

**МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ ТА ІНФОРМАЦІЙНОЇ ПОЛІТИКИ
УКРАЇНИ
ХАРКІВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ МИСТЕЦТВ
ІМЕНІ І.П. КОТЛЯРЕВСЬКОГО**

**Кафедра музичного мистецтва естради та джазу
Кафедра інтерпретології та аналізу музики**

**ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ЖІНОЧИХ ОБРАЗІВ
У МЮЗИКЛІ Ж. ПРЕСГУРВІКА «РОМЕО І ДЖУЛЬЄТТА»:
ЖАНРОВО-СТИЛЬОВИЙ ТА ВИКОНАВСЬКИЙ АСПЕКТИ**

**Дипломна робота магістра
Бекаревич Владислави Олегівни**

**Науковий керівник:
доктор філософії, ст..викладач
кафедри інтерпретології та аналізу музики
Щелканова С. О.**

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



на відповідне джерело

Бекаревич Владислава

Харків – 2024

ЗМІСТ

| | |
|--|-----------|
| ВСТУП..... | 3 |
| РОЗДІЛ 1. МЕТОДОЛОГІЧНІ ЗАСАДИ ДОСЛІДЖЕННЯ | |
| 1.1. «Ромео і Джульєтта» як «вічний» текст культури: засадничі аспекти вивчення та втілення доробку В. Шекспіра в музикознавстві та літературознавстві..... | 8 |
| 1.2. Жанрова специфіка мюзиклу на початку ХХІ століття у музикознавчих дослідженнях..... | 13 |
| 1.3. Буття «Ромео і Джульєтти» у кінопросторі..... | 16 |
| Висновки до Розділу 1..... | 26 |
| РОЗДІЛ 2. ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ТВОРА ШЕКСПІРА В ЖАНРІ МЮЗИКЛУ: «ВИСОКА» ТРАГЕДІЯ VS ВИДОВИЩНІСТЬ..... | |
| 2.1. Творча постать Ж. Пресгурвіка: митець на перетині мистецтва кіно, мюзиклу та естради..... | 28 |
| 2.2. Драматургічні особливості мюзиклу Ж. Пресгурвіка: жанрово-стильовий аспект..... | 32 |
| Висновки до розділу 2..... | 36 |
| РОЗДІЛ 3. ЖІНОЧІ ОБРАЗИ МЮЗИКЛУ У ДРАМАТУГІЇ ТВОРУ..... | |
| 3.1. Особливості прочитання та специфіка трактування образу Джульєтти в мюзиклі | 38 |
| 3.2. Другорядні жіночі образи в драматургії мюзиклу Ж. Пресгурвіка.. | 42 |
| 3.3. Виконавські інтерпретації жіночих образів мюзиклу: вокально-сценічні особливості та нюанси концепції твору..... | 47 |
| Висновки до Розділу 3..... | 52 |
| ВИСНОВКИ..... | 54 |
| СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ..... | 59 |
| ДОДАТКИ..... | 66 |

Вступ

Існують такі тексти в просторі культури, які вкорінені в ній настільки потужно, що набувають статусу позачасовості. Вони, звісно, мають свою специфіку впізнаваності. Проте ці тексти наче починають жити власним життям через численні інтерпретування і долають власний хронотоп, перетинаючи межі епох і стилів. І, слово автора, що знаходиться у вимірі сучасності, не може бути вільним від таких інтонацій минулого, які складають «океан пам'яті» культури. Ці інтонації, так чи інак, відтворюються іншими шарами культури, бо несуть важливі онтологічні паттерни, сягаючи статусу міфологем. До текстів такого рівня, що закарбовані в генетичній пам'яті культури, безперечно, відноситься й твір Вільяма Шекспіра «Ромео і Джульєтта».

Нашу дослідницьку увагу привернула нова спроба його інтерпретування у музичній площині. Йдеться, власне, про матеріал нашої роботи – мюзикл «Ромео і Джульєтта» сучасного французького митця, Жерара Пресгурвіка. *Актуальність* дослідження перш за все обумовлена перетином, а, точніше, діалогом культур, картин світу, діалогом жанрів, який створив Ж. Пресгурвік, звернувшись до спадку Шекспіра. Також цей музичний твір, як приклад сучасного композиторського й режисерського інтерпретування, є осереддя низки питань, пов'язаних із музичною естетикою постмодерну і кітч (як однієї з його ознак), проблемі шоу у мистецтві кінця ХХ – початку ХІХ століть, проблемі відтворення гендерних ролей і теми тілесного у творах Шекспіра та Ж. Пресгурвіка, а також елементам сміхової та карнавальної культури, властивим жанру сучасного мюзиклу як шоу. Також актуальними є висвітлення трансформації у творі Пресгурвіка гендерних стереотипів та типових міфологем. Це, насамперед, образ ідеального кохання та актуалізація концепції тілесного, образ нареченої та роль фігури матері і годувальниці, образ ворожнечі та образ смерті тощо, та особливості їх втілення в драматургії обраного для дослідження твору.

Треба зазначити, що дані дослідницькі аспекти при вивченні мюзиклу Ж. Пресгурвіка ані у світовому, ані у вітчизняному музикознавстві до сьогодні не були висвітлені.

Отже, **актуальність** обраної теми окреслює три загальні вектори. *Перший* з них стосується феномена існування «позачасових» текстів культури, того, наскільки легко «Ромео і Джульєтта» вбудовується в культурні коди різних часів і різних епох. *Другий* вектор актуальності – це звернення дослідницької уваги на жанр мюзикла, на унікальність його жанрової природи, яка займає проміжне місце між академічною традицією та музичним шоу та на місце його у формах музикування у ХХІ столітті. *Третій* – це вкрай малодосліджена спадщина Жерара Пресгурвіка як представника новітньої музичної еліти Франції, творчість якого наразі є малодослідженою як в українському, так і у світовому музикознавстві, яка варта втрапляння в науковий обіг.

Мета дослідження – виявити особливості інтерпретування жіночих образів у мюзиклі «Ромео і Джульєтта» Ж. Пресгурвіка через розкриття жанрово-стильового та виконавського аспектів. Її досягнення передбачає виконання ряду завдань, а саме:

- аналіз сучасного стану світової та української «шекспіріани» як в музикознавстві, так і в гуманітарних дослідженнях (літературознавстві, театрознавстві, філософії тощо)
- виявлення основних рис композиторського стилю Жерара Пресгурвіка та висвітлення бази джерел щодо його творчої спадщини
- дослідження концепту «образ героя» як в контексті музично-театрального мистецтва, так і в більш загальному – як художній образ
- дослідження особливостей трактування жіночих образів мюзикла «Ромео і Джульєтта» у літературному першоджерелі

- виокремлення жанрової та стильової специфіки втілення у музичному творі жіночих образів (Джульєтта, Няня, пані Капулетті) Жераром Пресгурвіком
- дослідження того, чи змінює жанрова природа мюзикла трактовку Пресгурвіком жіночих образів високої трагедії Шекспіра.

Об'єкт дослідження – творчість Ж. Пресгурвіка, інтерпретація спадщини В. Шекспіра Ж. Пресгурвіком, **предмет** – жанрово-стильові і виконавські особливості драматургії мюзиклу «Ромео і Джульєтта» через інтерпретацію жіночих образів.

Матеріал дослідження – музичний текст мюзикла Жерара Пресгурвіка «Ромео і Джульєтта» (Roméo et Juliette: de la Haine à l'Amour) та відеозапис мюзиклу у двох виконавських інтерпретаціях: оригінальна французька версія мюзиклу [58] і угорська версія [59].

