Король і я» (1951) і «Звуки музики» (1959), а також кіномюзикл

«Попелюшка» (1957). Дослідники стверджують, що це «було ідеальне творче партнерство» [32, р. 123].

За виключенням робіт Дж. Керна рівна увага до лібретто і музики не була звичайною практикою до мюзиклу «Оклахома!». Р. Роджер і Гаммерштайн випрацювали оптимальний спосіб співпраці, який використовуватимуть і далі. Спочатку, це планування, із концентрацією на виборі матеріалу, сюжетної лінії і можливого місця пісень в лібрето. Потім вони працювали над «внутрішніми» проблемами – настроєм пісні або сцени, відношення персонажу чи його реплік.

Саме «Оклахома!» стала початком так званого інтегрованого мюзиклу, який відкрив «Золоту еру» мюзиклів, що охоплюють період з 1943 до 1968 року, коли було написано «Hair», що репрезентує різновид рок-мюзиклу. Саме в цей період було написано «Вестсайдську історію» Л. Бернстайна, яка буквально знаходиться в серці «золотої ери».

Дослідники відзначають, що в цей період було написано близько сотні нових музичних шоу, в діапазоні від семи до 17 за сезон, лише одна чверть з них досягала статусу «хіта» і мультисезонних показів [33, р. 134]. Ті, яким пощастило здійснити це, були нагороджені статусом канонічних як ключові твори в стандартному репертуарі мюзиклів, які вивчаються і виконуються. І, навпаки, жоден з мюзиклів до «Золотої ери», навіть «Театр на плаву», не був успішно відновлений на сцені Бродвею, без крупних переробок, покликаних привести його у відповідність з мюзиклами після «Оклахоми!». Важливої ролі в цей час набуває кінематограф. І деякі мюзикли, як, наприклад «Вестсайдська історія», яку на сцені Бродвея спіткав доволі посередній успіх, розширила свою аудиторію, завдяки кіноадаптації 1961 року.

1.2. Л. Бернстайн: шлях до Бродвею

Творчий шлях Леонарда Бернстайна знайшов відбиття в цілій низці зарубіжних біографічних праць. Так, Дж. Груен висвітлює особисте життя Л. Бернстайна [29]. Під редакцією К. Свон вийшло біографічне видання,

присвячене рокам навчання Л. Бернстайна в Гарварді [38]. П. Граденвіц розкриває багатогранність його особистості як музиканта [28]. Б. Селдес піднімає проблему його політичного життя [46].

Одна з найбільш розгорнутих біографій Л. Бернстайна, вперше опублікована в 1994 році і перевидана в 2017, належить Х. Бертону [24]. В той же час, в українському музикознавстві ця постать мало висвітлена, що змушує приділити увагу цьому питанню.

Один з видатних біографів генія бродвейського мюзиклу – Хамфрі Бертон, по 20 роках після першого видання праці, стверджує, що сьогодні Л. Бернстайн «сприймається як центральна фігура в Американській музиці ХХ століття, десь за Аароном Коплендом як композитором, без сумніву, однак із ширшим колом прихильників завдяки його Бродвейським мюзикам і його високій репутації <...> як диригента і педагога» [24, р. vi]. Він також зазначає, що в свої останні роки Л. Бернстайн подорожував, і як диригент вибудував близькі емоційні відносини з оркестрами та публікою в Лондоні, Мюнхені, Нью Йорку, Парижі, Римі, Тель-Авіві і Відні, насправді ставши «музикантом світу» [там само].

Період **1918 – 1943** розглядаються Х. Бертоном як роки «**виховання американського музиканта**». Він народився 25 серпня 1918 року. Його батьки походили з єврейських гетто північного заходу України. У відповідності з цим його прізвище мало б вимовлятися «Бернштайн» або «Бернстін», однак батько наполіг на центральноєвропейському стилі, використовуваному першими іммігрантами – «Бернстайн». Мати Леонарда – Дженні – була першою з батьків, хто переїхав в Америку разом із своєю матір'ю. Відомо, що вона любила музику, і залюбки співала і танцювала. Його батько, Семьюел переїхав до Америки п'ятьма роками пізніше. Як і Дженні, він виріс в сім'ї ортодоксальних хасідів в селищі Берездів між Києвом та Рівним. Після переїзду його дядько запропонував йому роботу в перукарні, і він почав непогано заробляти.

Навіть тоді, коли Л. Бернстайн ще тільки навчився ходити, він вже виявив значний потяг до музики. Таланту батьки в ньому не бачили, і тому він ріс «на багатій дієті з популярної музики», яку він чув на радіо, «приправленої музикою, яку він чув у синагозі на вихідних» [24, р. 8]. Пізніше він відзначатиме важливий вплив релігійної музики на своє дитинство.

Фортепіано з'явилося в домі Бернстайнів, коли Леонарду було 10 років. Вчитися грати він почав з імітації звуків, які чув на радіо і зумів успішно підбирати пісні. У нього з'явилась вчителька (Фріда Карп), і він настільки швидко навчився читати музичний текст, що вже менш ніж через рік вивчав шопенівські і бахівські прелюдії. При цьому для нього не було різниці між серйозною класичною і низькопробною музикою.

В 1929 році Леонард був прийнятий в престижну Бостонську латинську школу. Все серйозніше він цікавиться музикою, і це не сподобалося його батькові, який на той момент був уже заможним бізнесменом. Уже в 14 років молодий Бернстайн організовував «постановки» опер, почавши з «Кармен». «Мікадо» йому вдалося поставити уже за гроші в Таун Холі.

В 1937 році Л. Бернстайн вступив до Гарварду. В 1937 році він вперше працював влітку як музичний консультант Кемпі Онота. Цього ж року він виконав Фортепіанний концерт М. Равеля з оркестром в Кембріджі – це був його перший виступ подібного рівня. В 1937 році він також почав захоплюватися Аароном Коплендом і особливо його *Piano Variations*. А згодом зустрівся з композитором, що переросло в тривалу дружбу, яка, на думку Х. Бертона, мала значний вплив на формування молодого музиканта [24, р. 47]. Уже в 1938 році Л. Бернстайн став музичним редактором *Harvard Advocate* і був неофіційно призначений Бостонським кореспондентом нью-йоркського журналу *Modern Music*. Після успішного випуску з Гарварда, Л. Бернстайн поїхав до Нью-Йорку.

Навчання в Інституті Кертіса, 1939 – 1940, на думку Х. Бертона, було подібним «стрижку у темряву» для Л. Бернстайна [24, р. 62], однак він визначив його подальше зростання як музиканта.

Другий етап творчого шляху Л. Бернстайна визначається Х. Бертоном як шлях до визнання і охоплює період з **1943 до 1951 року**. В цей час відбувся диригентський дебют майбутнього майстра: запрошений диригент Нью-йоркської філармонії захворів, і Л. Бернстайн як асистент замінив його без жодної репетиції. Програма була доволі складною і включала твори Р. Шумана, Р. Вагнера, Р. Штрауса.

В 1944 році відбувся композиторський дебют Л. Бернстайна – він диригував власною симфонією «Єремія» з Пітсбургським симфонічним оркестром. В 1943 він почав працювати над балетом «Fancy Free» (про трьох молодих моряків, які живуть в Нью Йорку воєнних часів). Його хореографом виступив Джером Роббінс, який згодом буде ставити «Вестсайдську історію». Прем'єра балету відбулася в 1944 в старому оперному театрі Метрополітен. Автори згодом вирішили розширити балет і перетворити його на мюзикл, для чого запросили лібретистів. Шоу «В місті» / «On the Town» відкрилося в тому ж 1944 і вдало резонувало із настоями публіки часів Другої світової війни. «В місті» також перетворили на музичний фільм в 1949 із Джином Келлі та Френком Сінатрою.

Упродовж періоду 1945 – 1947 років Л. Бернстайн працював музичним керівником Нью-йоркського симфонічного оркестру. В 1946 році він вперше диригував оперою. Це була американська прем'єра «Пітера Граймса» Б. Бріттена. Цього ж року він був запрошений А. Тосканіні зіграти два концерти з симфонічним оркестром NBC. В 1949 він вперше з'явився на телебаченні як диригент Бостонського симфонічного оркестру. Це був справжній розквіт його диригентської кар'єри і початок композиторської, включаючи прем'єру на Бродвеї. В цей же час він оженився на Феліції Монтеалегре.

Третій етап визначається Х. Бертоном як **композиторські роки**. Третій етап охоплює відносно невеликий період біографії Л. Бернстайна з **1952 по 1957 рік**. В 1950 він написав музику для бродвейської постановки «Пітера

Пена»; постановка витримала 231 виставу. В 1951 він створив одно-актну оперу в семи сценах «Біда на Таїті» про турботи подружжя в післявоєнні часи.

В 1953 він написав музику до нового мюзиклу «Прекрасне Місто». Після успішних зборів на Бродвеї шоу виграло 5 Tony Awards, включаючи нагороду за найкращого актора і акторку мюзиклу.

Наступною віхою в роботі для Бродвею став мюзил «Кандід», прем'єра якого відбулася 1956 року. Хоча його не спіткав успіх, деякі сторінки партитури здобули визнання і популярності. Наприклад, Увертюра, що стала однією з найбільш часто виконуваних оркестрових творів американського композитора ХХ століття, колоратурна арія «Glitter and be Gay», виконувана Барбарою Кук в оригінальній постановці, і масштабний фінал.

Вже паралельно із «Кандідом» Л. Бернстайн почав працювати над «Вестсайдською історією». З ним співпрацювали уже знайомий йому хореограф Джером Роббінс, лібретист Артур Лоурентс і автор поетичних текстів Стівен Сондхайм. Прем'єра шоу відбулася в 1957 році і витримала 732 вистави. Дж. Роббінс виграв Tony Award за найкращу хореографію.

Пізніше, в 1960 році, Л. Бернстайн скомпонував оркестрову сюїту «Симфонічні Танці» на матеріалі «Вестсайдської історії», яка здобула популярність, а в 1961 Роберт Вайз і Дж. Роббінс створили кіноверсію мюзиклу.

«Вестсайдська історія» є мюзиклом, що найбільш активно вивчається зарубіжному, особливо американському музикознавстві. В ХХІ столітті написані такі монографічні праці. Серед таких – робота Х. Сміт, де «Вестсайдська історія» розглядається в контексті всіх музично-театральних праць Л. Бернстайна [48]. Праця Н. Сімеоне, навпаки, концентрується лише на цьому мюзиклі [47]; авторка відзначає, що твір уже достатньо досліджений, і тому її завдання як науковиці полягає у висвітленні цього твору з різноманітних точок зору. Н. Стіт досліджує процес роботи над мюзиклом у світлі співпраці Дж. Роббінса, А. Лоренца Л. Бернстайна та С. Сондхайма в процесі роботи над мюзиклом [51]. Н. Вісаджи аналізує інтонаційний стрій

мюзиклу, зокрема роль у ньому висхідної квати [52]. Автори «Кембріджського компаньона до мюзиклу» М. МакКланг і П. Лерд розглядають мюзикли К. Вайля та Л. Бернстайна в контексті процесу інтелектуалізації мюзиклу в період «Золотої доби» [39]. В той же час в українському музикознавстві ми фактично не знайдемо публікацій, присвячених цьому твору, що зумовлює необхідність ґрунтовного аналізу.

Цікаво, що кіноверсії мюзиклу залишаються рівною мірою недослідженими як в українському, так і в зарубіжному музикознавстві.

Наступний період творчого шляху (**1957 – 1969**) ілюструє відхід Л. Бернстайна від композиторської діяльності. Він присвятив себе посаді музичного керівника **Нью-йоркської філармонії**.

В період з **1969 по 1978** років він активно працював над відеозаписами власних симфонічних концертів по всьому світу, написав декілька творів, включаючи «Месса: Театральна п'єса для співаків, акторів і танцюрів»; балет «Dybbuk» та свій останній мюзикл «1600 Pennsylvania Avenue», який став його останньою роботою для Бродвею і фактично єдиним провалом. В 1972 – 1973 він був запрошений викладати у Гарварді. Роками кризи стали 1976, коли він публічно заявив, що вирішив залишити свою жінку, Феліцію; у 1978, коли Бернстайн повернувся до неї, його дружина померла від раку.

Останній період життя митця, який охоплює **1978 – 1990** роки, Х. Бертон характеризує як «Все, що завгодно, окрім сутінок» [24, р. 451], підкреслюючи, що Л. Бернстайн зберігає творчу, інтелектуальну і соціальну активність, продовжуючи диригувати, навчати, займатися композицією, і брати участь в документальних проектах на телебаченні.

Висновки до Розділу 1. Формування зрілого мюзиклу охоплює близько двох століть. Йому передували запозичені форми європейського музичного театру, починаючи з баладних опер, комічної опери і завершуючи пастичо. Поступово вони були витіснені національними формами музичного театру, серед яких виділяються менестрельні шоу, бурлески, водевілі.

