

ВІДГУК
на дисертаційне дослідження Лю Цзяня
«Жанровий інваріант бродвейського мюзиклу на рубежі
XX–XXI століть».

Основна теза роботи полягає в цілісному уявленні про театр мюзиклу і мюзикл як самостійний жанр. Йдеться про те, що він існує з 1866 року і розвивається дуже інтенсивно. За цей період жанр пройшов різні етапи розвитку і став явищем інтернаціональним. Наголошується на ключовому значенні так званої «золотої доби» бродвейського мюзиклу, коли з'явилася низка творів, які відіграють роль орієнтирів і класичних зразків жанру. При цьому головна дослідницька увага приділяється новітньому періоду межі XX–XXI століть. Твори, написані в останні десятиліття, з однієї сторони, дають змогу простежити спадкоємність з усталеними традиціями. З іншого боку, на фоні прояву сучасних тенденцій паралелі з мюзиклами «золотої доби» дозволяють впевнитися в існуванні стійкого жанрового інваріанту.

В дисертації мюзикл одночасно досліджений в трьох різних ракурсах. Перший – це узагальнений погляд на жанр в його історичному розвитку. В другому створюється міцна теоретична база і йдеться про формування усталеної жанрової моделі, а також названі її провідні риси. Нарешті третім важливим завданням стає введення в науковий обіг нових дослідницьких об'єктів. Це докладна характеристика чотирьох обраних для аналізу мюзиклів новітнього часу Дж. Ларсена, Е. Джона, С. Шварца і Т. Кітта. Цей матеріал вкладений у дві умовні рубрики: мюзикли, в яких переосмислені відомі оперні сюжети, і мюзикли на власні сюжети, які все ж мають прообрази в інших видах мистецтва.

Отже буду послідовно розглядати результати висвітлення кожного з цих ракурсів. Панорамний погляд на жанр в дисертації є надзвичайно важливим, бо без уявлення про ціле важко було би вирішити основну проблему, винесену в заголовок роботи. Витримати такий узагальнений принцип вдалося за рахунок ретельного опрацювання іншомовної літератури, присвяченої мюзиклу та його історії. Як зазначено в роботі, мюзикл стали досліджувати на академічному рівні з початком 2000-х років. І за цей час досягнуті значні успіхи. Відзначається різноманіття дослідницьких інтересів, яке відповідає природі самого явища. Адже жанр розташований на межі академічної і популярної музики, має власний термінологічний апарат. Мюзикл тісно пов'язаний як з музичним, так і з театральним мистецтвом, а також зі сферою розвинутих мультимедійних практик. Ним цікавляться музикознавці, театрознавці, культурологи. Налаштованість тематики мюзиклу на гостро сучасні проблеми людської екзистенції, на гендерний аспект і різні шляхи самоідентифікації сучасної людини, її складної взаємодії із соціумом викликають інтерес до цього жанру представників різних наукових дисциплін.

В літературі, яка опрацьована в роботі, джерелознавчий аспект представлений двома виданнями Кембриджського путівника по мюзиклу. Разом з тим згадуються як більш узагальнені праці, так і видання, присвячені окремим питанням або творчості конкретних авторів. Якщо загальні шляхи жанру і його

спільні риси виявлені у багатьох працях, то, як стверджує дисертант, жанрові відгалуження та їх якості чітко не визначені. Зазначається складність підходу до жанру з позицій внеску окремих персоналій. Адже мюзикл народжується як колаборативний проект, результат співпраці композиторів, оркеструвальників, аранжувальників. Іншим порівняно з оперою є характер взаємодії в ньому лібрето і музичної сторони твору. Так, лібрето сполучає в собі два компоненти, які часто належать різним авторам. Це сценарна подієва основа і поетичні тексти пісень. Тому можна зробити висновок, що як жанр проектного типу мюзикл базується на своїй особливій поетиці. Довгий шлях від задуму до остаточного результату і варіативність самого результату передбачають значний вплив цього процесу і всіх його учасників на фінальні якості твору. До групи авторів входять разом з музикантами і літераторами також продюсери і ті, в чийх руках знаходяться джерела фінансування проекту.