Методи дослідження:

- жанровий – розкриває специфіку мюзиклу на відміну від інших музично-театральних жанрів, визначає специфіку вокальних номерів мюзикла;
- стильовий – виявляє характерні особливості «почерку» композитора, специфіку використання мови мюзиклу (межа між академічним мистецтвом та поп-культурою).
- структурно-функціональний – дає можливість розглянути будову твору (кількість актів, номерів), співвідношення його окремих частин і проаналізувати драматургічні особливості.
- історичний – виявляє специфіку еволюції мюзиклу як жанру протягом історії його існування, та місце в цієї історії обраного для аналізу твору.

- інтерпретативний – покликаний змістити дослідницький акцент на фігуру виконавця – інтерпретатора як учасника творчого процесу створення музики
- компаративний (порівняльний) – виявляє особливості трактування жіночих образів у музиклі порівняно з трагедією Шекспіра.

Теоретична база. Вивчення феномену мюзиклу у сучасній музиці спирається на фундаментальні та новітні розділи музикознавства та гуманітаристики:

- *теорія жанру та стилю в музичному мистецтві* (Г. Виноградов [10], І. Коханик [22], К. Біла [3], Л. Шаповалова [43], С. Шип [45], О. Коменда [21]);
- *специфіка жанру мюзиклу* (Д. Вакуленко [9], О. Бойко [4], М. Kantor [49], С. Манько [25]);
- *спів в системі музичного мистецтва естради* (Н. Дрожжина [14], Т. Мадішева [24], М. Мозговий [26], В. Олендарьов [30]);
- *постмодерн в музиці* (Д. Дувірак [15], Б. Сютя [36].);
- *гендерні дослідження в музиці* (Булатова Л. [8], Гіголаєва В. [12], Польога В. [31], І. Цурканенко [41].)
- *вчення про інтерпретацію* О. Александрова, Л. Шаповалова [1], В. Москаленко [27], В. Апатський [], Ю. Ніколаєвська [28].)
- *концепція медіа та шоу в культурі постмодерну* (Ж. Делез [16], Ж. Бодрійар [5].)

Наукова новизна полягає в тому, що в дипломній роботі вперше через інтерпретацію жіночих образів мюзикла «Ромео і Джульєтта» Ж. Пресгурвіка розкривається жанрово-стильова специфіка аналізованого мюзиклу; вперше мюзикл постає у науковій рефлексії як феномен музичної культури постмодерну.

Практична значущість результатів полягає в тому що, вони можуть бути використані в подальших дослідженнях присвячених творчості Жерара

Пресгурвіка, жанру мюзиклу, проблематики сучасного естрадного виконавства; в практичних курсах з постанови мюзиклів, історії зарубіжної музики ХХІ століття, з історії та теорії вокального виконавства; в музичній педагогіці та виконавській практиці.

Апробація роботи. Основні положення дипломної роботи магістра «Інтерпретація жіночих образів в мюзиклі Ж. Пресгурвіка «Ромео і Джульєтта»: жанрово-стильовий та виконавський аспекти» було представлено та обговорено на наступних конференціях: «Магістерські читання-2024» 14-15 квітня 2024, «Всеукраїнський конкурс науково-творчих презентацій імені І. Полусмяк» червень 2023 (лауреат III ступеня), «V Міжнародній науково-творчій конференції «Мистецтво та наука в сучасному глобалізованому просторі» 17-18 травня 2024 року,

Структура роботи. Дипломна робота складається зі Вступу, трьох Розділів, Висновків, Списку використаних джерел (62 покажчики, з них 16 – іноземними мовами) та Додатку.

РОЗДІЛ 1. МЕТОДОЛОГІЧНІ ЗАСАДИ ДОСЛІДЖЕННЯ

1.1. «Ромео і Джульєтта» як «вічний» текст культури: засадничі аспекти вивчення та втілення доробку В. Шекспіра в музикознавстві та літературознавстві

Вільям Шекспір – без сумнівів є найпопулярнішим англійським письменником чия творчість вже протягом п'яти століть стає предметом дослідницької уваги у різних дискурсах та інтерпретаційних підходах. При чому кожне покоління дослідників стає співрозмовником у діалозі сучасності з шедевром, створеним минулим, оскільки останні володіють семантичною невичерпністю, відкриваючи нові площини у горизонті дослідника. За словами дослідника творчості Шекспіра Н. Торкута, – «сміслові скарби, закладені Шекспіром у його твори, створювалися і збиралися віками і навіть тисячоліттями: вони приховувалися в мові, і не лише в літературній, у багатоманітних жанрах і формах мовленнєвого спілкування, у формах могутньої народної культури, ... у сюжетах, що укорінені в доісторичній древності, і нарешті у формах мислення. Шекспір, як і будь-який художник будував свої твори не з мертвих елементів, не з цеглин, а з форм, які вже обтяжені смыслом, наповнені ним». Тема «Ромео і Джульєтта» Вільяма Шекспіра як позачасового тексту культури вивчається багатьма літературознавцями, критиками та музикознавцями, оскільки феномен Шекспіра мав неабиякий вплив на розвиток не тільки літератури, а й багатьох видів мистецтв. Міфологема, відтворена у трагедії Шекспіра – кохання двох героїв з ворогуючих сторін, до речі, не є унікальною – за словами літературознавиці Еллісон Уолл (Alison Wall) [61] цей сюжет був доволі відомий: «Письменники, які досліджували творчість Шекспіра, припускали, що генезис і джерело «Ромео і Джульєтта» були суто літературними, головним чином на основі поеми Брука 1562 року, а також, можливо, «Палацу насолод» Пейнтера. Але чи можливо, що реальні англійські обставини були тим спрямуванням, щоб поставити сцену та підштовхнути уяву Шекспіра

¹ Цит. за джерелом: URL: <https://scholar.google.com.ua>

використати тридцятирічну поему, перетворюючи як справжню історію, так і нудну поему в знамениту п'єсу?» [, с. 84]. Також варто згадати подібну міфологему, проінтерпретовану, наприклад, Дж. Верді в «Аїді», або славнозвісну повість М. Гоголя та оперу М. Лисенка – кохання і смерть в умовах ворожнечі. Один з найвідоміших та найвпливовіших текстів, що присвячений цій темі, є монографія «Ромео і Джульєтта: Переробка міфу» (Romeo and Juliet: A Myth Reconsidered) літературознавця Рене Веллека (René Wellek). Крім того, існує безліч статей, монографій та есе, що присвячені різним аспектам «Ромео і Джульєтти», зокрема її ролі в літературі, історії та культурі. Деякі з них мають загальні засадничі аспекти, такі як історія створення твору, його тематика та символіка, інші – більш специфічні, наприклад, вплив твору на розвиток жанру романтичного балету.

Відтак, твір Вільяма Шекспіра «Ромео і Джульєтта» вважається одним з найвизначніших текстів в історії світової літератури та мистецтва, який знайшов своє відображення в різних культурних контекстах та є предметом дослідження для вчення відомих літературознавців, музикознавців, культурологів та інших науковців. Він і досі залишається джерелом натхнення для багатьох художників, композиторів, режисерів та інших творців. Серед відомих літературознавців, які досліджували «Ромео і Джульєтту», можна згадати таких науковців, як Гарольд Блум [6], Еллісон Уалл [61], Девід Скотт Кастон, Бернард Леві та інші. Вони вивчали теми, які з'являються в творі, такі як кохання, насильство, війна між родами, суспільство та інші. Вчені також досліджували стиль письма Шекспіра, його поетику та мову, використану в творі. Гарольд Блум - американський літературний критик, який присвятив багато часу вивченню творів Шекспіра. У своїй книзі «Західний канон. Книги на тлі епох» [6] описує Шекспіра як одного з найважливіших авторів в історії літератури, і його твори мають великий вплив на подальшу літературу та культуру. Митець увиразнив значення доробку Шекспіра словами «Шекспір – це канон», доводячи, що тексти англійського драматурга немов би окреслюють та завдають вектор