Перші мюзикли, які набувають статусу «зрілого» характерні для творчості Дж. Керна, який був одним із перших композиторів, що робив ставку на відповідність музики лібретто, розкриття персонажів, і сприймав мюзикл не як розвагу, а витвір мистецтва.

«Вестсайдська історія» Л. Бенстайна є репрезентатом так званої «Золотої ери» розвитку мюзиклу (1943 – 1968), з одного боку; і найбільш успішним мюзиклом Л. Бенстайна, популярність якого не тільки не вдалося подолати його іншим проектам, але й, навпаки, його робота на Бродвеї майже припинилася і остаточно завершилася із провалом «1600 Пенсильванія авеню».

Шлях Л. Бенстайна до Бродвею був доволі довгий, із навчанням фортепіанній грі, диригентському мистецтву, і навіть спробами музично-театральних постановок, починаючи з 14 років.

Потрапила музика Л. Бенстайна на Бродвей, завдяки успіху балету «Fancy Free» 1944 року, який був перепрацьований у повномасштабний мюзикл. Тобто, можна говорити, що бродвейська кар'єра композитора розпочалася саме з танцю. Саме з цього моменту розпочалася його співпраця із Джеромом Роббінсом, який відіграє важливу роль в задумі і реалізації постановки «Вестсайдської історії».

РОЗДІЛ 2

«ВЕСТСАЙДСЬКА ІСТОРІЯ»: ВІД ЛІТЕРАТУРНОГО ПЕРШОДЖЕРЕЛА ДО МУЗИЧНОЇ ПАРТИТУРИ

Історія Ромео та Джульєтти, подарована світові В. Шекспіром, знайшла своє продовження в цілому ряді музичних творів, серед яких «Капулетті та Монтекі» В. Белліні (1830), «Драматична симфонія для солістів і хору «Ромео та Джульєтта» Г. Берліоза (1939), опера «Ромео та Джульєтта» Ш. Гуно (1867). Не виключенням став і жанр мюзиклу, який посідає одне з центральних місць в американській музично-театральній практиці ХХ століття. «Вестсайдська історія» Л. Бернстайна, яка переносить шекспірівську трагедію на вулиці Нью-Йорка. Вона результатом спільної роботи А. Лоренца (сценарій/лібрето), С. Сондхайма (тексти пісень), Дж. Роббінса (хореографія) та Л. Бернстайна (музика). Як і інші мюзикли, вона являє собою масштабний проєкт, який залучає цілий ряд митців. Дещо незвичним в порівнянні із оперною практикою є те, що авторами лібрето та поетичних рядків (тобто текстів пісень) виступають різні люди.

А. Лоренц /Arthur Laurents (1917 – 2011) теж був доволі багатограним діячем, виступаючи як драматург, постановник, продюсер кінофільмів і сценарист. Серед його найбільш відомих лібрето, поряд із «Вестсайдською історією», називають «Циганку» (1959), «Алелуїа, кріхітко!» / «Halleluhah, Baby!» (1967). В свою чергу, в кінематографі він отримав визнання як сценарист для А. Хітчкока, зокрема його стрічок «Верьовка» / «Rope» (1948), «Анастасія» (1956), «Ті, хто ми є» (1973), та «Переломний момент» (1977).

А. Лоренц не тільки став автором лібрето для перших постановок «Вестсайдської історії» 1957 року, але й працював над їх оновленими постановками, зокрема над двомовною версією 2009 року з перекладами на іспанську окремих діалогів і текстів пісень, виконаних Л. М. Мірандою [36]. І, якщо постановку 1957 можна було звинуватити у недостатній портретній правдивості образів пуерториканців, то на початку ХХІ століття ця «хиба» була виправлена. Однак протягом американського туру 2011 – 2012 років під

началом Д. Сейнта / D. Saint, іспанські тексти пісень і діалоги було скорочено з 18% до 10% відсотків. Такий крок назад, скоріше за все, зумовлений тим, що вистави в Америці переважно відвідуються англомовним населенням.

С. Сондхайм, який виступив автором поетичних текстів, в свою чергу, відомий, перш за все, як композитор, автор мюзиклів, лауреат премій «Оскар» (за найкращу пісню до кінострічки), а також кількох премій «Тоні». Відомо, що він також консультував С. Спілберга під час роботи над кінострічкою 2021 року. Нажаль, С. Сондхайм помер, так і не побачивши прем'єру. Зокрема, працюючи над кіноверсією, її автори хотіли виключити з фільму «I feel prestty» – сольо-ансамблеву сцену, характеристику образу Марії, яка в оригінальному мюзиклі йшла після драматичної бійки «проти бажань С. Сондхайма» [55]. Автор «соромився її ліричного змісту», однак з певних причин вона все ж таки залишилася (див. Розділ 3). Цей епізод добре ілюструє те, що структура мюзиклу для його авторів не є непорушною композицією, але чимось, що може покращуватися і змінюватися від постановки до постановки, тим, над чим можна працювати все життя.

Отже, лібрето «Вестсайдської історії» народжується в співавторстві А. Лоренца та С. Сондхайма, хоча загальним автором лібрето (the book) вважається саме А. Лоренц. Для кінострічки 2021 воно буде переписане Тоні Кушером.

2.1. Від трагедії В. Шекспіра до лібрето А. Лоренца

У лібрето А. Лоренца відбувається значне переосмислення шекспірівської трагедії «Ромео та Джульєтта», вперше виданої в 1597 року. Сюжет її насправді може розглядатися як вічний, що ілюструє ціла низка першоджерел шекспірівського сюжету, який не був «винаходом» англійського драматурга, але походить від старовинної італійської легенди, сліди якої зустрічаються в «Новеліо» Мазуччо (1476), «Історії двох закоханих» Луїджі да Порто (1524). Автор «Історії» вперше переніс дію з Сієни до Верони та дав головним персонажам знайомі нам сьогодні імена [16]. В «Божественній

комедії» Данте пізніше зустрінуться імена ворожих сімей Монтеккі і Капулетті. Перший англійський переклад легенди здійснив Пойнтер, який включив її у збірку «Палац насолоди» (1567), після чого Артур Брук написав поему «Трагічна історія Ромеюса та Джульєтти», яка, в свою чергу стала основою для трагедії В. Шекспіра. Не дивно, що цей сюжет із багатовіковою історією привабив і авторів мюзиклу, які доволі часто зверталися і звертаються до адаптації і переказу як літературної, так і оперної класики.

По-перше, весь сюжет лібрето А. Лоренца переноситься з Верони XV століття до Вест Сайду (Нью-Йорк). Якщо всі події трагедії В. Шекспіра відбуваються за 5 днів, то Пролог у «Вестсайдській історії» виокремлено в часі (він проходить «місяцями раніше»), а решта подій вкладається в два дні. Відрізняється і загальна композиція – 5 актів у В. Шекспіра і традиційні для мюзиклу 2 – у А. Лоренца.

Повністю змінюються імена персонажів. Замість ворогуючих сімейств – дві банди Нью-Йорка – «Ракети» (Jets) та «Акули» (Sharks), які представляють різні соціальні верстви – суто американське населення і національну меншість (пуерториканці). Вони змагаються за «зони впливу» і територію в Вест Сайді. Роль головних персонажів, які належать до різних банд, виконують Тоні (колись він був з «Ракетами») і Марія (сестра ватажка «Акул»).

Головою «Ракет» є Рифф (Riff) – молодий амбіційний хлопець, який виконує одну із важливих ролей в мюзиклі, адже саме він ініціює бійку банд, у котрій загине. Саме він змушує Тоні прийти на «танці», де той познайомиться із Марією. На чолі «Акул» стоїть Бернардо, його парую є Аніта, яка виступає центральним другорядним персонажем на рівні із Риффом. У Аніти, на відміну від Риффа, не так багато сольних епізодів, однак їй доручається вражаючий за емоційним діапазоном дует із Марією (II дія, № 15), що посилює її роль в загальному розвитку і драматургії твору. Решта персонажів – члени банд, поліцейські, Док, власник «Аптеки», яка виступає нейтральною територією, де банди влаштовують перемовини, постає «третім

планом» лібрето. У цих персонажів немає сольних музичних висловлювань, за виключенням окремих реплік в ансамблево-масових номерах.

Незважаючи на повне оновлення палітри персонажів і їх ієрархії, опорні моменти у розвитку сюжету збережені.

Так, Пролог експонує конфлікт ворогуючих кланів. Подібно до першої сцени у В. Шекспіра, в ньому також зав'язується бійка, але її зупиняють (в оригіналі – дружини і голови сімейств, у А. Лоренца – поліцейські).

У першому акті Тоні і Марія, подібно до Ромео та Джульєтти, знайомляться на балу, не знаючи, що вони належать до ворожих кланів. Так само їх охоплює пристрасть і вони вирішують бути разом всупереч тому, що розуміють, що їх оточення цього не прийме.

Подібно до трагедії В. Шекспіра, другою фазою розгортання стосунків персонажів після зустрічі на балу, стає Сцена на балконі (акт II, сцена 2 у В. Шекспіра; акт I, сцена 5 – у А. Лоренца).

Третьою фазою по аналогії з оригіналом стає таємний шлюб. Він переміщується з келії патера Лоренцо до весільного салону, де працює Аніта (Bridal Shop). Тут, разом із манекенами, розігрується шлюбний обряд (II дія, сцена 6 – у В. Шекспіра, I дія, сцена 7 – у А. Лоренца). Цікаво, що в кінострічці 2021 сцена весілля і клятви закоханих повертається до церкви, що робить їх більш вагомим і позбавленим жартівливого компонента, а отже підтверджує справжню глибину почуттів.

Наступною фазою розгортання сюжету стає поєдинок (III акт, сцена 1 – у В. Шекспіра; I акт, сцена 9 – у А. Лоренца). В оригіналі бійка не була запланована, але почалася зі сварки; у ній був лише один постраждалий – Меркуціо, друг Ромео, якого поранив Тібальт.

В лібрето А. Лоренца банди довго планують бійку (без зброї), щоб довести свій авторитет і права на території. Але бійка фактично завершується озброєною дуеллю голови «Ракет» Риффа і ватажка «Акул» Бернардо і загибеллю останнього. Тоні намагається їх зупинити, але він лише відволікає

Риффа, якому Бернардо одразу ж встромляє ножа в спину. Тоні нічого не залишається як, заради помсти, вбити Бернардо.

Четверта фаза розгортання любовної лінії, подібно до оригіналу, – таємна зустріч в спальні Марії/ Джульєтти (II дія, сцена 3 у А. Лоренца). Після цієї сцени слідування шекспірівському оригіналу завершується. На відміну від трагедії В. Шекспіра, жоден з персонажів не скоює самогубства. Тільки Аніта з розпачу повідомляє «Ракетам», що Марію було вбито, оскільки Чіно (хлопець, якого сватали Марії), нібито, дізнався про них із Тоні. Пригнічений горем, Тоні блукає по вулицях, бачить Марію, яка його шукає, біжить їй на зустріч. В цей момент його вбиває Чіно, якій дійсно ревнував Марію, але також хотів помститися за Бернардо, якого вважав своїм другом. Незважаючи на трагедію, Марія не накладає на себе руки, хоча і вихоплює револьвера, жадаючи покарати того, хто спричинив загибель коханого. Такі зміни цілком зрозумілі, адже перипетії шекспірівського сюжету в 5 акті із вбивством Паріса і подвійним самогубством занадто сюрреалістичні для слухача і глядача ХХ століття.

Фіналом трагедії стає примирення ворожих сімей. Однак в осучасненій версії на таку розв'язку є лише натяк («Ракети» і «Акули» разом піднімають тіло Тоні і несуть його зі сцени).

2.2. Композиційно-драматургічні особливості мюзиклу «Вестсайдська історія»

Як і багато інших мюзиклів, «Вестсайдська історія» являє собою масштабний проєкт, підготовлений великою кількістю спеціалістів в різних сферах. Згідно з інформацією в партитурі, «Вестсайдська історія» оснований на ідеї Джерома Роббінса, який також виступив автором постановки і хореографії. Лібрето написано Артуром Лоурентсом/ Arthur Laurents, а вірші належать Стівену Сондхайму / Stephen Sondheim. Оркестровка виконана як самим Л. Бернстайном, так і Сідом Раміном і Ірвіном Косталом.

У театральній партитурі мюзикл ділиться на дві дії. В першій з них - дев'ять сцен, кожна з яких має назву у відповідності до місця, у котрому відбувається дія. Так, перша має назву «Околиці» / «The neighborhood», друга – «A back yard», третя – «Весільний салон» / «The Bridal Shop», четверта – «Спортзал» / «The Gym», де проходить шкільна дискотека, п'ята – «A back alley», шоста – «Аптека» / «The drugstore», сьома – «Весільний салон», восьма – «Околиці» / «The neighborhood», дев'ята – «Під шосе» / «Under the highway». Як бачимо, деякі назви дублюються і композитор не прагне визначити найменуванням сюжетну ситуацію, мізансцену. Їх наповнення музичними номерами різне. Так, сцена 3, «Весільний салон», взагалі не містить музичного матеріалу, в той час як в четвертій – 7 музичних номерів, включаючи танцювальні «Блюз», «Мамбо», «Променад», «Ча-ча», сцену зустрічі Марії і Тоні, а також «вихідну» арію, або «пісню імені» Тоні - «Maria» (№ 5).