Результати уявлень про мюзикл як ціле і про його історію стають в дисертації основою при підході до другого завдання роботи – пошуку жанрового інваріанту. Автор звертається до сформованої в українському музикознавстві теорії інваріанту як виявлення сутності того чи іншого жанру. Йдеться про те, що в англomовній літературі цей термін не використовується. На відміну від цього, здавалося би, близький за змістом термін жанрового канону розуміється в естетичному оціночному плані. За твердженням американських дослідників мюзиклу жанровий канон народжується в творах найбільш досконалих, зразкових. Дисертантом проводиться важливе розмежування термінів інваріант і парадигма. Остання трактована як системна цілісність, яка діє на певному етапі і властива певному історичному періоду. Парадигмальність виникає на основі властивих різним творам спільних концептуально-методологічних підходів. На відміну від цього інваріант розуміється як одинична універсальна модель. При її побудові враховуються структурно-лексичний і семантичний рівні, тобто властивості жанру не лише як логічно змодельованого конструкту, але як певної картини буття.

При визначенні жанрового інваріанту дисертант акцентує увагу на тому, що мюзикл є посередником між академічним і розважальним мистецтвом, шоу-бізнесом і творчими пошуками. Внаслідок цього в його музичному тексті відсутня стильова єдність як провідний принцип, виникає змішування різних стилів. Популярні хітові пісні часто стають самодостатніми музичними вставками, а драматургія наділяється рисами монтажності. В такій ситуації у функції об'єднання окремих частин виступає сюжетна сторона лібрето. При цьому стильова різноманітність проявляється і тут в контрасті між «високою» мовою пісенних текстів і «низькою» гострих динамічних діалогів. До важливих показників жанрового інваріанту віднесена вторинність сюжетів мюзиклів, їх приналежність до ресайклінгової, тобто переробної культури. Ця ж риса притаманна і більшості оперних сюжетів. Однак, на мій погляд, тут помітні відмінності. В опері найважливішим стає перенос за допомогою постійної присутності стабільного за складом симфонічного оркестру сюжетних ситуацій і персонажів першоджерел в музичну атмосферу як постійне і плінне звукове середовище, відмінне від середовища, в якому знаходяться глядачі. Саме це визначає мотивацію вибору сюжетної основи і сюжетних змін, які при цьому

відбуваються. Можна провести аналогію між умовним морським простором, в якому знаходяться і діють оперні персонажі, і глядачами, які ніби спостерігають за їх діями з морського берега.

На відміну від цього в мюзиклі звукове середовище є неоднорідним, розірваним і вибуховим. Життя показане тут як шоу, яскрава пригода, що має прихований серйозний підтекст. Одна її сторона – це театральна вистава як зовнішня демонстрація. Вона розрахована на активність реакцій глядачів і на їх емоційну співучасть. Тут встановлюється стрімкий темп, який не дає можливості випасти з цього ритму, втягує також явища, розташовані на узбіччі, і заряджає енергією публіку. Протилежним цьому нестримному вируванню життя є драматичний внутрішній план, який пов'язується з виділенням суто ліричних моментів. Виникає протиставлення: натовп, колективні емоції і ритми – індивідум, якому доводиться голосно заявляти про свої права, бути самому по собі, випадати із загалу і шукати таких само відокремлених від натовпу однодумців.

Дисертант виділяє властиві інваріанту жанру композиційно-драматургічні особливості мюзиклу. Серед них двоактна структура з більш довгим першим і коротшим другим актом і з приблизно означеною загальною тривалістю вистави. Як три важливих драматургічних точки названі інтродукція, кінець першого акту і загальний фінал. В ролі бінарних опозицій виступають паралельні сцени і ситуації, парні пісні. Спираючись на дослідження Р. Кіслана, перелічені присутні в різних мюзиклах 8 типів пісень: чарівна, Я-пісня. Я хочу-пісня, балада, комедійна пісня, пісня-скоромовка, ритмічна пісня, пісня одинадцятої години. Вже йшлося про те, що відносно мюзиклу в існуючій літературі склалася своя система термінів і понять, якою вільно користується дисертант. Серед іншого це стосується таких структурних компонентів, як *underscore* (фонова музика), *сегвей* (спосіб з'єднання окремих сцен), *флешбек* (переривання дії спогадами про минуле, часто травматичними для людини). При аналізі конкретних зразків дисертант використовує терміни, пов'язані як зі змістом (квір-концепт), так і зі стильовими особливостями та виконавськими прийомами (соул, белтінг, гроулінг).