розвитку ціннісних меж літературного мистецтва. Він також досліджує важливі теми та мотиви, що присутні в творах Шекспіра, такі як кохання, смерть, влада та багато інших. Щодо твору «Ромео і Джульєтти», Блум вважає цей твір одним з найбільш емблематичних для літератури Заходу. Він бачить в цій п'єсі Шекспіра втілення безумної, безумовної та руйнівної любові, яка взагалі є однією з ключових тем літератури та культури. Гарольд Блум також присвятив окрему книгу поняттю "англоманія", в якій він досліджує вплив англійської літератури на американську. «Ромео і Джульєтта» є одним з ключових творів, які Блум розглядає у цій книзі. Українські літературознавці, критики та перекладачі працювали над вивченням творчості Шекспіра протягом довгого часу. Зупинимося на найбільш ранніх «адаптаціях» шекспірівського сюжету в українській літературі. Так, згадаємо трів Івана Котляревського «Маруся» (1834), в якій присутні мотиви колізій з творчості Шекспіра. Зокрема, у цьому творі є аналогії з «Ромео і Джульєттою»: головні герої Маруся та Іванко закохуються одне в одного, але їхнє кохання перешкоджає розбрат між їхніми родами. Також у «Марусі» присутні мотиви трагедії та гумору, які є характерними для творів Шекспіра. Котляревський використовує також інші мотиви та теми з творів Шекспіра, такі як війна, політика та сімейні проблеми. У цілому, «Марусю» І. Котляревського можна розглядати як українську адаптацію трагедії «Ромео і Джульєтти».

Якщо вдаватися до наукового осягнення доробку Шекспіра серед українських дослідників, треба у першу чергу звернутися до монографії М. С. Шаповалової «Шекспір в українській літературі» [44], яку було створено у 1976 році. Дослідниця вдається до методів лінгвістичного аналізу, особливостей функціонування різних перекладів творів англійського драматурга, починаючи з робіт М. Старицького та М. Куліша. Засвідчені переклади польською, які мали ходження в західноукраїнських областях, а також відомо, що багато хто з діячів культури читав Шекспіра в оригіналі (П. Куліш, І. Франко, Л. Українка). Велика роль у вивченні доробка Шекспіра

у 30-60-х рр.. XIX століття відігравав Харківський університет, низка перекладів викладачів якого – І. Росковашенко, А. Кронеберг, М. Костомаров. Авторка наводить також відомості про ставлення Т. Шевченка до творчості Шекспіра: «Шекспір сприймався ним з величезною схвильованістю, мав для нього особливе значення і був постійним супутником упродовж всього життя» [с. 23]. Свідченням є ілюстрації Шевченка до трагедії «Король Лір».

Зокрема, серед українських дослідників Шекспіра, які звертали увагу на особливості його творчого методу, поезики, а також різні аспекти становлення його творів на українській сцені, історії перекладів та творчого усвідомлення його спадщини українськими письменниками, М. Шаповалова вказує на таких дослідників, як С. Родзевич, О. Білецького, А. Шамрая, А. Гозенпуда, І. Ваніну, Н. Модестову та інших, чиї праці використовувалися для побудови дослідницької парадигми 1970-1980-х років в українській науці.

У музикознавстві дослідження інтерпретації трагедії «Ромео і Джульєтта» займає важливе місце в контексті розвитку опери (Ш. Гуно) та балету (С. Прокоф'єв). Серед авторів, які досліджували музичну драматургію цих творів, можна згадати таких науковців, як Річард Тарабро, Роберт Фалкнер, Реймонд Макдональд та інші. Вони аналізували музичні теми та мотиви, що були використані в опері Гуно, вивчали їхнє значення та взаємозв'язок з сюжетом твору.

В українській науці досить показовим є проєкт «Український Шекспірівський Портал», метою якого є віртуальна репрезентація різнонаправлених дослідницьких розвідок. Цей проєкт є результатом колаборації Лабораторії ренесансних студій – спільний проєкт Інституту літератури імені Т.Г. Шевченка НАН України та Запорізького національного університету задля визначення та систематизації існуючих досліджень творчості Шекспіра та для активізації креативного пошуку, ознайомлення із мистецтвознавчими та перекладацькими дискурсами, а також координуванням та встановленням наукових контактів з подібними світовими науково-дослідними центрами. Саме цьому проєктові завдячуємо визначенню

головних напрямків у дослідженні як контекстних, так і рецепційних витлумачень «шекспірівського канону».

Крім того, "Ромео і Джульєтта" також стала предметом дослідження для культурологів, які досліджували роль твору у формуванні культурного ідентитету та значення його в різних культурних контекстах. Серед таких науковців можна згадати Едварда Саїда, Гомі К. Бхабху та інших.

Відтак, «Ромео і Джульєтта» як вічний текст культури, привертає увагу науковців і творців різних галузей науки і мистецтва, оскільки містить в собі багато глибоких і суперечливих тем, які можуть інтерпретуватися по-різному в залежності від контексту та періоду, у якому вони розглядаються.

Відомо, що «Ромео і Джульєтта» була втілена у різних формах мистецтва, таких як кіно, театр, опери, балети та інші. Творці, які використовують цей твір, можуть інтерпретувати його за своїми власними уявленнями та засобами виразності, що робить його універсальним та вічним.

Зокрема, однією з найвідоміших втілень «Ромео і Джульєтти» є однойменний фільм режисера Франко Зеффіреллі, що вийшов у 1968 році, і до сьогодні він вважається культовим. Також варто згадати такі відомі постановки театрів та оперних театрів, як режисерські версії «Ромео і Джульєтти» Кенанта Бреннана та Семюела Беккета, а також опери Шарля Гуно та мюзикл Ж. Пресгюрвика. Отже, «Ромео і Джульєтта» є важливим текстом культури, який привертає увагу науковців та творців різних сфер мистецтва. Його значення полягає не лише у його історичній та культурній спадщині, але й у його впливі на сучасне мистецтво та культуру в цілому.

Проте, поставити крапку у даному підрозділі видається за доцільне созвучними нашому розумінню ролі шекспірівських текстів для кожної нової генерації дослідників словами Ю. Андруховича, який нещодавно (2017) здійснив переклад «Ромео і Джульєтти» українською: «Дуже важливо дивитися на текст своїм, сучасним поглядом, а не поглядом сучасника Бориса Пастернака, бо Шекспір насправді надає унікальні маневри для співтворчості

з ним. Виявляється, що його оригінальний текст набагато сучасніший, ніж той же переклад Пастернака. В цьому його феноменологія: Шекспір ніби знаходиться поза часом та епохами». [11] Тож, відтоді як у 1901 році, у видавництві Наукового шевченківського товариства у Львові вперше українською мовою видали «Ромео і Джульєтту» у перекладі Пантелеймона Куліша ще наприкінці 1890-х, а видання 1901 року вийшло за редакцією Івана Франка, цей текст став знаковим не лише для світової, а й для української культури.

1.2. Жанрова специфіка мюзиклу на початку ХХІ століття у музикознавчих дослідженнях

Мюзикл – порівняно молодий вид сценічно-театрального мистецтва, поява якого у 40-х роках ХХ століття пов'язана з межовим становищем видовищної культури Америки. Дослідники виявляють вкоріненість декількох традицій у мюзиклі, а саме – оперетта, бурлеск, водевіль, а також потужний вплив джазової музики. Батьківщиною мюзиклу вважають Бродвей, та ось що писав з цього приводу Майкл Кантор : «Бродвей був унікальною та динамічною силою в американській культурі, відображаючи та формуючи суспільні цінності через свої яскраві постановки та різноманітні наративи. Сутність Бродвею полягає в його здатності поєднувати розваги з глибоким художнім вираженням, створюючи довготривалий вплив як на глядачів, так і на індустрію театру загалом.» [49]. Мюзикл має синтетичну природу, поєднуючи різні види мистецтв (вокальне, хореографію, сценічну дію, елементи театральності і кінематографічності і т.д.). Враховуючи майже вікову історію існування жанру, можна навіть казати про наявну жанрову палітру мюзиклу: комедійні, романтичні, рок-опери, «музичні трилери» тощо. Ми можемо пригадати Манько С. Б, яка визначає цей музичний жанр наступним чином: «Мюзикл, як опера й оперета, — своєрідний жанр музичного театру. Він може бути як суто розважальним шоу, так і сценічним твором з глибоким і насиченим змістом, який порушує важливі для

суспільства питання. Отже, кожен окремий мюзикл можна класифікувати як розважальний або серйозний твір морально-виховної спрямованості.» [25].