В другій дії всього шість сцен: перша – «Спальня Марії»/ «Maria's bedroom», друга – «Інша аляя» / «Another alley», третя – «Спальня Марії», четверта – «Аптека», П'ята – «Підвал» / «The cellar», шоста – «Околиця» / «The neighborhood». Як і в першій дії, у другій є сцени без музики, як, наприклад, п'ята, і, навпаки, перша сцена включає сім музичних номерів, починаючи від сольної сцени Марії – «Я почувуюся гарною» / «I feel Pretty» (№ 12), через балетну послідовність танців, скерцо (13с) до поховальної процесії і кошмару (13е).

Якщо ми звернемось до лібрето, то також знайдемо часові рамки всіх зазначених подій. Там вказано, що дія відбувається в Вест Сайді протягом останніх днів літа. При цьому Пролог відбувається за місяць до основних подій, а вся перша і друга дії вкладаються в два дні.

Перша дія, перша сцена, Пролог (№ 1), відбувається, згідно з описом в лібрето, на околиці. Пропонуються декорації міських вулиць, алей і цегляної стіни. Пролог наполовину танцюється персонажами, і наполовину складається з мімансу, які доповнюються окремими фразами діалогу. Він повинен віддзеркалити загострення суперечок між двома підлітковими

бандами, «Ракетами» («Jets») і «Акулами» («Sharks»). Акули – це пуерториканці, а «Ракети» - це американці. Банда Ракет зустрічає на своєму шляху Бернардо, який пізніше повертається з іншими Акулами. Після нагнітання починається бійка, яку зупиняє поліцейський свисток – з’являється офіцер Крапкі (Krupke) і «людина в цивільному» - Шранк (Shrank). Розгортається діалог між поліцейськими та бандами. Після від’їзду поліцейських банди розходяться, але не покидають думки влаштувати грандіозну бійку (rumble) ініціатором чого стає Рифф (Riff), ватажок «Ракет».

В той час, як дія в лібрето пропонує певну зав’язку конфлікту, музично це фактично інструментальна увертюра. Звертає на себе увагу оркестр, де використовується розширена духовна група (альтовий саксофон, додатковий кларнет, три труби), ударна установка (traps), електрогітара.

Перша тема – в характері свінгу – надалі вона звучатиме як основний оркестровий матеріал «Jet Song» (№2), виконує роль експозиції образу «Ракет». Її ключова мелодична ланка являє собою низхідний рух по малому мінорному септакорду (e-cis-a-fis) в свінгуючому ритмі в відповідному розмірі



Для посилення джазового ефекту використовується клацання пальцями

(finger snaps): . На фоні експонування інструментального тематизму починає розгортатися діалог.

Поява Бернардо відзначена в партитурі відповідною ремаркою, гранд паузою (ц. 42), введенням соло барабанів з визначеною висотою звучання Pitched Drums (ц. 49). Друге соло ударних (ц. 90)

Вихід Бернардо і Акул (ц. 101) позначений новою темою.

Нова фаза розвитку починається після гранд паузи. «A Shark trips a Jet» (ц. 140). Ця фаза супроводжується ремаркою *scherzando e misterioso*, але розмірено джазова тема замінюється шибким бі-бопом, перетворюючись на

сцену бігу, переслідування. Розвиток відбувається за рахунок посилення динаміки, насичення гармонії кластерами, різкими акцентами, численними *glissandi* в партіях всього оркестру. Діалог персонажів в партитурі не прописаний. Відмічені тільки поворотні моменти, як то вихід Бернардо, а також момент, коли Ейр-реб кричить «Ракети» (ц. 236), після чого Бернардо протикає вухо Ей-реба (ц. 240).

Токатно-остінатний тематизм переслідування переривається поліцейським свистком (ц. 261) офіцера Крапкі. Після цього весь рух уповільнюється і звучить реприза початкової септакордової теми (ц. 269).

«Пісня ракет» / «Jet Song» готується діалогом банди. Під час «формування» бойового складу для майбутньої бійки (*rumble*) хлопці згадують про Тоні, який раніше був з Ракетами, а тепер поводить себе неначе не хоче мати з ними справи («*he acts like he don't wanna belong*»). Рифф впевнений, що Тоні на їх стороні, оскільки, «якщо ти Ракета, то Ракета до кінця» («*When you're a Jet, you're a Jet all the way*») - центральна думка, яка звучить розпочинається майже так само, як увертюра, завдяки тематичній єдності.

Перший куплет доручається Риффу («Коли ти ракета, ти ракета до кінця» / «*When you're a jeu, you're jet all the way*, ц. 28). Свінгуючі ударні поєднуються із активним «блукаючим» басом та синкопами міді. Тема побудована на септакорді. Діалог про спортзал (Ц. 80). Другий куплет (ц. 100) Останній куплет колективний (Ц. 137).

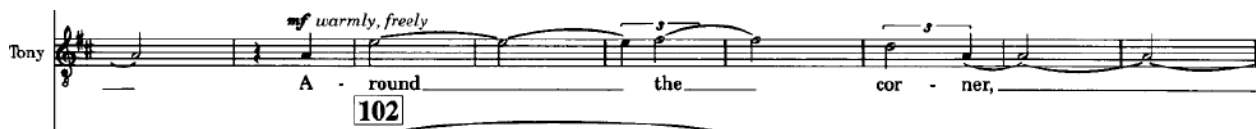
«По слідам пісні ракет» (*Jet Song Chase*, № 2) – це інструментальний номер, який служить для зміни сцени, що вказано під назвою. Під звуки оркестру гасне світло і оркестр замовкає, коли воно повертається (ремарка – «*fade when liggts come up*»).

Друга сцена, «Задній двір», відкривається експозицією образу Тоні («Щось наближається»/ «*Something's Coming*», № 3). Згідно з лібрето, хлопець стоїть на сходах і малює вивіску «*Dos's*» – так називається, аптека, де він працює. До Тоні прийшов Рифф, який намагається вмовити його прийти

на зустріч із «Ракетами». Втім Тоні робить вигляд, що його повністю поглинає його робота. В роздумах про те, що на нього чекає, якщо він погодиться на пропозицію Риффа, народжується думка його першої сольної характеристики. Текст втілює роздуми про передчуття якихось чудових подій, що типово для молодості, втім характеристики самого Тоні ми в ній не побачимо. Швидкий темп та тридольна пульсація із синкопою на першій третій долях надають пісні ознак танцювальності.

Основна тема складається з двох тематичних елементів – низхідних квартали і тритону (на словах *Could be! Who knows?*), що втілюють інтонацію запитання, а також скоромовного в невеликому діапазоні («*It may come*», ц. 20), що віддзеркалює політ фантазії з приводу подій, які чекають на героя. Початково пісня розгортається як чергування цих двох тематичних побудов.

Потім із розвитку народжується нова лірична тема із квінтою і мажорним квартсекстакордом в основі («*Around the corner*», ц. 102). Вокальна партія тут супроводжується ремаркою «тепло, вільно» (*warmly, freely*):



Вокальна кантілена активно підтримується кантіленою скрипок і тридольна пульсація відступає ненадовго на другий план.

Повернення основної теми ознаменовано містично-таємничим *ppp* у всього оркестра і в вокальній партії («*Will it be?*», ц. 134). Другий ліричний приспів (ц. 157) знову змінюється першою темою. Після цього відбудвається нова зміна сцени (3 а)

Третя сцена, «Весільний салон», повністю розмовна – в ній беруть участь Марія, Аніта, Бернардо і Чіно, якого хочуть «звести» із Марією.

Танець в Спортзалі / «Dance at the Gym» (№ 4) – це інструментально-танцювальна сцена.

Основою служить вальсово-блюзова тема із вагомою роллю саксофона, якому доручається початковий виклад теми. В гармонії активно

використовуються терпкі, «грязні» секунди. Активно і залучаються інші духові (як дерев'яні, так і мідь). Центральна частина танцю (ц. 34) відзначена як вихід Марії із Бернардо, Анітою і Чіно. Тут також активізуються ударні (ударна установка).

Після гранд паузи, в якій відбувається діалог організаторів із учасниками танцювального заходу. Вони пропонують танцюючим гру – вони організуються в два кола і починають рухатися із початком музики, а «коли музика зупиняється, кожен хлопець танцює із дівчиною, яка опинилася навпроти» [58, р. 22]. Цій грі відповідає наступний номер «Променад» / «Promenade» (№ 4 a), театральна-циркова оркестрова музика.

Мамбо (4b) відкривається активна пульсація ударних – бонгів, тарілок, коров'ячих дзвіночків і ударної установки. Нагадаємо, що мамбо – це жанр кубінської танцювальної музики, який активно популяризувався наприкінці 1930-х років біг бендами. Для нього характерне поєднання швидкого темпу, розміру 2/4 із активним застосуванням внутрішньодольових синкоп. До танцю додаються викрики «Мамбо» у акул та ракет (ц. 66). В момент цього танцю також відбувається важлива подія (ц. 186) – Тоні та Марія бачать одне одного. Завершення танцю також супроводжується ремаркою: «світло тьмяніє і натовп зникає, коли Тоні і Марія підходять одне одного» (ц. 202).

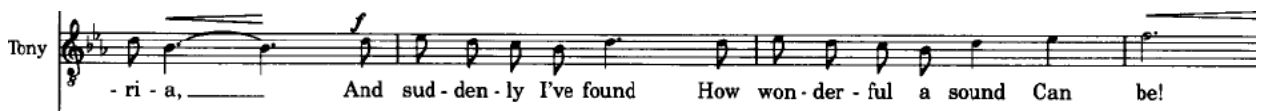
Швидкий мамбо змінюється помірним «Ча-Ча» (№ 4 c), *Andante con grazia*. Вона відкривається остинато фаготів і дзвоном пальчикових тарілок. Тема танцю викладається тендітними стаккато *pizzicato*. Короткий танець змінює «Сцена зустрічі» / „Meeting Scene» (4 d). На фоні теми висхідного тритона, яка імітаційно проводиться в оркестрі, звучить перший розмовний діалог Марії і Тоні. Тритонова тема передбачує тематизм майбутньої пісні «Марія». Поступово «інші починають з'являтися на сцені» надалі відбувається повернення танцювального тематизму (*Allegretto*, ц. 250) – звучить тема «Променаду». Наступний номер, «Стрибок» / «Jump» (4 e) – фон для суперечки банд. Бернардо закликає Тоні триматися якнайдалі від його

сестри. Хлопці домовляються про зустріч на нейтральній території – у Дока («Doc's»).

Масова сцена змінюється сольною - любовною піснею закоханого Тоні «Марія» (№ 5). Її розглядають як «пісню імені», тому що в ній фактично не звучить жодного епітету – характеристики самої дівчини, але звук імені хлопець сприймає як «найпрекрасніший» («The most beautiful sound»). Партія Тоні супроводжується контрапунктом фагота. Ім'я «Марія» і початковий тематичний елемент пісні, згідно з вказівкою партитури супроводжується ехо партії Тоні голосами за сценою (off-stage voices). Наскрізна форма. Тритонова інтонація (ц. 9) проводиться пізніше і відповідає імені «Марія». Вона утворюється поєднанням I та IV[#] ступенів в умовах тональності Es-dur і розв'язується в V:



Її можна сприймати і як своєрідний заклик, і як втілення ідеї любовного томління. Наступна ж кантиленна фраза :



викликає асоціації із сінатрівською «Moonriver». Партія голосу починається активно супроводжуватися смичковими. Остання строфа («Say it loud») повторюється двічі. Завершується пісня аркою до початкових тактів («The most beautiful sound»).

П'ята сцена мюзиклу, «Задній провулок» / «Back alley» включає одну з центральних сцен, де розвивається любовна лінія Тоні та Марії (№ 6) та ключову характеристику пуерториканців (№ 7) (Сцена на балконі/ **Balcony Scene (№ 6)** відкривається темою «Марії». Матеріал попереднього номеру супроводжує діалог Тоні та Марії. Марію кличуть батьки – так ми розуміємо, що вона живе з ними. Вона продовжує говорити з Тоні.

Власне дует (ц. 40) – спочатку розгортається як обмін репліками. Втім відразу стають зрозумілими почуття героїв. Його відкриває Марія («Тільки ти, тільки тебе я бачитиму завжди»/ «Only you, you're the only thing I'll see»).