Побудована жанрова теорія перевіряється на достовірність у наступних розділах роботи. В них відібрано дві групи різних у підході до ресайклінгового сюжету мюзиклів кінця ХХ, початку ХХІ століття. В перших двох, наскрізно співаному мюзиклі «Оренда» Дж. Ларсена, 1993 рік, і «Аїді» Е. Джона, 2000 рік, використані і пристосовані до нових жанрових вимог популярні оперні твори. Саме на прикладі їх аналізу і порівняння з оперними першоджерелами дисертант простежує вплив на запропоновані концепції інваріанту мюзиклу як в його семантичному, так і у лексико-структурному компонентах. Обидва сюжети підлягають осучасненню і актуалізації. Центральні смислові ідеї подаються в них у відкритій публіцистичній манері. Вони прямо сформульовані в тексті і втілені в яскравому музичному номері. В «Оренді» на різних сюжетних рівнях досліджується таке явище, як квір-концепт. Йдеться про людей, чий образ життя, поведінка і звички не вписуються у прийняті в суспільстві гендерні і соціальні стереотипи. Герої твору відкидають вплив на свою поведінку минулого і майбутнього як символів свідомого проживання

життя. Вони орієнтовані на теперішній день як зону безтурботності і легковажності, безвідповідальності за наслідки своїх вчинків. На першому плані тут опиняються соціальні катаклізми часу – СПІД, наркоманія, бідність, умови існування молоді та її стосунки із соціумом. В «Аїді» відзначені трансформація у відповідності з естетикою жанру мюзиклу оперних мотивів і одночасно із цим перегуки з класичним зразком жанру мюзиклу, «Вестсайдською історією» Л. Бернстайна. Завдяки зміні акцентів в переробленій «Аїді» виявився відсутнім центральний для опери Верді смисловий і музичний мотив жерців як надособової сили, пов'язаної з тиском на людське життя державницької ідеології. На перший план тут виходить соціальна нерівність, етнічні і міжнаціональні конфлікти, пов'язані з існуванням панівних і підлеглих націй та з порушенням прийнятих норм через драму кохання їх представників. Докладно аналізуються музично-композиційні особливості обох мюзиклів, нашарування в них різних стилістичних пластів, тематичні арки і засоби об'єднання окремих сцен.

Як зразки використання оригінальних сюжетів аналізуються мюзикли «Wicked» С. Шварца (2003) та «Next to Normal» Т. Кітта (2009). Наводяться деякі відомості про самих авторів. Відзначається, що мюзикл С. Шварца «Wicked» виграв змагання у популярності з канонічним зразком жанру – мегамюзиклом «Привид опери» Е. Л. Веббера. Хоча сюжет його віднесений дисертантом до оригінальних, однак він має в основі американський міф про чарівника Оз. Літературною першоосновою лібрето Вінні Хольцман стала інтерпретація цього міфу в роман Г. Магвайра (1995) «Злодійка: Життя і часи злої Західної відьми». В партитурі відзначне стилістичне розмаїття: регтайм, шкільні пісні, ознаки кантрі. Йдеться про варіанти оркестрування, спочатку виконаного В. Д. Броном та С. Оремусом, а при оновленій постановці для гастрольного туру здійсненій К. Янке. В останній версії представлені всі інструменти традиційного симфонічного оркестру плюс синтезатор. Драматургія побудована на прийомі ретроспекції, початку з кінця, коли хор «Чи народжуються злими?» сповіщає про смерть злої відьми Ельфаби і виголошує ключову ідею твору. А далі розгортається історія формування і складних стосунків Ельфаби і її протилежності, доброї відьми Галінди, які проходять шлях від ненависті і взаємного несприйняття до відчуття спорідненості і любові. В розвитку образу Ельфаби, яку всі вважають злою, розкривається наскрізний смисловий мотив самоздійснюваного пророцтва.