Унікальність мюзиклів полягає в їхній здатності створювати неповторну атмосферу спільності. Кожен перегляд - це нова подорож, нове відчуття, нова історія, яка залишає свій слід у серцях глядачів. І в цьому полягає сутність мюзиклів - вони завжди здатні подарувати емоції та незабутні враження. Крім того, сучасні мюзикли використовують нові технології в сфері сценографії, відео та освітлення, щоб створити вражаючі візуальні ефекти, часто висвітлюють актуальні соціальні та політичні проблеми, такі як расова та гендерна рівність, міграція та екологічні питання. Музикознавці аналізують, як ці технології впливають на сприйняття та емоційний досвід глядачів, а також як вони змінюють традиційні аспекти мюзиклу. Деякі дослідники проводять паралелі: мюзикли порівнюють з карнавальною сміховою культурою але в нашому дослідженні хочемо підкреслити що це не зовсім так. Карнавальна сміхова культура - це традиційний середньовічний спосіб вийти за межі повсякденності, який відзначається широкою участю громади і її взаємодією з навколишнім середовищем. Вона полягає у створенні дійства, яке включає у себе маскарад, театралізовані виступи, музику та танці. Головна мета карнавальної сміхової культури - це зміна звичайного порядку речей, знеструмлення влади та традиційних громадських норм, а також розслаблення та сміх. Основні елементи карнавальної сміхової культури є маскарад та костюми це один з елементів який схожий з мюзиклом. Учасники карнавалу одягаються в яскраві, неординарні та часто комічні костюми, які символізують різні персонажі, тварин, рослини та інші предмети. Вони можуть бути виготовлені з будь-яких матеріалів та мають найрізноманітніші форми та кольори. Костюми можуть символізувати якусь конкретну ідею або тему, яку учасник хоче передати. Маски є найбільш відомим символом карнавалу. Вони можуть бути яскравими та барвистими, або темними та страшними. Маски символізують те, що кожен може приховувати свій справжній образ та бути

ким завгодно на карнавалі. Музика та танці є невід'ємною частиною карнавальної сміхової культури. Вони допомагають створити веселу та дружню атмосферу, яка допомагає учасникам розслабитися та відволіктися від повсякденних проблем. Сатиричні вистави та перфоманси є основними елементами, які допомагають гостро та з гумором висміяти різні аспекти життя та суспільства. Паради на карнавалах можуть бути яскравим та вражаючим спектаклем. Учасники параду прогулюються вулицями у своїх костюмах та масках.

Карнавальна сміхова культура містить у собі елементи символіки та обрядовості, які допомагають підсилити глибинний сенс дійства. Наприклад, у деяких культурах на карнавалах проводяться різноманітні ритуали очищення або примирення, які символізують початок нового року та зміну. Карнавали середньовіччя - це були релігійні свята, які проходили на межі зими та весни. Це був час розваг та веселощів, коли люди розважалися після важкого зимового періоду та готувалися до Великого посту, який був часом підготовки до Великодня. Карнавальні свята середньовіччя були пов'язані з релігійними звичаями, але часом у них було багато елементів народної культури та фольклору. Святкування карнавалів тривало кілька днів, а часто навіть тижнів. Під час карнавалу люди могли робити все те, що заборонено в інші дні: гуляти, танцювати, їсти та пити, займатися різними розвагами та іграми. Це був час, коли соціальні та культурні бар'єри зникали, а всі люди, незалежно від статусу чи стану, могли разом веселитися та насолоджуватися життям. На карнавалах було багато різних обрядів та забав.

Наприклад, у Франції на карнавалі проводили "Фестиваль дурів" (Fête des Fous), який проводився в багатьох містах та селах по всій країні. Цей карнавал мав релігійний підтекст та пов'язаний з релігійними святами. Під час святкування "Фестивалю дурів" люди обирали "короля дурів", який очолював свято та приймав відвідувачів. Також проводилися різноманітні шабаші, вистави та ігри. Інший відомий карнавал у Франції у середньовіччі був «Карнавал венеретів» (Carnaval des Vénitiens), який проводився в місті

Парижі. Цей карнавал мав венеціанський стиль та був пов'язаний зі святом Відкриття Великого посту. Учасники карнавалу прикрашали свої обличчя масками та костюмами у венеціанському стилі, а також відтворювали елементи венеціанської культури, такі як музика, танці та гарнітури. Одна з основних ідей Бахтіна полягає в тому, що карнавал є часом, коли звичайні соціальні, релігійні та культурні норми тимчасово зникають, а люди можуть відчувати свободу та виразити себе через сміх, гумор та іронію. У цей час межі між різними соціальними та культурними групами стають менш чіткими, що дає можливість для взаємодії та комунікації між ними.

Основними ознаками карнавалу, визначеними Бахтіном, є:

- Сміх та іронія як основні засоби вираження культури карнавалу.
- Відсутність ієрархії та тимчасова зміна соціальних ролей.
- Широке використання масок, костюмів та образів, що символізують зміну ідентичності.

Спільні святкування та вистави, що об'єднують різні соціальні та культурні групи. Бахтін розглядав карнавали як важливий елемент народної культури, який дає можливість вираження народної свідомості та культурних цінностей. Він також підкреслював, що карнавал має великий потенціал для зміни соціальної та політичної дійсності, оскільки він дозволяє побачити світ у повному обсязі. Якщо карнавал відзначається яскравими костюмами, масками та екстравагантними виставами, то мюзикл використовує музику, танець та діалоги для створення емоційного зв'язку з аудиторією.

Ми звертаємося до теоретичних засад карнавальної сміхової культури, оскільки можна провести паралелі з мюзиклом, який став предметом даного дослідження, адже шекспірівський театр, який історично є наслідувачем доби пізнього середньовіччя й доби Відродження акумулює вайб карнавальної культури в доволі значній мірі. Навіть в жанрі трагедії ці елементи є досить розвиненими.

Знакові етапи у розвитку жанру мюзикла.

Мюзікл – порівняно молодий вид сценічно-театрального мистецтва, поява якого у 40-х роках ХХ століття пов'язана з межовим становищем видовищної культури Америки.

Слід зазначити, що 1970-80-ті роки стали новою віхою у розвитку жанру і пов'язані з імям Ендрю Ллойда Веббера – знакові твори «Ісус-Христос суперзірка» (Jesus Christ Superstar, 1970) «Привід опери» (The Phantom of the Opera 1986) — завдали новий тип естетики мюзиклу, який як «низький» жанр втілював найрізноманітніші колізії, включаючи біблійну, історичну та трагічну тематику.

Наступний етап розвитку цього жанру у сучасній культурі пов'язаний з французькими мюзиклами. У 1998 році відбулася прем'єра «Нотр-Дам де Парі» (фр. Notre Dame de Paris) створеного за мотивами однойменного роману Віктора Гюго. Композитор — Ріккардо Коччанте. Автор лібрето — Люк Пламодон. Цей мюзикл задав новий медіа-формат. Пілотна версія була ретрансльована у багатьох країнах світу, у тому числі в Україні (прем'єра української версії відбулася у 2016 році).