Другий розділ (Tonight, tonight, ц. 52) розгортається на остинатній пульсації. В мелодиці – активна висхідна квартова інтонація із подальшим низхідним ходом на сексту і секунду:

Контрастує і темп (Molto allegro). Дует-діалог перетікає в дует згоди (ц. 87) – третя строфа і третій розділ дуету на темі «Tonight». Темп однак тут уповільнюється до Andante. Марію знову кличуть і вона ненадовго залишає Тоні (ц. 121). Домовляються про зустріч. Повільна кода (ц. 145) побудована на темі «Tonight».

«Америка»/ America (№ 7) відкривається діалогом Аніти та Консуели. Вони пригадують свою рідну країну. Номер виступає пісенно-танцювальною колективною характеристикою Акул і пуерториканців в цілому. В цьому плані він протиставляється «Пісні Ракет» (№ 2) як колективна експозиція протилежного табору. В партитурі ця сцена супроводжується ремаркою «Tempo di Seis». Сейс – це різновид пуерториканської танцювальної музики хібаро, тісно пов'язаної з децимою [45]. Його назва перекладається як «шість», під чим мається на увазі залучення шести танцювальних пар [там само]. Отже цей номер можна вважати характеристикою пуерториканців, тобто Акул. Відкриває номер Аніта на фоні звучання латиноамериканського перкусійного інструменту гуїро (guiro). Надалі композитор підключає цілий ряд етнічних або умовно етнічних інструментів як то іспанська гітара (ц. 5), маракас (ц. 72), дерев'яний блок/ wood block (ц. 110), покликаних посилити пуерториканський колорит.

В середині міститься контраст (ц. 46), де помірний сейс змінюється швидкими хуапанго. Згідно із визначенням, це сімейство мексиканських стилів. Його назва буквально перекладається як «верх деревини», під чим мається на увазі дерев'яний постамент, на якому цей танець зазвичай виконувався. Такти з тріольною пульсацією (6/8) чергуються в ньому з

дуольною (2/4). Тут уже до виконання долучається хор «Мені подобається бути в Америці» / «I like to be in America», що контрастує етнічній своєрідності танцю.

Шоста сцена, «Аптека». В «Аптеці» Док «Ракети» чекають на «Акул». Кожен займається своїми справами, але всі доволі напружені. Тут міститься друга характеристика «Ракет» і, зокрема Риффа (№ 8). В ній він повстає, як особа, яка керується не емоціями, а розумом, щоб не потрапити в халепу і «померти в ліжку» (тобто від старості), а не від гарячкості. З'являється Бернардо (№ 8) і в формі розмовного діалогу хлопці домовляються про бійку. Раптово в «Аптеку» входить офіцер Шранк. Він намагається дізнатись, що вони задумали і на коли призначили бійку, щоб зупинити банди. Завершення сцени (8 В) є діалогом Дока та Тоні. Тоні розкриває йому таємницю, що він закоханий.

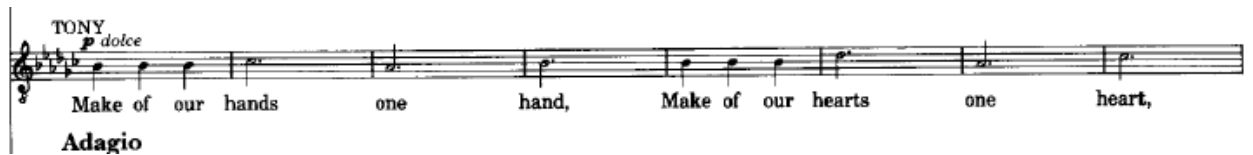
«Охолонь» / «Cool» (№ 8) відкривається свінгуючим, «блукаючим» басом, насиченим синкопами. Мелодія голосу, в свою чергу, починається висхідним тритоном, який розв'язується в низхідну квінту. Ці інтервали розірвані паузами. Вони утворюють ключову інтонацію даного номеру.



Як і в пісні «Марія», тритон є поєднанням I та IV[#] ступенів, тільки в даному випадку це відбувається в мінорі (a-moll). Спів напівшепотом надає пісні дещо загрозливого характеру та добре відтворює атмосферу напруги, в якій голова «Ракет» намагається заспокоїти найбільш гарячкових хлопців. Клацання пальцями, яке тут теж використовується, в свою чергу нагадує про початкову характеристику «Ракет» в увертюрі та Пісні (№ 2).

Сьома сцена, «Весільний салон» / «The Bridal shop», відбувається в салоні Аніти в жаркий сонячний день. Аніта шие весільну вуаль і спілкується з Марією. Раптово входить Тоні, Марія говорить, що він начебто приніс «аспирин», але Аніта все розуміє. Марія намагається вмовити Тоні зупинити

бійку між бандами. Після цього закохані в жартівливій формі розігрують весілля із манекенами, що перетікає в наступний ліричний дует «*Рука і Серце*»/ «*One hand. One Heart*» (№ 9а) (Сцена весілля Тоні і Марії). Відкриває дует Тоні. Мелодика нагадує молитву:



Водночас в ритміці відчуваються риси вальсовості.

Друга строфа (ц. 83) доручається Марії. Остання співається в унісон (ц. 91). Момент поцілунку (ц. 107) відмічений в партитурі.

Восьма сцена, «Околиці» будується лише на одному номері, але він являє собою доволі важливе драматургічне поєднання агресивного протистояння банд та любовної ліній по вертикалі.

«Сьогодні»/ «Tonight» (№10) складається з колективного куплету банд із солюючим Рифом, Бернардо, а також сольних епізодів інших персонажів – Аніти, Тоні (ц. 68), Марії, які думають кожен про своє. Втім, епізоди Тоні і Марії можна розглядати як своєрідні приспиви, а тематизм Аніти аналогічний із основним куплетом, отже форма ближче до куплетної, ніж до рефренової або рондальної.

Перша тема, куплет («Сьогодні буде день ракет»/ «The Jets are gonna have their day tonight») доволі агресивна, скерцозна – будується на «тупцюванні» на сусідніх ступенях на відстані півтону і висхідному мотиві, близькому до глісандо, який дублюється міддю (валторни та труби):



Репліці Рифа відразу ж відповідає аналогічна репліка Бернардо із відповідною заміною назви банди. Надалі до лідерів приєднуються інші члени банд, і тематизм розгортається у вигляді обміну колективними репліками (ц. 22), а надалі переходить в ансамбль згоди (ц. 37), оскільки кожна з банд

налаштована рішуче і вони впевнені, що зададуть «жару» протилежному табору.

Друга строфа (ц. 53) на тому ж тематизмі відкривається соло Аніти («Аніта сьогодні отримає задоволення»/ «Anita's gonna get her kicks tonight»). Вона мріє про те, як Бернардо повернеться після бійки додому, і вони провеуть ніч разом. Контрастом вступає Тоні (ц. 68) із темою «Tonight», яка звучала в Сцені на балконі (№ 6) в його дуеті із Марією. Тут змінюється супровід на активно-пульсуючий, подібно до № 6, і лад (з a-moll на A-dur). Вона виконує роль своєрідного приспіву.


Надалі (ц. 98) повертається агресивно-скерцозна тема банд. В третьому куплеті (ц. 104) Рифф звертається до Тоні («Я розраховую на те, що ти з нами» / «I'm counting on you to be there»). В рамках цього куплету відбувається зсув в c-moll. Контрастний приспів в відповідному C-dur (ц. 118) на матеріалі «Tonight» доручається Марії. Як і партія Тоні, її голос повинен звучати «тепло», на що вказує відповідна ремарка (warmly). Під час приспіву Рифф продовжує домовлятися із Тоні, намагаючись отримати від нього згоду. За рахунок цього реалізується принцип одночасного контрасту із вертикальним контрапунктом двох тем. Пізніше приєднуються партії Аніти, всіх Ракет та акул, а партія Тоні об'єднується із Марією тематизмом «Tonight». Кульмінація сцени досягається в коді (ц. 142, Agitato).

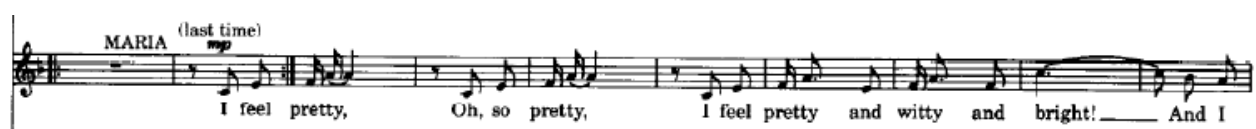
Дев'ята, фінальна сцена першої дії, «Під шоссе»/ «Under the highway», представлена лише одним номером, **«Бійка» / «The Rumble» (№ 11).** В лібрето сцена описується як глухий кут із старими цегляними стінами і електричною огорожею. Банди з'являються в напівтемряві, перелізаючи через огорожі чи в дірки стін. Деякий час розгортається діалог. Тримавши обіцяну, дану Марії, Тоні намагається заспокоїти Бернардо, в той час як Ракети, навпаки штовхають його на те, щоб він відповів на образи Бернардо боєм. Врешті вони не витримують і Рифф нападає на Бернардо.

Назва номеру сленгова. Так, Urban Dictionary визначає «rumble» як «бійку без обмежень між принаймні двома ворогуючими вуличними бандами

чи будь-якою іншою організацією» [44]. За жанровою основою це скерцо з елементами танцювальності. Відкривається потужними закличками міді, та ударними з ритмом скачки. Надалі у міді звучать синкоповані дисонуючі заклички. Перша фаза бійки закінчується широким висхідним фортепіанним пасажем і висхідним глісандо духових. В театральній партиті відзначено, що в цей момент Бернардо вбиває Рифа. Тут же (ц. 84) Тоні бере ножа з рук Рифа і вбиває Бернардо (ц. 90). Завершення сцени (ц. 114) нагадує початкові такти мюзиклу. Згідно з партитурою, банди розбігаються в паніці. В лібретто зазначено, що цьому передуює свисток поліції.

Друга дія складається всього з шести сцен. При цьому початкова, **сцена 1, «Спальня Марії»**, відбувається за часом в паралель фіналу першої дії. Марія в ній показана, як дівчина, яка насолоджується життям, що виступає контрастом до подій, про які вона і інші дівчата ще не знають. Безтурботність на фоні смерті брата надає сцені прихованого трагізму. Згідно з лібрето, двері у спальню відкриваються до салону, а вікно – пожежного виходу. Консуела роздивляється на себе в дзеркало, Розалія фарбує нігті. Входить Марія, закінчуючи вдягатися. Вона заявляє дівчатам, що бійки не буде, адже впевнена, що Тоні зможе її зупинити.

«Я почувуюся красивою» / «I feel pretty» (№ 12). Ритмічна основа танець 3/8. Іспанський колорит створюється за допомогою гітари (в партитурі – Spanish guitar), та кастаньєт, а також остинатного ритму . На початку він прихований. Партія Марії побудована на мелодії пісенного характеру майже цілковито побудована на звуках тонічного тризвуку (F-dur), містить граційний пунктир:



Після двох строф вводиться контрастна тема, яка викладається в партіях дівчат (Франциски, Розалії та Консуело (ц. 200+5 т.). Тим самим Марія наче протиставляється усьому пуерториканському табору. Тут залучаються

кастаньети, використовуються швидкі пасажі духових, які посилюють іспанський колорит. Змінюється і тональність. Замість світлого діатонічного мажору – a-moll із пониженими ступенями (II та V), які також служать іспанському колориту. Переключення в мажор (D-dur) відповідає змісту – дівчата починають глузувати з Марії і її думок про заміжжя – вони припускають, що вона захворіла на якусь рідку хворобу або її вкусила муха. Музика стає більш грайливою, а мелодія дублюється партією нового ударного – дзвіночків. На завершення дівчата кличуть її «Міс Америка», намагаючись образити і показати, що вона зазналася.

Реприза «Я почувуюся красивою»/ «I feel pretty» (ц. 268) звучить на тон вище (G-dur) відрізняється тим, що дівчата доповнюють репліки Марії. Раптово приходить Тоні звучить їх діалог (Under Dialogue, № 13) – в ньому хлопець зізнається, що вбив брата Марії – Бернардо. Оркестровим фоном виступають тривожні остинатні синкопи литавр та ударних. «Балетна послідовність» / «Ballet sequence» (№ 13a) насправді призначений для зміни сцени (перехідний). Тоні співає «Я заберу тебе звідси», Марія йому пристрасно відповідає і раптово вводиться Скерцо (13c, Fast and light). Згідно з лібрето – помешкання зникає і двоє закоханих починають бігти, прориваючись через раптові постаті банд, навколо них царює насильство, і раптово зупиняється посеред чистого повітря, простору і сонця. Вони стоять, а навколо до них підходять хлопці та дівчата. Вони починають танцювати, а неперсоніфікована дівчина заспіває «Деся»/ «Somewhere» (№ 13 d) – вставний вокальний номер (в деяких сценічних версіях її співає хлопчик). Тим самим підкреслюється прагнення персонажів вирватися з повсякденного життя і досягти щастя. Доручення ж подібної пісні дитині підкреслює чистоту стремління і невинність. Показово, що цей символічний, але доволі умовний з точки зору сценічної реалізації епізод відсутній в обох кіноверсіях мюзиклу, як і більша частина матеріалу першої сцени.