При аналізі мюзиклу «Next to Normal» Т. Кітта відзначені притаманні йому стильові риси рок- і поп-музики, які взаємодіють з вальсово-блюзовими мотивами, жанром рок-балади. Назва мюзиклу «Близько до норми» звучить як лікарський діагноз. Тут є сцени, в яких лікар проводить сеанси гіпнозу і робить спробу вилікувати головну героїню від психічного розладу. Але психічно здоровими важко назвати також інших членів її сімейства. Причиною хвороби жінки є її тяжкі переживання, пов'язані зі смертю сина. Складна сімейна ситуація викликана появою привида померлого сина і його контактів з матір'ю, з одного боку, і з другого - конфліктом в душі дочки Наталі, яка ревнує батьків до померлого брата, вважає себе обділеною їх увагою. Проблематика цього мюзиклу торкається актуальних для сучасного суспільства тем таємниць

людської психіки, психоаналізу, образів трансформованих психічних станів: гіпнозу, сновидінь, психічних розладів та їх соціального контексту. Тобто тут, як і в інших обраних для аналізу творах, йдеться про ситуації, пов'язані із «зриванням маски нормальності». Символічним стає в цьому смислі і назва твору «Next to Normal».

Згідно із загальною концепцією дисертації вся інформація і авторські спостереження постійно перевіряються в ній посиланнями на спеціальну іншомовну літературу. З цим співвіднесений також принцип характеристики чотирьох введених в науковий обіг творів. Їх аналіз розпочинається оглядом достатньо різнорідних і дискусійних оцінок і вражень американських критиків і науковців. Відтворений критичний дискурс свідчить про мюзикл як живе і рухливе явище, яке знаходить відгук в різних суспільних колах. З наведених прикладів стає очевидним, як по різному може сприймається одна й та сама постановка, коли оцінюються актуальність піднятої тематики або якість її музичної складової чи драматичний потенціал лібрето, яскравість театральної вистави. Що стосується останньої, на відміну від різноманітних підходів сучасної модерної режисури до оперних постановок, первинний бродвейський варіант залишається стабільним зразком театального тексту, подібно до кінострічки або авторського хореографічного тексту балетної вистави. В цьому полягає специфіка мюзиклу як проектного жанру - результату творчої колаборації і сучасних мультимедійних практик.

Загальна побудова роботи, її зміст і висновки виглядають змістовними і переконливими. Серед можливих питань виділю лише одне. При характеристиці мюзиклу «Next to Normal» ви проводите паралелі з мюзиклом «Пані в темряві» К. Вайля. Чи можете коротко сказати, в чому ви бачите їх спільність?

В музичному плані мюзикл належать до сфери популярної музики і шоу-бізнесу. Він пов'язаний зі своїми засобами музикування і своєю творчою практикою. Одночасно тут відбувається вихід музики назовні, в сферу мультимедійного мистецтва, а її роль не обмежується прикладною функцією. Саме музика стає визначальним художнім чинником, а створену спільними зусиллями команди виставу по аналогії з оперою як драмою в музиці можна назвати театральним видовищем, реалізованим в музиці і через музику. Сучасний мюзикл став самостійним жанровими різновидом музичного театру, подібно до опери, балету, оперети.

Знайомство з дисертаційною роботою Лю Цзяня свідчить про те, що її автор показав себе сформованим спеціалістом-мюзикознавцем, і зробити висновок, що його дисертація відповідає всім вимогам до наукових праць, які подаються на здобуття наукового ступеня доктора філософії.

Черкашина-Губаренко Марина Романівна,
доктор мистецтвознавства, професор
НМАУ імені П. Чайковського