У 2001 створено «Roméo et Juliette: de la Haine à l'Amour» — твір, що постав матеріалом даної дипломної роботи – французький мюзикл за мотивами п'єси Вільяма Шекспіра «Ромео і Джульєтта» на музику та слова Жерара Пресгурвіка. Фішкою популярності цих мюзиклів та окремих синглів з них стає поєднання «високої» літератури та «низького» жанру мюзиклу. Вічні теми втілюються засобами потужного шоу. Цей контраст створює своєрідну силу тяжіння і пояснює глядацьку популярність.

Слід зауважити, що даний мюзикл постав у дисертаційному дослідженні Фан Сінсюань «Інтерпретація трагедії «Ромео та Джульєтта» У. Шекспіра в музично-сценічних творах Ш. Гуно та Ж. Пресгурвіка» [39]. Наразі це єдиний випадок звернення в українському музикознавстві до творчості Ж.Пресгурвіка. У зв'язку з цим окреслимо межі нашого дослідження від роботи Фан Сінсюань. По-перше, представлена дипломна робота магістра скеровує лише на один аспект мюзиклу, а саме,

інтерпретацію жіночих образів, у той час як Фан Сінсюань охоплює весь твір у цілісному аналізі. По-друге, Фан Сінсюань поставив на меті охопити «шекспіросферу» у діалозі з французькою культурою, а саме творами Гуно й Пресгурвіка, використовуючи методологію діалогу за М. Бахтіним, ми у роботі ж намагаємося виявити на прикладі жіночих образів специфіку вищевказаного мюзиклу як феномену постмодерного мистецтва. Також слід зазначити, що в сьогоденні театр продовжує впливати на розвиток жанру мюзикл надаючи музичні твори місце для життя і розвитку. З роками сформувалися вже певні стандарти якості при постановках мюзиклів, які постійно спонукають творців удосконалювати свою роботу та підвищувати якість вистав. Професійні актори, співаки і танцюристи привносять до мюзиклів свої таланти і навички, що робить вистави більш видовищними та емоційними. Крім того, театральні компанії мають доступ до великих сцен, зручностей для звукозапису, систем освітлення і спеціальних ефектів, що розширює можливості вистав.

Театр також впливає на розвиток сценаріїв і музичних композицій для мюзиклів. Творці мюзиклів співпрацюють з драматургами, композиторами і лібретистами, щоб створити виразні сценарії, музику та тексти пісень, які глибше передають сюжет і емоційну сутність вистави. Театр допомагає встановити стандарти якості та професіоналізму в жанрі мюзиклу, сприяючи його розвитку та вдосконаленню.

Крім того, театральні постановки мюзиклів стимулюють інтерес глядачів до цього жанру. Вони пропонують неповторний досвід, що поєднує живу виставу, музику та виконавське мистецтво.

1.3. Буття «Ромео і Джульєтти» у кінопросторі.

Ця розвідка покликана показати споріднену з мюзиклом площину побутування шекспірівської спадщини, адже кіномистецтво є багатим простором, в якому можна синтезувати риси як театального, так і музичного вимірів. До того ж, це ґрунт з доволі розвиненою спадщиною, адже з самого

зародження кіномистецтва, шекспірівські сюжети невпинно втілюються у кінострічках.

«...Після епохи Шекспіра світ не знав театру, який би так притягував глядача, як це робить сьогодні футбольний матч, театру такого ж реалістичного, як телебачення, такого ж видовищного, як мюзик-хол, і в той же час здатного протягом двох годин ковзати в лабіринтах глибоких і загадкових» [48] – так характеризував магичні властивості театру елізаветинської епохи Пітер Брук, один з кращих режисерів Шекспіра. І хоча він сам піддався чарам екрану, здійснивши кілька фільмів, навіть у нього не вистачило мужності визнати, що, можливо, саме кінематограф є сьогодні законним спадкоємцем і гідним продовжувачем славних традицій цього театру. Жоден із класиків театральної драматургії не може похвалитися подібним успіхом, і, проте, до цих пір тривають суперечки: чи закономірно звернення кіно, цього нового мистецтва ХХ століття, до творінь Шекспіра, в чому секрет їх такої тривалої життєздатності і чи має взагалі право екран звертатися до такого віддаленого від нашого часу театрального спадку?

Кожен з цих видів мистецтва розвивається своїм власним шляхом, зіштовхуючись, відштовхуючись, взаємно збагачуючи один одного і віднаходячи знову й знову найрізноманітніші засоби впливу на людину. Проте завжди кіноінтерпретації творів Шекспіра викликають гострі обговорення щодо адекватності передачі, а, іноді – можливості спотворення і профанації великих творів сценічного мистецтва. Проте кіно володіє власною мовою, власними засобами виразності, які зовсім не є «театралізованою кінопостановкою», його звинуватили в порушенні цілісності шекспірівських текстів, в необґрунтованих купюрах на користь зовнішньої динаміки та видовищної привабливості. Більшість відгуків на перші звукові шекспірівські фільми були переважно зосереджені на тому, як "варварські" сценаристи та режисери скорочували монологи або цілі сцени, відомі кожному школяреві, який виховується на цих класичних прикладах. З часом ті ж самі критики стали неохоче визнавати, що кіно може своїми засобами відшкодувати втрати,

тим більше, що й сучасний театр став користуватися ними для наближення старовинних п'єс до сприйняття сучасного глядача. Стало неможливим звинувачувати безцеремонних кінорежисерів у нешанобливому ставленні до Шекспіра, коли самі театральні режисери формулювали своє ставлення до шекспірівських текстів, як це зробив, наприклад, той самий Пітер Брук: «Кажуть, що режисер — слуга тексту. Цей витіканий вираз настільки сам по собі неточний, наскільки, на перший погляд, беззаперечний. Режисер — слуга авторських намірів, і це зовсім інша річ...» [48].

Історія кінопостановок «Ромео і Джульєтти» вражає. З самого початку існування кіномистецтва цей сюжет ставав об'єктом уваги режисерів. Пропонуємо історичний екскурс у наступній таблиці кінопостановок «Ромео і Джульєтти» I половини ХХ ст.:

| рік | Оригінальна назва | Країна | режисер | актори |
|------|-------------------------|---------|-----------------------------|---------------------------------------|
| 1916 | Romeo and Juliet | США | Джон Ноубл | Беверлі Бейн, Френсіс Бушмен |
| 1916 | Romeo and Juliet | США | Джеймс Гордон Едваодс | Тед Барра, Гаррі Хілард |
| 1920 | Romeo and Juliet | США | Він Мур | Дороти Уолберт, Волтер Хірс |
| 1936 | Romeo and Juliet | США | Ірвін Тальберг | Норма Ширер, Леслі Говард |
| 1940 | Julieta e Romeo | Іспанія | Хозе Марія Кастельві | Марта Флорес, Енріко Хітар |
| 1943 | Romeo y Julieta | Мексика | Мігель Дельгадо | Марія Маркес, Морено Кантинфлас |
| 1948 | Les Amants de Verone | Франція | Андре Кайят | Анук Еме, Серж Реджиані |

| | | | | |
|------|-------------------|-------------------|----------------------|--|
| 1954 | Julietta e Romeo | Англія, Італія | Ренато Кастеллані | Сьюзен Шенталь, Лоуренс Гарвей |
| 1964 | Giulietta e Romeo | Іспанія | Ріккардо Фреда | Розмарі Декстер, Джеральд Мейнер |

Треба зауважити, що в даний перелік не увійшли стрічки, які засновані на сюжеті трагедії Шекспіра, але здебільшого є або комедійним фарсом, або спотворюють сенс великого твору Шекспіра (це, приміром, стрічка «Ромео і Джульєтта у снігах» німецького режисера Ернста Любича, «Двійник Ромео» режисера Семюела Голдвіна, «Ромео і Джульєтта в селі» (Швейцарія) тощо).

Звернемося до кіновтілень «Ромео і Джульєтти» у кінематографі другої половини ХХ- початку ХІХ століття.