Мелодія пісні відкривається з малої септими, яка розв'язується в тризвук VI ступеня, тобто фактично з перерваного звороту, що надає їй особливої ліричності і сентиментальності:



Пісня доволі коротка і складається всього з двох строф. Друга строфа (ц. 147 скорочена).

Завершує першу сцену «Процесія і нічний жах» / „Procession and Nightmare» (№ 13 е). Згідно з описанням в лібрето, закохані тримаються за руки, решта (тобто і «ракети», і «акули») слідує за ними, утворюючи процесію через «уявний світ». Тут звучать дзвонні удари фортепіано та литавр, які підкреслюють ритм кроку. Всі (Entire company) співають короткий канон на матеріалі ключової інтонації «Somewhere» («Десь є місце для нас...»). Тим самим пісня набуває додаткового символічного змісту – «місце» стає синонімом загробного життя. Надалі активізуються інші інструменти оркестру, а в партії барабану звучить дріб в ритмі 32-х. Згідно з лібрето раптово процесія сягає глухого кута. Насуваються тіні і вогонь, серед яких можна розрізнити фігури Риффа та Бернардо, які повільно йдуть їм назустріч. Повертається образ міста і бійки банд, в якій Марія намагається зупинити Бернардо, а Тоні – Риффа. Все поринає в хаос, і закохані раптово опиняються знову в спальні і намагаються переконати одне одного, що їхнє майбутнє можливе всупереч усьому, що сталося.

Завершується сцена співом фрази з пісні «Somewhere» («Тримай мою руку і ми вже напівдоозі туди»).

Друга сцена другої дії – «Інша вулиця»/ «Another walley», виступає своєрідною інтермедією, відтягуючи розв'язку сюжету мюзиклу. Тут звучить жартівливо-комічний номер, – «Боже, офіцере Крапкі»/ «Gee, Officer

Krupke¹ (№ 14). Згідно з лібрето, «ракети» кудись пролізають через огорожу і тут їх ловить офіцер Крапкі. В театральній партитурі номер супроводжується ремаркою «швидко, в водевільному стилі», що підкреслює його комічний характер. Якщо всі попередні виходи «ракет» відкривав Рифф, то тут починає співати Екшн (Action), якого можна сприймати як замісника після смерті голови банди. Мелодія відкривається з низхідної кварта, а далі продовжується мелодією, що повторами схожих мелодичних ланок нагадує дражнилку – скоромовку («Поважний сержанте Крапкі»/ «Dear kindly sergent Krupke..»). В жартівливій манері він намагається пояснити, що вони робили на чужій території, і просить їх відпустити, водночас кепкуючи над сержантом. В другому куплеті Екшн прикладає всю фантазію, описуючи Дізеля як його не любили батьки-наркомани і як взагалі не хотіли, щоб він з'явився на світ, в результаті чого Дізель говорить Крапкі, що хлопець потребує не судді, а психоаналітика. Думку Екшена підхоплюють всі «ракети» і співають «У нас психологічний розлад»/ «We're psychologically disturbed"»(ц. 92). Третій куплет (ц. 106) розгортається аналогічним чином, але тепер Екшн звертається до Ей-реба (A-rab), що слухає його неначе психотерапевт і висуває діагноз, що той «психологічно хворий». В четвертому куплеті він звертається до соціального робітника, і в решті останній (Tempo I, ц. 220) – адресований офіцеру Крапкі і співається усіма ракетами. Вони наголошують на тому, що ніхто не хоче зв'язуватися з нездоровими людьми.

Третя сцена повертає до спальні Марії. Аніта стучить в спальню Марії, але в неї Тоні. Він швидко вилізає в вікно, але Аніта все одно його бачить і холодно дивиться на Марію. Тут один центральний номер. «**Такі хлопці, як він**»/ «**A Boy like that**» (№ 15), b-moll – це єдиний дует ключових жіночих персонажів Аніти та Марії. Б. Маккланг відзначає, що «непередбачувана, гнівна пісня Аніти переможена в цьому дуеті ніжною відданістю Тоні, яке втілює Марія» [McClung]. Втім можна говорити, що висновок цього

¹ Саме прізвище офіцера натякає на його жалюгідну, комічну роль, оскільки воно співзвучне сленговому «стар», що буквально означає «екскременти».

«поєдинку» може бути і значно глибший – так кохання перемагає лють і ненависть.

Відкривається дует з того, що в оперному тексті можна було б назвати «аріозо гніву» Аніти в доволі похмурому *b-moll*. Потужне *tutti* духових відкриває його активною фразою із квартовим ходом, двічі повторюваним і синкопою, що надає музиці схожості із танго. Партія Аніти будується на інтонації квінти ($f - c^1$), із подальшим обігруванням тоніки *b-moll*. Відразу ж в мелодиці залучається гра мажоро-мінору через поєднання різних варіантів III ступеня (*d-des*), а надалі взагалі виходить за межі *b-moll* (*ces, bes*), що підкреслює емоційне напруження героїні. Її мелодична лінія супроводжується ремаркою «*bitterly*», тобто «гірко».

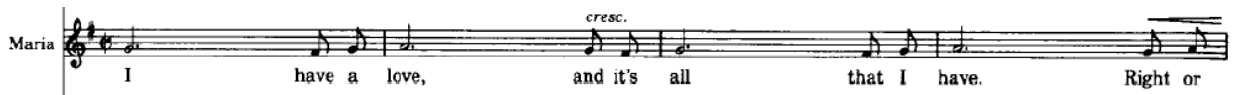
Марія опирається Аніті. В її першій репліці «О, ні, Аніта, ні..» (ц. 32), побудованій як фраза широкого дихання (ремарка *molto cantabile*), спочатку відчувається і розпач, і сльози. Надалі ж вона намагається переконати Аніту, використовуючи її інтонаційний матеріал. Про зростання впевненості свідчать висхідні ходи, хроматизми, висхідний напрямок ланок секвенції. Це переростає в дует – суперечку (ц. 44), спочатку побудовану як поєднання двох контрастних мелодичних ліній, а пізніше – як імітаційний виклад (ц. 52). Кульмінацією дуету виступає (ц. 60), коли Марія вдруге зупиняє Аніту словами «О, ні, Аніта ні» на *ff*. Окрім того, що партія героїні тут сягає найвищих тонів теситури, зокрема b^2 , загальний діапазон однієї фрази охоплює понад півтори октави, спускаючись з хвилі кульмінації, що надає їй особливої експресії:



Марія закликає до тієї частини душі Аніти, якій відомо, що таке кохання. Після цього відбувається перехід до другого розділу дуету.

Він виступає яскравим контрастом до першого. Марія продовжує переконувати Аніту і зізнається в своїх почуттях до Тоні. Її перша репліка «Я кохаю», «*I have a love*» (ц. 68), *G-dur*, побудована на інтонаціях, що нагадують

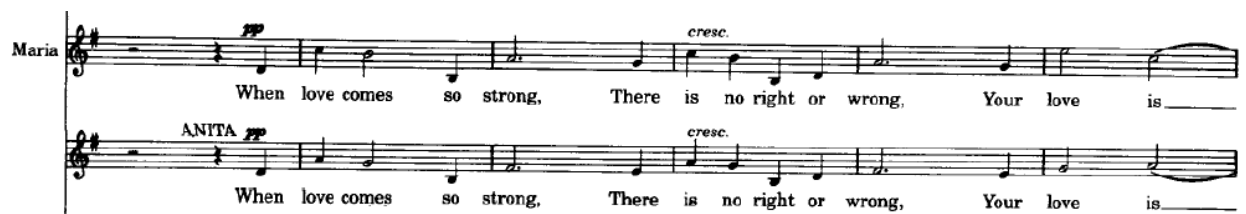
КОЛИСКОВУ:



Надалі до цього тематизму підключається другий елемент, який включає виразні нони та септими, які зближають цей тематизм із піснею «Somewhere»:



. На цьому ж матеріалі побудовано коду «Коли приходить кохання» (ц. 106). Партії Марії та Аніти звучать у втору, що символізує примирення персонажів:



Звісно, Аніта не може простити Тоні вбивство Бернардо, але вона може зрозуміти почуття Марії.

В сцені знущань (сцена 4, № 16, «Tauting Scene») Аніта навмисне повідомляє Ракетам, що Марія вже не чекає на Тоні, бо вона померла. Чіно шукає Тоні з револьвером, в той час коли той думає, що втратив Марію і вбиває його.

В **фінальній сцені** (№ 17) Марія ридає на трупом Тоні, а на цьому фоні звучить «Somewhere» в оркестрі. Відомо, що Л. Бернстайн хотів написати цілу оперну сцену для Марії, але врешті після декількох невдалих спроб відмовився від цієї ідеї [24, р. 275].

Висновки до Розділу 2. Отже, театральна партитура мюзиклу «Вестсайдська історія» побудована на двоактній структурі з прологом без увертюри із панівною роллю показу конфлікту банд Ракет та Акул, з одного боку, який експонується в Пролозі і знаходить свою кульмінацію в останній сцені I дії («Бійка»); і розвитку любовної лінії – з іншою. Остання

розкривається в дуетах Марії і Тоні від їх зустрічі на балу через сцену на балконі і сцену одруження, до кульмінації в фіналі (№ 17), де Тоні гине.

Серед сольних номерів провідну роль відіграють «Щось наближається» - експозиція образу Тоні, його балада «Марія» - перше опосередковане зізнання в коханні, а також «Я почувуюся гарною» як експозиція образу Марії, коли вона ще не знає, що її брат загинув.

Серед ансамблевих найважливіше місце посідає номер «Сьогодні» («Tonight») із агресивною темою банд і ліричним приспівом, який доручається Марії і Тоні. Складна ансамблева фактура робить його пробним каменем для виконавців мюзиклу.

Серед хорових важливу роль має «Пісня Ракет» – як експозиція образу банди Риффі, «Америка» як ансамблево-хорова і танцювальна експозиція образу Акул.

Нетрадиційною рисою цього мюзиклу є наявність двох балетних сцен – реальної (сцена 4 I дії, «Спортзал») та фантастичної (сцена 1, II дія).

В партитурі є ряд сцен, які не супроводжуються музикою, однак значна частина діалогів звучить із акомпанементом *underscore* – фонові музики, побудованої на матеріалі попередніх номерів.

РОЗДІЛ 3

«ВЕСТСАЙДСЬКА ІСТОРІЯ» В КІНЕМАТОГРАФІ

Кінобуття мюзиклу, який на сьогодні вже представлено двома версіями, створеним із дистанцією в 60 років, не досліджене ані в зарубіжних, ані в вітчизняних джерелах.

Не в останню чергу таке «ігнорування» обумовлено тим, що вивчення кіномюзиклу взагалі є доволі складним завданням, оскільки знаходиться на перехресті між театральним, кіно і музичним мистецтвом. Не випадково, в вітчизняній практиці можна зустріти лише поодинокі публікації, присвячені цій тематиці [10]. Однак, не претендуючи на оцінку власне режисерських кінематографічних прийомів та засобів, в даному дослідженні ми прагнемо здійснити аналіз тих перетворень, які відбуваються із музичним матеріалом мюзиклу Л. Бернстайна в кінострічках, і як це впливає на зміст твору. Перш ніж перейти до порівняння кіноверсій мюзиклу, треба відзначити, що оригінальна партитура відзначається доволі складною композицією і інтонаційним матеріалом. Типова для більшості мюзиклів двоактна структура поділяється на сцени (дев'ять – в першій дії, та шість в другій). Крім того, композитор використовує додатковий поділ на номери, які включають вокально-інструментальний матеріал, суто інструментальні, зокрема танцювальні номери і так звані *underscore* (дія з музичним супроводом). В цілому в першій дії розрізняються 11 номерів із підпорядкованими їм (наприклад, № 4 включає 6 мікрономерів №4а -4е), а в другій – всього шість (із значним дробленням в № 13, який також включає шість фрагментів). При цьому у головних персонажів – Тоні і Марії – різна кількість сольних сцен. «Вихідна» арія Тоні – «Щось наближається» («Something's coming», № 3) про жагу життя і радісні передчуття доповнюється його захопленням Марією («Maria», № 5). Обидві номери характеризують його як ліричного героя, в той час як номер Марії «Я почувуюся гарною» («I feel pretty», № 12) – це сольний ансамблева сцена, яка включає жіночий квартет (Марія, Франческа, Розаліта, Консуело), – доволі легковажна характеристика героїні, яка стає контрастом

для трагедії, що вже відбулася. Основних дуетних сцен у Тоні та Марії три – Сцена знайомства, переважно розмовна на фоні танцю ча-ча, який містить інтонації майбутньої пісні «Марія» (№ 4 d) Сцена на балконі (№ 6), де вони вперше розкривають свої почуття; кульмінація власне любовної лінії – «Рука і серце» (Сцена весілля, № 9a). Фінал другої дії (№ 17) можна розглядати як останню дуетну сцену із трагічною розв'язкою, де власне дует триває всього декілька тактів і Тоні помирає (а в кіноверсіях задля реалістичності він взагалі не співає і дует перетворюється на соло).