Перша стрічка, на яку звернемо дослідницьку увагу – це екранізація «Ромео і Джульєтти» Ф. Зефіреллі (1968). Трагедія Шекспіра була екранізована Зеффіреллі зі збереженням авторського тексту та в основному дуже близька сюжету, за винятком деяких монологів та невеликих сцен. Фільм став кінематографічним дебютом шістнадцятирічної Олівії Хассі та сімнадцятирічного Леонарда Уайтинга. Вони стали першими акторами, чий вік був близьким до віку Ромео та Джульєтти в п'єсі.

Піднесений успіхом першої своєї екранізації Шекспіра, італійський режисер Франко Зеффіреллі звернувся до кінематографічної інтерпретації «Ромео і Джульєтти», бажаючи закріпити свою режисерську ідею, тим паче що в зв'язку з його театральним втіленням вже виникали асоціації з екранним неореалізмом. Проте, хоча режисер у жодному разі не повторив механічно свою театральну інтерпретацію, а дійсно намагався використати всі екранні можливості реалістичного тлумачення п'єси, результат цього експерименту виявився настільки принципово і теоретично пізнавальним, що він заслуговує особливого аналізу. Впевненість у успіху зростала, очевидно, ще й тим, що саме в театрі він вже застосовував досвід, накопичений у неореалістичному кінематографі; тому він і міг заявити перед початком фільму: «Я почав з ідеї

розповісти цю історію, ніби зовсім нову, з якби незнайомими персонажами. В деякому роді відтворити документ у стилі епохи неореалізму». Все, здавалося, сприяло його заміслу. Зеффіреллі, будучи сам по походженню флорентинцем і за освітою архітектором, за винятком центральної площі, що була відтворена в дворі студії, здійснив усі інші зйомки в натуральних декораціях. Палац Капулетті він знайшов поблизу Сієнни, сцени біля будинку Монтеккі та поєдинок він зняв у невеликому містечку Гуппіо в центрі Італії, а церкву та село — за сотню кілометрів від Рима.

«У "Ромео і Джульєтті" є елемент, який мене якось зачарував. Це роль Долі. Людина, звичайно, вільна, але вона підкоряється, не відчуючи цього, вищій Долі. У п'єсі все розгортається під знаком Долі, яку молоді люди не можуть перемогти». Це прямолінійне і наївне перенесення античної ідеї про долю та безсилля людей перед нею абсолютно спотворює подій справжній сенс трагедії Шекспіра і надає їй не сучасний, а архаїчний характер. Якщо Зеффіреллі дійсно хотів наблизити історію веронських коханців до наших днів, то йому слід було протиставити молоду та вільну любов саме тій самій стіні з соціальних і моральних уявлень, яка так добре відкривала його ж спектакль на сцені театру "Олд Вік". Закони безжальної і жорстокої родової ненависті, фанатської моралі, втілені в ворожнечі родин Монтеккі та Капулетті, — ось проти чого мав би повстати сучасний режисер, який захищав би молодь Верони. Адже Ромео та Джульєтта знищила не абстрактна влада Долі, а саме та конкретно-історична суспільна обстановка, яка в п'єсі Шекспіра обрисована в усій своїй нестримності. Уся напруга трагедії полягає в тому, що Ромео та Джульєтта не можуть, не хочуть задовольнитися випадком та його правилами, точніше кажучи — безправ'ям. У них обох заложений закон, хоча і не прийнятий у зовнішньому світі. Там господарює закон, зовсім інший за змістом і змістом. У Ромео та Джульєтті — закон людської особистості, у оточуючих — закон імен і зовнішніх положень. Боротьба Ромео та Джульєтті за себе, за свою любов — боротьба закону проти закону. Один образ життя, ще далеко не ставши історичним, зіткнувся з

іншим, який історичний від давніх часів і тільки змінює свої форми. Тема Долі, оголошена режисером, втілена тут у масці смерті, якою прикриває своє обличчя вже обречений Меркуціо. Палає факел у його руці, і через полум'я він промовляє знаменитий монолог про фею Маб. Проте, факел у руці Меркуціо — це не вогонь життя, а скоріше погребальний світильник.

Друга стрічка, яка також вартує уваги – «Вестсайдська історія» режисерів Роберта Вайза та Джерома Роббінса. Жанр цієї стрічки досить близько межує з жанром мюзикла. У середині жовтня 1961 року, понад шістдесят років тому, в кінотеатрах відбулася прем'єра музичного фільму «Вестсайдська історія». Спочатку автори фільму мали намір зняти кінематографічну адаптацію однойменного мюзиклу, який вже був популярним серед глядачів бродвейського мюзиклу. Прем'єра спектаклю за п'єсою Артура Лоренца відбулася у Вашингтоні в 1957 році, а незабаром його успішно поставили на Бродвеї.

Артур Лоренц відтворив ідею класичної п'єси Вільяма Шекспіра «Ромео і Джульєтта» у новому контексті. Він перемістив дію в Нью-Йорк середини 1950-х і змінив імена головних героїв. Тепер Тоні і Марія стали новими Ромео і Джульєттою, а їхнім тлом став Верхній Вест-Сайд, район у Мангеттені, де проживали незаможні американські родини. Але цей район не був безпечним: тут була війна між бандами підлітків, «Ракетами» та «Акулами», які представляли білих емігрантів і нову хвилю переселенців з Пуерто-Рико відповідно. Аналогія з п'єсою Шекспіра полягала у тому, що закохані належали до різних етнічних родин.

Марія, яка нещодавно прибула до США з Пуерто-Рико, шукала кращого життя, а Тоні, що походив з родини польських емігрантів, мріяв про щасливе майбутнє. Головна відмінність «Вестсайдської історії» від сюжету Шекспіра полягала в тому, що фільм відкрито розповідав про соціальні проблеми Америки того часу, такі як расові конфлікти, соціальна нерівність, упереджене ставлення поліції до емігрантів та молоді з бідних родин.

Фільм «Вестсайдська історія» став кінематографічною подією завдяки режисурі та хореографії Джерома Роббінса, музиці Леонарда Бернстайна і текстам пісень Стівена Сондхайма. Робота над кінопроектом залучила сценариста Ернеста Лемана та співрежисера Роберта Вайза.

Головну героїню Марію зіграла Наталі Вуд, яка сама мала українське коріння. Фільм отримав широке визнання критиків і глядачів, здобувши десять нагород "Оскар", включаючи за найкращий фільм, режисуру, операторську роботу, монтаж, художній декор, костюми і звук. Стрічка стала класикою світового кіно та залишається незабутньою до сьогодні. Завдання режисера — знайти нові шляхи до поетичного серця п'єси. Текст сам по собі ніколи не може бути непорушним. Якщо в тексті необхідні навіть кореневі зміни, їх треба робити.

Кінострічка «Вестсайдська історія» виявився не лише вдалим перенесенням успішної театральної постановки на екран, а справжньою кінематографічною подією. Зйомки стрічки відбувалися як у павільйонах зі спеціально побудованими декораціями, так і на вулицях Мангеттену. Це додало реалізму до сцен, дозволяючи акторам та танцюристам занурити глядача в атмосферу Нью-Йорка того часу. Модерні танцювальні номери поєднувалися з акробатичними виступами, створюючи захоплюючу динаміку.

Стрічка миттєво здобула прихильність глядачів, ставши одним із касових хітів року. Також, фільм отримав десять нагород «Оскар», включаючи найкращий фільм, режисуру, операторську роботу, монтаж, художній декор, костюми і звук. Крім того, стрічка отримала безліч інших кінематографічних відзнак, включаючи «Золотий глобус», а її саундтрек був удостоєний музичної премії «Греммі».

Треба також зауважити, що «Вестсайдська історія» поновила життя у 2021 році – режисер Стівен Спілберг виступив ініціатором та режисером кіноадаптації відомого бродвейського мюзиклу. Композитори стрічки – Л. Бернстайн та М. Ньюмен. Звернення відомого режисера до інтерпретації

цього кіноміюзиклу є показовим – сучасна масова культура має сприятливий ґрунт для розширення простору такого жанру.

Коротко зупинимося також на двох кінопостановках «Ромео і Джульєтти» останніх десятиліть. Так, у 1996 році австралійський режисер Баз Лурман створив власну інтерпретацію шекспірівського сюжету у стрічці «Ромео + Джульєтта», перенесши дію майстра ренесансної доби у сучасність, в якій Монтеккі та Капулетті є двома ворогуючими бізнес-імперіями. Головні ролі зіграли Клер Дейнс та Леонардо Ді Капріо. Для режисера База Лурмана театралізованість стилю взагалі є показовою. Згадаємо, наприклад, його стрічку Мулен Руж, яка вийшла у 2001. Цікаво, що Лурман зберіг оригінальний віршований текст.

У 2013 році італійський режисер Карло Карлеї зняв стрічку «Ромео і Джульєтта» з Гейлі Стейнфілд та Дугласом Бутом у головних ролях. Знаковим є те, що стрічка вийшла у прокат у 90-ту річницю з дня народження Зефіреллі та 45 річницю з вихода його «Ромео і Джульєтти». Прагнення авторів стрічки – зберігти автентичність та класичну інтерпретацію оригінала. Продюсер стрічки Дж. Фелловз вказував, що «за часів Зефіреллі не було створено жодної по-справжньому класичної інтерпретації п'єси для великого екрану, хоча з'являлися влучні інтерпретації, вони уводили глядача від середньовічних джерел, які живлять цей сюжет».¹

Сьогодні, коли творіння великого англійського драматурга протягом останніх десятиріч стали об'єктом стількох постмодерністських експериментів і режисерських стилів, в більшості своєму далеких від істотичної конкретності, в яку погружував своїх персонажів Шекспір, це звернення до реальності, очищене на цей раз від нав'язливого пиху натуралізму, прозвучало з особливою свіжістю.

Дивовижний феномен «Ромео і Джульєтти», безсумнівний успіх спростовує твердження прихильників Шекспіра, що його твори можна

² [https://en.wikipedia.org/wiki/Romeo_%26_Juliet_\(2013_film\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Romeo_%26_Juliet_(2013_film))

втілювати лише за умови беззастережного пріоритету повного мовного стилю драматурга. Безсумнівно, сила шекспірівського слова величезна і чарівна. На цій слушній підставі всі критики і теоретики висловлюють свої зауваження як до театральних, так і кінорежисерів, які знаються на шекспірівських текстах. Одне з найскладніших завдань режисерів і драматургів полягає в майстерності перевести шекспірівське слово у інший ряд, тобто знайти йому театральний або кінематографічний еквівалент, який спроможний виразити поезію великого англійського Барда.

Висновки до Розділу 1

"Ромео і Джульєтта" Вільяма Шекспіра втілює собою вічний текст культури, який привертає увагу науковців і творців різних галузей, включаючи літературознавство, музикознавство та культурологію. Його глибокі теми і символіка інтерпретуються по-різному в залежності від контексту і періоду, що дозволяє постійно оновлювати і переосмислювати цей твір. "Ромео і Джульєтта" також стала предметом численних досліджень, що розглядають її роль у формуванні культурного ідентитету та вплив на різні культурні контексти.

Твір Шекспіра знайшов своє втілення в різних формах мистецтва, включаючи кіно, театр, оперу та балет. Такі інтерпретації дозволяють творцям використовувати його універсальність і виразність для створення своїх власних інтерпретацій. Варто зазначити такі видатні втілення як фільм Франко Зеффіреллі, театральні постановки Кенанта Бреннана та Семюела Беккета, опери Шарля Гуно та мюзикл Ж. Пресгюрвика. У загальному розумінні "Ромео і Джульєтта" є важливим текстом культури, який не тільки має велике історичне і культурне значення, але і продовжує впливати на сучасність. Його цінність полягає у здатності зберегти актуальність і визнання протягом багатьох століть, надихаючи нові інтерпретації і творчість у різних галузях мистецтва. "Ромео і Джульєтта" завжди залишатиметься

яскравим прикладом внеску Шекспіра в світову культуру і одним із найвизначніших творів людства.

Мюзикл на початку XXI століття продовжує бути важливим жанром в музичній культурі і дослідженнях. Він поєднує в собі різні види мистецтва, такі як вокал, хореографія, сценічна дія, та має синтетичну природу. Мюзикли можуть бути розважальними шоу або творами з глибоким змістом, які ставлять важливі питання для суспільства.

У розвитку жанру мюзиклу важливу роль відіграють французькі мюзикли, які поєднують «високу» літературу з «низьким» жанром мюзиклу, створюючи цікаву комбінацію для глядачів. Театр продовжує впливати на розвиток мюзиклу, надаючи йому місце для життя і розвитку, а також встановлюючи стандарти якості. Театральні постановки мюзиклів привертають увагу глядачів і пропонують неповторний досвід, поєднуючи музику, виставу та виконавське мистецтво.

Дослідження в галузі музикознавства дедалі більше звертаються до жанру мюзиклу, аналізуючи його специфіку і вплив на культуру. Використовуються різні методології, щоб розкрити значення та особливості мюзиклу як постмодерного мистецтва.

Таким чином, мюзикл залишається актуальним і цікавим жанром, що знаходить відгук у сучасній культурі і продовжує привертати увагу дослідників і глядачів своєю специфікою, яка межує з театром, видовищністю та музичним мистецтвом.

РОЗДІЛ 2. ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ТВОРА ШЕКСПІРА В ЖАНРІ МЮЗИКЛУ: «ВИСОКА» ТРАГЕДІЯ VS ВИДОВИЩНІСТЬ

2.1. Творча постать Ж. Пресгурвіка: митець на перетині мистецтва кіно, мюзиклу та естради

2.1.1. Огляд джерел щодо творчості Ж. Пресгурвіка

Жерар Пресгурвік (1953) – французький композитор, творчість якого у світовому музикознавстві не отримала спеціальних досліджень, то ж у дослідженні ми спиратимемось на електронні джерела, соціальні медіа та довідникову літературу. Також велику частку проаналізованої літератури складають огряди на постановки, інтерв'ю з учаниками проекту, ревью на стримінгових платформах.

В першу чергу звернемося до матеріалу, в якому містяться анотації. Дослідницьку увагу ми зацентрувати на анотації пані Христини Паравано (Cristina Paravano) [54], яка детально проаналізувала контроверсійну адаптацію п'єси Вільяма Шекспіра "Ромео і Джульєтта" у виставі *Roméo et Juliette: de la Haine à l'Amour* (2001) композитора і режисера Жерара Пресгурвіка. Авторка досліджує стратегії, які були використані в цій постановці, аналізує схвальну реакцію глядачів, критиків та інших адапторів на цю роботу. Також Х. Паравано аналізує причини негативної реакції на адаптацію мюзикла Пресгурвіка в Англії у 2002 році, країні, де було вперше поставлено п'єсу Шекспіра "Ромео і Джульєтта". Також в анотації підкреслено той факт що у Франції існує два типи мюзиклів: традиційні бродвейські мюзикли американського та британського походження, де сюжет розгортається через пісні, та роботи, такі як *Roméo et Juliette*, де пісні і сцени використовуються більш випадково, як у кліпах MTV або на поп-концертах. Деякі критики зневажливо ставляться до французького стилю мюзиклу, називаючи його «послідовністю хітів», які використовують стратегії міжнародної музичної індустрії для запуску шоу через альбом" (Danto 2010, 185).