Серед ансамблево-масових номерів виділяються «Пісня ракет» («Jet Song», № 2), яка виступає масовою характеристикою їх банди. Їм протистоїть «Америка» (№ 7) як характеристика пуерториканців, тобто банди «Акул». Суто інструментальні включають ряд танців в четвертій сцені першої дії (мамбо, ча-ча, блюз, променад), а також сцену бійки («Rumble», 11). Вставний характер, не пов'язаний із розвитком сюжету мають сольна пісня неперсоніфікованої Дівчини (A Girl) «Деся» (Somewhere, № 13 d), жартівлива сценка «Боже, офіцер Крапки» («Gee, officer Krupki», № 14) та частково «Охолонь» («Cool», № 8), що фактично доповнює характеристику банди «Ракет» і посилює роль другорядного персонажа – Рифа (Riff).

Інтонаційний план мюзиклу включає ряд лейтмотивів. Серед них можна виділити теми «Ракет», Марії, кохання. Ключовими інтервалами стають тритон та мала септима. Крім того, композиція пронизана локальними тематичними арками. Так, в першій дії друга тему дуету Тоні та Марії зі Сцени на балконі (№ 6) виступає приспівом в «Tonight» (№ 10), а в другій матеріал «Somewhere» спочатку зароджується в дуеті-діалозі Тоні та Марії (№ 13a), а вже потім звучить як самостійний номер (№ 13 d). Все це висуває певні вимоги до режисерського рішення, яке не повинно спростити музично-драматургічний план в позбавити музику тієї системи інтонаційних зв'язків, які служать розкриттю змісту твору.

Найбільше драматургічне навантаження лягає на перший акт, оскільки в ньому відбувається розвиток обох магістральних сюжетних ліній (любовної та

протистояння банд), направлених до кульмінації («Весільна сцена» / «Marriage Scene: Tony and Maria», № 9а; «Бійка», № 11). В другому відбувається розв'язка і трагічне завершення подій. Єдиний номер, який виділяється з точки зору складності і конфліктного наповнення – де дує Марії та Аніти («A boy like that», № 15), де обидві героїні здійснюють вибір між любов'ю та ненавистю, роблячи вибір на користь кохання, тим самим затверджуючи провідну ідею твору – всепереможного кохання.

Різниця в режисерських підходах до інтерпретації мюзиклу стають помітними уже на рівні лібрето, а точніше сценарію (screenplay). Якщо лібрето А. Лоренца /Arthur Lorents можна сприймати як осучаснену версію «Ромео та Джульєтти» В. Шекспіра, то версія Т. Кушнера [34] стає осучасненням тексту 1961 року. Воно направлено, в першу чергу на те, щоб зробити діалоги більш природними, позбавити їх театральної умовності, притаманної деяким епізодам першої екранізації. Це досягається не тільки включенням різноманітної сленгової лексики, але й активним змішуванням англійської та іспанської мов, що притаманне лексиці «Акул» (Sharks), пуерториканської банди, а також збагаченням контексту, який стосується деяких персонажів, зокрема у Тоні та Бернардо з'являються додаткові біографічні факти, які надають їх персонажам більшої реалістичності. Так, уже в другій сцені глядач дізнається, що Тоні був засуджений за вбивство члена банди і зараз на умовно-дostroковому звільненні під наглядом офіцера поліції. Саме тому він не хоче приймати участі в заходах «Ракет» (Jets) і спочатку відмовляє Рифу в тому, щоб він приєднався до них на танцях. Це не тільки надає поведінці персонажа більшої обґрунтованості, але й більшого драматизму. Адже Тоні все одно виявляється залученим в протистояння банд, в результаті чого повторює свій злочин минулого, вбиваючи Бернардо. Сам Бернардо в кінострічці 2021 року повстає як успішний боксер, а не просто як представник національної меншості в Вест Сайді. Якщо в стрічці 1961 по діалогах стає зрозумілим, що у Марії є батьки (які, наприклад, її кличуть коли вона занадто довго

затримується на балконі), то в версії 2021 року Бернардо виконує для неї і роль брата, і замінює батька, що робить його загибель більш трагічною.

В порівняння із оригінальною театральною версією та стрічкою 1961 року, С. Спілберг здійснює заміну окремих персонажів. Так, роль другого плану – власника Аптеки Дока в стрічці 2021 року доручається новому жіночому персонажу – Валентині. Таке переосмислення має історичний і символічний характер, адже на роль Валентини Спілберг запросив акторку Риту Морено, яка в стрічці 1961 року виконувала роль Аніти і здобула Oscar. Крім того, він розширив її роль, додавши діалоги із Тоні, в яких вона намагається зупинити хлопця від залучення в справу «Ракет» (I дія, сцена 2), а також доручив сольну пісню «Десь» («Somehere», 13 d), яка має вставний характер і втілює одну із узагальнених ідей мюзиклу – мрію про недосяжне щастя. В оригінальній театральній версії вона доручається неперсоніфікованій «дівчині», що підкреслює її позасюжетний зміст.

Змінюється місце подій. Так, «Америка» (№ 7) переміщується з даху будівлі на денну жваву вулицю. Деякі місця подій є цілком новими. Так, замість умовного весілля із залученням манекенів в весільному салоні (№ 9, 9а), Тоні та Марія в спілбергівській версії дають один одному клятви перед церковним олтарем, що надає сцені майже шекспірівського духу. Жартівлива сцена із офіцером Крапкі (Krupke) переноситься з вулиці в поліцейську дільницю. Деякі сцени із «Акулами» проходять в спортзалі із рингом, де тренувався Бернардо. Новим є і місце проведення «Бійки» – це соляний склад, тоді як в оригіналі це відбувається під мостом шосе. Аніта приходить на опізнання тіла Бернардо в морг (I сцена другої дії).

В обох кінострічках є певні зміни в композиції. Спільними для обох кіноверсій мюзиклу є переміщення другої сцени другої дії – жартівливого знущання над офіцером Крапкі («Gee, officer Krupke», № 14) – в першу дію. Це пов'язано з тим, що радісний настрій банди «Ракет» явно не відповідає трагічним подіям, які з ними відбулися (в бійці в завершенні першої дії вони втратили свого ватажка), і тому з точки зору розгортання сюжету таке

положення є більш логічним. Крім того, завдяки появі комічних номерів після драматичних виникає драматургічне послаблення в розгортанні подій, і подібне переміщення, здійснене обома режисерами, дозволяє його уникнути.

Відомо, що С. Спілберг хотів взагалі видалити «Я почуваюся гарною» («I feel pretty», № 12) зі стрічки, оскільки не міг вирішити для себе, чи така оптимістична пісня «буде працювати» після сцени бійки чи ні (West Side Story, 2021). В результаті сценарист Тоні Кушнер переконав режисера залишити її, оскільки це «вперше в сюжеті аудиторія випереджає історію Марії» (West): бійка вже відбулася, Бернардо і Рифф загинули, але Марія ще про це не знає. І це дозволяє пробудити співчуття і переживання глядача, який розуміє, що ось-ось вона про все дізнається.

Разом із тим, найбільш значне перекомпонування відбувається в стрічці 1961 року. Так, вона поділяється на дві частини з перервою (Intermission). При цьому сцена Марії в салоні («I feel pretty», II дія, сцена 1, № 12) опиняється в першій половині, а завершальні сцени першої дії (Сцени 7, 9) – в другій. Друга половина стрічки розпочинається восьмою сценою («Tonight» № 10). Завдяки таким змінам режисерові вдається створити помірну напругу в завершенні дії, коли банди домовляються про бійку (Сцена 6), а надалі нарощувати її в другій, спрямованій до кривавої розв'язки без будь-яких «вставних» номерів, що розряджують напругу. «Охолонь» («Cool», № 8), який служить, в сутності другою характеристикою «Ракет» після «Пісні ракет» («Jet song») переміщено, навпаки, в другу дію.

Відбувається ряд купюр. Так, в другій дії виключаються фактично всі номери, що не мають безпосереднього відношення до магістральних ліній мюзиклу – протистояння банд та любовної. В результаті в стрічці С. Спілберга з першої сцени залишається лише характеристика Марії («I feel pretty», № 12), в той час як інструментальний матеріал (№№13 а – с) та Процесія (13 е) відсутні. Водночас в стрічці 1961 року виключається вставний сольний номер «Somewhere» (№ 13d), який відіграє важливу роль в інтонаційному плані

мюзиклу, і тим самим його матеріал залишається лише в вокальних партіях Тоні та Марії (№ 13а) як невеликий дует.

Окрім змін на макро-композиційному рівні, відбуваються і перестановки на рівні окремих сцен. Це можна побачити на прикладі четвертої сцени («Спортзал»): у кіноверсіях відбувається зміна послідовності інструментальних номерів. Так, в стрічці 1961 року театральній-ігровий «Променад» використовується лише при поверненні від сцени знайомства до масової сцени. У кіноверсії 2021 року зустріч безпосередньо перетікає в соло Тоні («Maria», № 5), тим самим відразу посилюючи ліричну лінію.

Передоручення («переадресація») матеріалу показова для стрічки С. Спілберга. Він застосовує подібний прийом двічі. Вперше це спостерігається в шостій сцені в номері «Охолонь» («Cool», № 8). В оригінальній театральній версії Рифф звертається до інших «Ракет», які «рвуться в бій», намагаючись закликати до їх розуму, тим самим затверджується його образ як безперечного лідера. Доручаючи перший куплет Тоні, С. Спілберг тим самим ініціює конфліктне протистояння між Риффом та Тоні. По-перше, тим самим йому вдається продемонструвати, що обіцянка зупинити бійку, дана Марії, для Тоні не порожня, а, по-друге, тим самим підтверджується небажання хлопця повертатися на бандитський шлях.

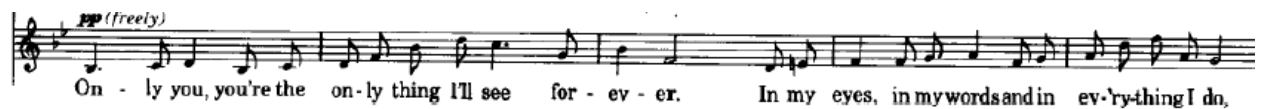
Відбуваються певні зміни в самому музичному матеріалі на рівні тематизму. Стрічка Джерома Роббінса відкривається із інструментальною увертюрою. Невідомо, коли саме Л. Бернстайн додав до партитури увертюру (і чи робив він це), адже в театральному виданні 1957 року вона відсутня. Спочатку в ній звучать дві теми – агресивна і лірична з восьмої сцени «Сьогодні» («Tonight», № 10), потім тема пісні Тоні, присвяченій Марії із її лейтмотивом («Maria», № 5). Лірична тема змінюється матеріалом «Мамбо» (4 b). Завершує увертюру повернення першої теми з «Tonight». Завдяки цьому обидві частини екранізації відкриваються однаковою матеріалом – темою «Сьогодні» («Tonight», № 10). Увертюра звучить як заставка, протягом якої візуальний ряд відсутній. Після цього показано панораму міста, на фоні якої

звучать вигуки-свисти духових і короткі репліки ударних. Саме з цього матеріалу починається стрічка 2021 року. В сценарії початковий музичний матеріал характеризується Тоні Кушнером (2019: 1) як тритоновий «клич шафара» (shofar call).

Відрізняється музичне наповнення фіналу (№ 17). Так, в останніх репліках Тоні та Марії в театральній партитурі використано лише ремінісценцію теми «Somewhere», що символізує бажання героїв зустрітися в іншому житті і мрію про недосяжне щастя. Аналогічний підхід ілюструє екранізація 1961 року, де цей матеріал зберігається, однак звучить він із більшим емоційним надрином, оскільки виконується Марією соло без оркестрового супроводу, а персонаж Тоні, помираючи, лише намагається підспівувати Марії, просто відкриваючи рота. Голос Марії затихає і обривається, коли дівчина бачить, що її коханий загинув. Після цього тема «Somewhere» звучить в оркестрі. На завершення додаються удари литавр.

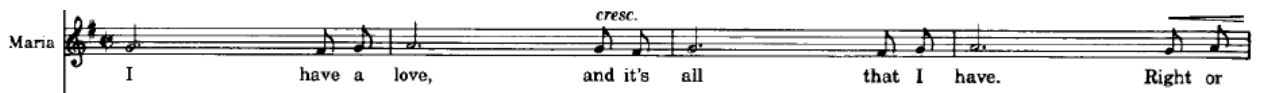
В стрічці С. Спілберга в фіналі відбувається комбінація декількох ліричних тем, що утворює арку до різних сцен мюзиклу. Спочатку, схилившись над Тоні, Марія ридає і наспівує а'cappella матеріал їх першого дуету зі Сцени на балконі – «Тільки ти, ти єдине, що я бачу» («Only you...» № 6), де вона вперше зізнається в коханні:

Л. Бернстайн, «Вестсайдська історія» (1957), I дія, сцена 5, № 6, «Сцена на балконі», ц. 30, партія Марії:



Ця тема згодом підхоплюється оркестром. Поки Марія намагається наважитись вбити Чіно, щоб помститися за Тоні, у смичкових продовжує звучати ця ж тема. Другою темою виступає тема кохання з дуету Аніти та Марії («A boy like that», № 15), Вона складається з двох тематичних елементів і розпочинається мотивом «розгойдування»:

Л. Бернстайн, «Вестсайдська історія» (1957), II дія, сцена 3, № 15, «Такі хлопці, як він», ц. 68, партія Марії:



В процесі розгортання і руху до ліричної кульмінації цей мотив змінюється виразними нонами та септимами:

Бернстайн, «Вестсайдська історія» (1957), II дія, сцена 3, № 15, «Такі хлопці, як він», ц. 86, партія Марії:



Друга тема також доручається смичковим. Надалі до оркестрової партії додаються удари літавр – вони супроводжують процесію «Ракет», які несуть тіло Тоні. Тим самим фінал мюзиклу стверджує пріоритет ліричного начала – кохання, яке перемагає ненависть і продовжує жити в душі Марії попри смерть її коханого. В результаті режисери залишають глядача один на один із різними висновками. В версії Р. Вайса та Дж. Роббінса історія кохання повстає, як щось неможливе в реальному світі, щось, що лише викликає безкінечну тугу по недосяжному, в той час як С. Спілберг стверджує потужну силу всепереможного кохання, яке продовжує жити попри смерть. Інструментом для формування такої концепції служить саме музичний матеріал мюзиклу, вільно об'єднаний у фінальній сцені С. Спілбергом.

Висновки до Розділу 3. Таким чином, обидва режисери ілюструють гнучкий підхід до тексту мюзиклу «Вестсайдської історії», який включає:

- збереження основної послідовності подій при вільній перестановці побічних сцен і номерів, під що підпадають «Cool» (№ 8), «Gee, officer Krupke» (№ 14), «I feel pretty» (№ 12);
- купюри деяких другорядних сцен і номерів, зокрема №№ 13а, 13 b, 13с – у С. Спілберга і вставної пісні «Somewhere» (13 d) – у Р. Вайса та Дж. Роббінса.
- Прагнення уникнути послаблення драматургічного напруження в другій дії мюзиклу, яке відбувається в оригінальній партитурі, задля чого С. Спілберг переміщує комічну другу сцену в I дію, а Р. Вайс і Дж. Роббінс –

взагалі всі «легковажні» номери (№ 12, № 14), переміщуючи лінію розгортання підготовки до бійки і саму сцену («The Rumble», № 11) в другу половину стрічки. Тим самим версія 1961 року виявляється з точки зору композиції більш віддаленою від оригінальної постановки.

- зміни на рівні музичного тематизму – у стрічці 1961 року додано увертюру, побудовану переважно на тематизмі «Tonight» (№ 10), а в версії С. Спілберга оновлено музичний матеріал фіналу (№ 17), в якому використовується комбінація двох ліричних тем (з №№ 6, 15), тим самим утворюючи доволі цікаву арку і зміщуючи акцент на непереможність кохання.

Разом із тим, С. Спілберг використовує, в порівнянні із стрічкою 1961 року, ряд нових прийомів, які впливають на зміст мюзиклу:

- оновлення і осучаснення лексики лібретто, побудованого на вільному поєднанні англійської та іспанської мов;

- Доповнення образів персонажів новими деталями («бекграундом»), що пояснюють поведінку Тоні, а також надають ролі Бернардо більшої вагомості, рельєфності;

- Введення нового персонажа – Валентини, замість Дока, і доручення їй неперсоніфікованого в оригінальному тексті, вставного номера «Somewhere» (№ 13d);

- Переадресація музичного (і розмовного) матеріалу від одного персонажа до іншого – так усі діалоги за участю Дока доручаються Валентині, а перший куплет «Cool» співає Тоні, що дозволяє режисерові розширити його амплуа і показати внутрішнє протистояння в банді «Ракет».

ВИСНОВКИ

Огляд історії американського мюзиклу показав, що «Вестсайдська історія» знаходиться в самому серці «Золотої ери» розвитку цього жанру, яка охоплює період з 1943 по 1968 роки.

Для самого Л. Бернстайна вона також стала кульмінацією його бродвейської кар'єри. Успіх «Вестсайдської історії» (1957) не повторив ані «Кандід», що був завершений раніше, ані «1600 Пенсильванія авеню» (1976), який став справжнім провалом і водночас завершенням його бродвейського шляху. І, якщо по сьогоднішнім міркам Бродвею, касові збори і кількість показів «Вестсайдської історії» були доволі помірними, то кінематограф значно розширив аудиторію, давши мюзиклу нове життя.

Композиційно-драматургічні особливості мюзиклу Л. Бернстайна полягають в:

- Інтонаційній єдності партитури завдяки використанню лейтінтервалів тритона і септими, які пронизують майже весь тематизм;
- розкритті конфлікту між двома ворогуючими бандами, який експонується в Пролозі і знаходить кульмінацію в «Бійці» - фіналі першої дії;
- розкритті становлення почуттів Тоні і Марії в дуетних сценах від сцени знайомства до сцени на балконі, сцени одруження і до трагічного фіналу в кінці II акту;
- максимальному нагнітанні драматичної напруги до кінця першої дії – особливо номери «Сьогодні», «Бійка», і послабленні в другій дії як за рахунок зняття одного конфліктного плану, так і за рахунок введення комічного номеру (№ 14);
- взаємодія сценічної і номерної структури, яка втілилася у наявності 15 сцен (9+6) і 17 музичних номерів;
- введенні двох балетних сцен, що не було цілком традиційно для мюзиклу – однієї реальної (I дія), однієї фантастичної (II дія).

В кіноверсіях театральна партитура підлягає певним змінами, що ілюструють обидві кінострічки – і 1961 і 2021 року.

Так, версії Р. Вайса і С. Спілберга близькі тим, що вони :

- відмовляються від нереалістичного балету II акту, переміщують комічний номер «Господи, офіцер Крапке» в першу половину стрічки. Ці два кроки об'єднують задум обох фільмів і свідчать про те, що режисери хотіли уникнути послаблення напруги в другій половині кіномюзиклу, що властиве театральній партитурі;

Р.Вайс і Дж. Роббінс переміщують в першу половини взагалі всі «легковажні» номери (№ 12, № 14), зміщуючи лінію розгортання підготовки до бійки і саму сцену («The Rumble», № 11) в другу половину стрічки. Тим самим версія 1961 року виявляється з точки зору композиції більш віддаленою від оригінальної постановки.

- Зберігають основну послідовність подій при вільній перестановці деяких номерів;

- Вводять зміни на рівні музичного тематизму – у стрічці 1961 року додано увертюру, побудовану переважно на тематизмі «Tonight» (№ 10), а в версії С. Спілберга оновлено музичний матеріал фіналу (№ 17), в якому використовується комбінація двох ліричних тем (з №№ 6, 15), тим самим утворюючи доволі цікаву арку і зміщуючи акцент на непереможність кохання.

Разом із тим, стрічка С. Спілберга сприймається сьогодні більш живою і реалістичною завдяки:

- оновленню і осучасненню лексики лібретто, побудованого на вільному поєднанні англійської та іспанської мов із значним збільшенням ролі останньої в порівнянні із 1961;

- зміні локацій – наприклад, сцена одруження переміщається з весільного салону до церковного алтаря, що робить удаване весілля більш реальним;

- доповненню персонажів деталями, які роблять їх поведінку більш вмотивованою (Бернардо – боксер, Тоні – під умовно-достроковим звільненням тощо).

Не можна не відзначити і такий цікавий прийом С. Спілберга, який служить відсилкою до стрічки 1961 року і даниною її успіху – це запрошення Рити Морено, яка грала Аніту в першій екранізації і доручення їй нової ролі, а також однієї із найбільш загадкових пісень мюзиклу – «Десь», яка не пов'язана з сюжетом і доручається в оригінальній постановці неперсоніфікованій «дівчині».

Все це підтверджує, що вічна тематика шекспірівського оригіналу і його талановите музичне втілення в «Вестсайдській історії» Л. Бернстайна залишається цікавим матеріалом для інтерпретації як в сфері театру, так і кіно. Серед перспектив дослідження – вивчення сучасних театральних версій мюзикла і їх порівняння із кіноверсіями, а також аналіз виконавської інтерпретації провідних партій твору.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Безклубенко С.Д. Відеологія. Основи теорії художнього аналізу творів екранного мистецтва (Ч. 2) Розділ II. Архітектоніка фільму. *Питання культурології: Міжвідомчий зб. наук. статей.* 2002. №18. С. 84–106.
2. Бойко О. С. До питання дослідження мюзиклу. *The Culturology ideas.* 2017. №12. С. 179–184.
3. Бондаренко А. Мюзикл як інтонаційна практика. Вісник КНУКіМ. Серія: Мистецтвознавство. Вип. 46. 2022. С. 78-86. <https://doi.org/10.31866/2410-1176.46.2022.258619> (дата звернення: 04.03.2023)
4. Вакулєнко Д. Становлення мюзиклів як популярного жанру в Україні. *Міжнародний науковий журнал «Грааль науки».* Лютий, 2021. № 1. С. 559—561.
5. Вовчук В. О. Мюзикл у контексті сучасної масової культури: кваліфікаційна робота (проект) на здобуття ступеня вищої освіти «бакалавр». Херсон, 2021. 51 с.
6. Гусакова Н. М., Зайцева І. Є. Американський мюзикл: питання становлення та жанроутворення. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв.* 2017. № 1. С. 104–108.
7. Деркач С. М., Чистяков О. О. Інтеграційні та формотворчі процеси бродвейського мюзиклу ХХ століття. *Міжнародний науковий журнал «Грааль науки».* Червень, 2021. № 6 . С. 409–414.
8. Задорожня С. Типи лейтмотивов в мюзикле Ендрю Ллойда Уэббера «Призрак оперы». *Київське музикознавство.* Вип. 54. С. 63–69.
9. Зайцева, І. Деякі тенденції розвитку українського мюзиклу як мистецтва і галузі шоу-індустрії. *Молодий вчений,* 2017. № 10. С. 262–267.
10. Іванчик А. О. Кіномюзикл: ретроспектива та сучасність. Мистецтвознавчі записки. Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв, 2009. № 16. С. 125–132.
11. Кравченко, Д. (2015). Театральний мюзикл як практика видовищної культури. В Культурні практики як чинник соціокультурної модернізації

- сучасного українського суспільства, Матеріали наукової конференції. С. 242–245.
12. Лапко А. «Новорічний мюзикл» М. Паперника «За двома зайцями» як адаптація п'єси М. Старицького до розважального жанру. Вісник Луган. нац. ун-ту ім. Т.Шевченка. Філологічні науки. 2011. № 6. Ч. I. С. 97–105.
 13. Мельник, М.М. Мюзикл як феномен мистецтва української естради XXI століття. *Економіка і культура України в світових глобалізаційних процесах: позиціонування і реалії*: матеріали III Міжнародної науково-практичної конференції. 21-22 березня, 2018, Київ, Україна: Вид. центр КНУКіМ. с. 137–140.
 14. Манько С. Б. Американський та вітчизняний мюзикли: Специфіка реалізації проекту. *Культура України*. Випуск 37. 2012. URL: https://ic.ac.kharkov.ua/nauk_rob/nauk_vid/rio_old_2017/ku/kultura37/32.pdf (дата звернення: 2.12.2022).
 15. Мельник, М. (2018, 22 березня). Мюзикл як феномен мистецтва української естради XXI століття. В *Економіка і культура України в світових глобалізаційних процесах: позиціонування і реалії, Матеріали III Міжнародної науково-практичної конференції*, м. Київ. С. 137–140.
 16. Ромео і Джульєтта URL: https://uk.wikipedia.org/wiki/Ромео_і_Джульєтта (дата звернення: 2.12.2022).
 17. Феденко А. Ю. Специфіка втілення жіночих образів у сучасних українських мюзиклах та рок-операх (на прикладі творчості Наталії Сумської). *Аспекти історичного музикознавства*. Харків, 2019. Вип. XVII. С. 90–102.
 18. Черкашина-Губаренко М. Р. Структурний аналіз оперного твору. *Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*: науковий журнал. Київ, 2009. № 2 (3). С. 58–67.
 19. Черкашина-Губаренко М. Р. Структурний аналіз оперного твору (стаття друга). *Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*: наук. журнал. Київ, 2009. №4 (5). С. 142–153.

20. Bernstein, Leonard. *The Unanswered Question: Six Talks at Harvard*. Cambridge, Mass. : Harvard University Press, 1976. 428 p.
21. Bernstein Leonard. *West Side Story* [Vocal score with piano]. Musical. State Publishers "Music", Moscow, 1979. 188 p.
22. Bernstein, Leonard. *West Side Story*. Boosey&Hawkes [Score], 1957. 474 p.
23. Block, Geoffrey. The Broadway Canon from *Show Boat* to *West Side Story* and the European Operatic Ideal. *The Journal of Musicology*. Vol. 11, No. 4 (Autumn, 1993), pp. 525–544.
24. Burton, Humpry. *Leonard Bernstein*. London : Faber & Faber / The US, 2017. 594 p.
25. Gottlieb, Jack. *West Side Story Guide and Commentary* URL: <https://leonardbernstein.com/works/view/9/west-side-story> (дата звернення: 20.09.2022).
26. Finkle, David. *West Side Story: review*. Mar 20, 2009. New York. URL: <https://eportfolios.macaulay.cuny.edu/sheehansaldanafall09/files/2009/09/West-Side-Story-TheaterMania-Review-2009.pdf> (дата звернення: 05.03.2023).
27. Flavin, Sandra. *The Cultural Perspectives of West Side Story*. A thesis presented to the Honors College of Middle Tennessee State University in partial Fulfillment of the requirements for graduation from the University Honors College. 2019, 70 p.
28. Gradenwitz, Peter. *Leonard Bernstein: the infinite variety of a musician*. Leamington Spa [Warwickshire]; New York : Berg ; New York : Distributed exclusively in the U.S. and Canada by St. Martin's Press, 1987. 305 p.
29. Gruen, John. *The private world of Leonard Bernstein*, New York : Viking Press, 1968. 191 p.
30. Hurwitz, Nathan. *A History of the American Musical Theatre*. London, 2014. 268 p. <https://doi.org/10.4324/9781315850221>
31. Kantor M. *Broadway: The American Musical*. New York: Bulfinch Press, 2004. 239 p.
32. Kislán, Richard. *The musical: a look at the American musical theater*. Prentice-Hall, Inc., Engelwood Cliffs, N.J., 1980. 262 p.

- 33.Kowalke, Kim H. (2013) Theorizing the Golden Age Musical: Genre, Structure, Syntax, Gamut: Online. *Journal of the Music Theory Society of the Mid-Atlantic*: Vol. 6 : Iss. 2 , 2014. pp. 133–184.
- 34.Kushner, Tony. West Side Story [The screenplay libretto] / Based on the book for the musical by Arthur Laurents. Los Angeles. Twentieth century fox, 2021. 137 p.
- 35.Laird, Paul R. West Side Story, Gypsy, and the Art of Broadway Orchestration, 2021. 210 p. <https://doi.org/10.4324/9780429023378> (дата звернення: 12.10.2022).
- 36.Laurents, Arthur. URL: https://en.wikipedia.org/wiki/Arthur_Laurents (дата звернення: 12.10.2022).
- 37.Leonard Bernstein URL: https://en.wikipedia.org/wiki/Leonard_Bernstein (дата звернення: 05.03.2023).
- 38.Leonard Bernstein: the Harvard years, 1935-1939 / Edited by Claudia Swan. New York : Eos Orchestra 1999. 91 p.
- 39.McClung B. and Laird P.R. Musical sophistication on Broadway: Kurt Weill and Leonard Bernstein. *The Cambridge Companion to the musical*. Second Edition / Edited by William A. Everett and Paul R. Laird. Cambridge university press, 2008. P. 190 – 205.
- 40.Miller D. A. Place for Us: Essay on the Broadway Musical. Harvard University Press, 1998. 141 p.
- 41.Negron-Muntaner, Frances. Feeling Pretty: West Side Story and Puerto Rican Identity Discourses. *Social Text*, 63, Vol. 18, No. 2. Duke University Press, 2000. pp. 83–106.
- 42.Posen, Thomas William. Modeling Compositional Grammars in Leonard Bernstein's West Side Story (1957): Thesis for the degree of Master of Music. The University of New Mexico. 2016. 156 p.
- 43.Rosenberg, Bernard, Hartburt, Ernest. The Broadway Musical: Collaboration in Commerce and Art. New York University Press. 1993. 356 p.
- 44.Rumble URL: <https://www.urbandictionary.com/define.php?term=rumble> (дата звернення: 5.03.2023)

45. Seis URL: <https://en.wikipedia.org/wiki/Seis> (дата звернення: 5.03.2023)
46. Seldes, Barry. Leonard Bernstein: The Political Life of an American Musician. 2009. URL: https://books.google.com.ua/books?hl=en&lr=&id=jWATKq2p58kC&oi=fnd&pg=PP20&dq=Leonard+Bernstein+research&ots=ECUk2u9I6M&sig=HzuuzSOa86FRlQ8Up_W8kuBTHHY&redir_esc=y#v=onepage&q=Leonard%20Bernstein%20research&f=false (дата звернення: 12.10.2022).
47. Simeone, Nigel. Leonard Bernstein: West Side Story, 2009. 192 p. <https://doi.org/10.4324/9781315091860>
48. Smith Helen. There's a place for Us: The musical Theatre Works of Leonard Bernstein. London: Routledge, 2017. 318 p.
49. Stempel, L. Showtime: A History Of The Broadway Musical Theater URL: <https://search.iczhiku.com/paper/4E6xZYirYQ467UL6.pdf> (дата звернення: 2.12.2022)
50. Stephen Sondheim URL: https://en.wikipedia.org/wiki/Stephen_Sondheim (дата звернення: 2.12.2022)
51. Stith, Nathan. Creating "West Side Story": An Investigation of the Sociopolitical Backgrounds and Collaborative Relationships of Jerome Robbins, Arthur Laurents, Leonard Bernstein and Stephen Sondheim in the Creation of the Original Broadway production of "West Side Story": A Thesis submitted to the Faculty of the Graduate School of the University of Colorado in partial fulfillment of the requirement for the degree of Master of Arts. Department of Theatre, 2011. URL: <https://www.proquest.com/openview/040ee3587eb6b56194a89f4a48ee64f8/1?pq-origsite=gscholar&cbl=18750> (дата звернення: 12.10.2022).
52. Visagie, Nicol Viljoen Johann. The raised fourth in Leonard Bernstein's West Side Story. *Acta Academica*. Vol. 42, No. 2. 2010. pp. 1–26.
53. Wells, Elizabeth A. West Side Story: Cultural Perspectives on an American Musical. The Scarecrow Press, 2011. 312 p.

54. West Side Story (1961 film) URL: [https://en.wikipedia.org/wiki/West_Side_Story_\(1961_film\)](https://en.wikipedia.org/wiki/West_Side_Story_(1961_film)) (дата звернення: 5.03.2023)
55. West Side Story (2021 film) URL: [https://en.wikipedia.org/wiki/West_Side_Story_\(2021_film\)](https://en.wikipedia.org/wiki/West_Side_Story_(2021_film)) (дата звернення: 5.03.2023)
56. West Side Story script URL: <https://www.allmusicals.com/lyrics/westsidestory/script.htm> (дата звернення: 12.10.2022).
57. WEST SIDE STORY "SOMEWHERE" Stratford Playhouse URL: <https://www.youtube.com/watch?v=Hqh40AkNRNE> (дата звернення: 4.11.2022).
58. WSS Script (Arthur Laurents) URL: <http://www.bmyp.com/WSS%20audition%20pieces/WSS%20script.pdf> (дата звернення: 04.03.2023).
59. Wolf, Stacy. Changed for Good: A Feminist History of the Broadway Musical. Oxford University Press, 2011. 320 p.

ДОДАТОК

Таблиця 1. Порівняння послідовності сцен, номерів в кіноверсіях West Side Story 1961 та 2021 років (нумерація сцен подається згідно з оригінальною театральною партитурою):

1961	2021
Увертюра (не зафіксована в партитурі)	---
Сцена 1. Околиці / The neighbourhood 1. Пролог (Інструментальний) 2. Пісня «Ракет»/ Jet Song (Ріф і «ракети»)	Сцена 1. Околиці / The neighbourhood 1. Пролог (Інструментальний) 2. Пісня «Ракет»/ Jet Song (Ріф і «ракети»)
Сцена 2. Задній двір 3. Щось наближається (Тоні)	Сцена 2. Підвал в Doc's Drugs. 4. Щось наближається (Тоні)
Сцена 3. Весільний салон Аніта + Марія Аніта+Марія+Бернардо+Чіно	Сцена 3. Спальня Марії Аніта + Марія (Спальня Марії) Вітальня дому Бернардо
Сцена 4. Спортзал 5. Танець в спортзалі 4 b Мамбо 4 c Ча-ча 4 d. Сцена зустрічі 4а. Променад 4е. Jump (Underscore) 5 «Марія» (Тоні)	Сцена 4. Спортзал 4. Танець в спортзалі 4а Променад 4 b Мамбо 4 c. Ча-Ча 4 d. Сцена зустрічі / залаштунки Променад 5 «Марія» (Тоні)
Сцена 5. Глухий провулок 7. «Америка» (Аніта, Розаліта і дівчата) / Дах будівлі, де живуть Бернардо 6. Сцена на балконі	Сцена 5. Глухий провулок 6. Сцена на балконі Додаткова Сцена в Спальні Марії/ Кухня (Аніта, Бернардо, Марія) 7. «Америка» м(Аніта, Розаліта і дівчата) / Вулиця
Сцена 2 II дії Інша вулиця 14. Офіцер Крапкі («ракети»)	Аптека Діалог-напуття Валентини і Тоні Тоні і Марія в метро Сцена 2 II дії. Поліцейська ділянка 14. «Офіцер Крапкі» (Ракети)
Сцена 6. Аптека Діалог «Ракет» з Доком Тоні гуляє (звучить тема «Марія»)	-----
Intermission (II дія)	
Сцена I II дії . Весільний салон 12. «Я почувуюся гарною»/ I feel pretty (Марія, Франческа, Розаліта, Консуело) Сцена 7. Весільний салон 9. Діалог (Underscore) 9а. Одна рука, одне серце (Весільна сцена) / Алтар	Сцена 7. Церква 9. Діалог (Underscore)/ Двір 9а. Одна рука, одне серце (Весільна сцена) / Алтар
-----	Сцена 6. Аптека/ Околиці Діалог

	8. Охолонь/ Cool (перший куплет передоручено Тоні)
Сцена 8. Дах/ Околиці /Аптека/ Спальня Марії 10. Сьогодні / Tonight 10. (Марія, Тоні, Аніта, Бернардо, «Акули» і «Ракети»)	Сцена 8. Промислова будівля / Околиці/ Церква/ Підвал/ Під магістраллю 10. Сьогодні / Tonight (Марія, Тоні, Аніта, Бернардо, «Акули» і «Ракети»)
Сцена 9. В промисловій будівлі 11. Бійка / The Rumble	Сцена 9. В промисловій будівлі (на соляному складі) 11. Бійка / The Rumble

II дія

1961	2021
Сцена 1. Дах/ Спальня Марії Ча-ча (?) (Марія)/ Дах 13 d+a. «Десь»/ «Somewhere (дуєт Марії і Тоні)/ Спальня Марії	Сцена 1. Магазин одягу 12. «Я почувуюся гарною»/ I feel pretty (Марія, Франческа, Розаліта, Консуело) Зустріч із Чіно Морг (Аніта) Спальня Марії (Тоні і Марія) 13 d. «Десь»/ «Somewhere» (Валентина)/ Аптека
Сцена 2 (перенесено в I дію) Сцена 6 I дії. Аптека/ Околиці 8. Охолонь/ Cool	Сцена 2. (перенесено в I дію)
Сцена 3. Спальня Марії Тема Somewhere 15. «Такі хлопці, як він» та «У мене є кохання» /A Boy Like That and I Have Love (Аніта, Марія)	Сцена 3. Спальня Марії Марія і Тоні + Аніта 15. «Такі хлопці, як він» та «У мене є кохання» /A Boy Like That and I Have Love (Аніта, Марія)
----- ----- Дім Бернардо (Поліцейський, Аніта, Марія)	Сцена (додаткова) Спортзал, ринг (де Бернардо займався боксом) Ракети, Чіно Дім Бернардо (Поліцейський, Аніта, Марія)
Сцена 4 Аптека Ракети, Аніта, Док 16. «Сцена знущань»/ Taunting Scene (інструментальна музика – радіо)	Сцена 4 Аптека Ракети, Аніта, Валентина 16. «Сцена знущань»/ Taunting Scene (інструментальна музика – радіо)
Сцена 5. Підвал Док, Тоні	Сцена 5. Підвал Валентина, Тоні
Сцена 6. Околиці 17. Фінал (Марія і Тоні) Тема «Somewhere» в партії Марії. Тема «Somewhere» в оркестрі.	Сцена 6. Околиці Тема Сцени на балконі в партії Марії (№ 6) , Тема I have love («I love him, I'm his», «When love comes...») з дуєту