Ще одним джерелом для магістерського дослідження стало інтерв'ю Керол Боучард (Carole Bouchard) [47], яка записала бесіду Ж.Пресгурвіка та нового складу акторів на роль Ромео і Джульєтти, Дам'єна Саргу і Джой Естер. Актори відповідали на питання про втілення образів крім того, обговорювали деякі аспекти звучання музики в новій версії і зазначають, що вона має певне наслідування з попередніми піснями, такими як "Avoir 20 ans" і "Les Rois du monde" та деякими іншими.

Також обговорюється спільна робота виконавців головних ролей мюзикла – Дам'єна Саргу і Джой Естер, які є парою в житті, і вони говорять про те, що це легко працювати разом на сцені, оскільки це продовження їхнього взаємозв'язку. Ж. Пресгурвік зазначає, що в новій постановці використовувалися елементи з іноземних версій мюзиклу, але в основному вона ближча до оригінальної історії з більш розвиненою сценографією. Також, композитор розповідає, що в майбутньому він має ще два нових проекти, які також є амбітними. Він зауважує, що «...люди знову починають цінувати мюзикли у Франції, і тепер головне - забезпечити, щоб вони були якісними» [56]. Він вважає, що мюзикли потребують особливої драматургії, якої слід дотримуватися, і сподівається, що вони стануть по-справжньому культурною подією.

Наступним джерелом дослідження хотілось би виокремити офіційний веб-сайт, присвячений мюзиклу *Romeo & Juliette* [62]. На цьому сайті можна ознайомитися з досягненнями постановочного життя мюзиклу за 23 роки, побачити афіші починаючи з 2001-го року по сьогоднішній день. Адже мюзикл було поставлено за цей час у багатьох країнах світу і ним офіційно здобуто міжнародний успіх. Також можна ознайомитися зі штатом продюсерів мюзиклу сьогодні. Жерар Пресгурвік, творець мюзиклу, зазначає неабиякий успіх мюзиклу, пікреслюючи це цитатою: «Because dying of love at 15 is the most “beautiful” and the most terrible of fates. Because a gesture as absolute and definitive as preferring to die together rather than live apart, will forever remain the craziest of mysteries and the clearest proof of Love.» Перекладом є «Тому що

померти від кохання в 15 – це найкрасивіша і найстрашніша з доль. Тому що такий абсолютний і остаточний жест, як бажання померти разом, а не жити окремо, назавжди залишиться найбожевільнішою з таємниць і найяскравішим доказом Любові».

2.1.2. Творча постать Ж. Пресгурвіка: митець на перетині мистецтва кіно, мюзиклу та естради

Французький композитор, режисер та кіноактор Ж. Пресгурвік (Gérard Presgurvic) народився у 1953 році на півдні Франції. Не дивлячись на відсутність у нього в дитинстві професійної академічної музичної освіти, маестро спочатку як аматор, а потім професійно почав займатися музикою.

«Жерар вважає себе самоучкою. Фортепіано і гітару він засвоїв у достатньо зрілому віці. Отримав освіту в консерваторії при Cinéma Français» [55]. Творчість Пресгурвіка завжди межувала між кіномистецтвом, музикою та літературою. Про це свідчать численні роботи у кіно як композитора – «Pause Café», «Commissaire Moulin», «La Vérité si je mens». Він відомий своєю творчою унікальністю та інноваційним підходом до поєднання цих різних мистецьких форм. Пресгурвік почав свою кар'єру як актор і співак. Він виконував ролі в театральних постановках і музичних виставах. Проте його справжнє пристрастя полягало в творчому об'єднанні кіно, мюзиклу та естради.

У своїх роботах Пресгурвік експериментував з формами і стилями, створюючи незвичайні постановки, де злиття різних жанрів створювало унікальну атмосферу. Він поєднував музику, танець, візуальні ефекти та кінематографічні елементи, щоб створити вражаючі сцени і вистави.

Використовував музику та музичні номери як важливу складову частину своїх кіноробіт, створюючи унікальну синергію між зображеннями і звуком.

Консерваторія при Інституті Кіно у Франції і в подальшому творчому шляху виокремила різноплановість дарування Пресгурвіка, який стверджував, що йому досить важко зробити вибір між чистою музикою та

музикою в кінопроектах. Творчість Пресгурвіка характеризується експериментами зі звуком, образами, жанрами та стилями.

Композиторський дебют митця відбувся на початку 1980-х років. Цьому сприяло знайомство з американською музичною школою. Значний успіх Пресгурвік здобув саме під час поїздки до Америки в тандемі з співаком та актором Патриком Брюелем. Платівка Брюеля «De face» (1985), музику до якої створено Пресгурвіком, мала шалений успіх. У 1990 році Жерар створив декілька композицій до іншої платівки: «Casser la voix», «Qui a le droit». Також автор створював композиції і для Мирей Матьє («La solitude»), Флорен Паньї, Анрі Сальвадор, Фолі Ліан.

Але справжнім покликом Пресгурвіка був саме жанр мюзикла. Він доволі органічно відчував себе у цьому просторі, проте митцю необхідно було заручитися підтримкою продюсерів. Переконати їх в фінансовій вигоді такого типу проектів Жерару Пресгурвіку вдалося лише після гучного успіху мюзикла «Собор Паризької Богоматері». Стосовно мюзиклів, Ж. Пресгурвік, крім «Ромео і Джульєтта» брав участь ще у двох проектах: у 2001 створював сценічну версію мюзиклу «Les Dix Commandements — Live» «Десять заповідей» Паскаля Обиспо та Ліонеля Флоранса і Патриса Жиро. А у 2003 році в Palais des Sports відбулася прем'єра мюзиклу «Унесені вітром».

Проте світову славу Пресгурвіку приніс саме мюзикл «Ромео і Джульєтта». Французький мюзикл отримав різні премії (наприклад, Platinum Europe Awards; був номінований на приз «Victoires de la Musique» 2002 у категорії «Музичний спектакль»), кількість проданих платівок із записом французької постановки мюзиклу перевищила три з половиною мільйони, а до теперішнього часу альбом став мультиплатиновим.

Отже, в жанрі мюзикла Ж. Пресгурвік проявив найбільше властиві його даруванню риси, а саме – музично-театральні засади та кіномистецтво. Цей формат, за словами митця, дозволяє «дати змогу глядачам на три години перенестися до їх мрії, збільшити в десятки разів усі можливі емоції»².

³ Цит. за джерелом: URL: https://en.wikipedia.org/wiki/G%C3%A9rard_Presgurvic

2.2. Драматургічні особливості мюзиклу Ж. Пресгурвіка: жанрово-стильовий аспект

У 1595 році була створена найвідоміша п'єса Вільяма Шекспіра «Ромео і Джульєтта». Цей сюжет було відтворено в багатьох видах мистецтв: живопис, скульптура, театр, музика та інші. Особливе місце повість посіла у музичній творчості відомих музикантів класиків: Гектор Берліоз написав симфонію на сюжет «Ромео і Джульєтта» у 1839 році, Шарль Гуно - оперу у 1867 році, Вінченцо Беліні написав оперу «Капулетті і Монтекі» у 1830 році. Також поступово повість завоювала увагу композиторів сучасників у 1986 році Ніно Рота написав музику до художнього кінофільму англо-італійського походження «Ромео і Джульєтта» фільм пізніше завоював найвідоміші премії «Оскар», «Золотий глобус» та інші.

Цей сюжет не оминув і сучасний французький композитор Жерар Пресгурвік. Найвідоміший серед усіх його робіт, мюзикл «Ромео і Джульєтта» подарував йому славу у 2001 році. Згодом цей мюзикл здобув популярність у багатьох країнах Європи, Азії, та навіть у Північна Америці (Мексика).

Досліджуючи цей мюзикл, ми можемо зазначити, що Пресгурвіку вдалося найважливіше стосовно відтворювання жанру мюзикл, він передав у ньому цілісність образів, драматичну колізію, динамічність дійства, що підкреслює характерні художні риси високого рівня. За допомогою використання стильового метода в дослідженні, можна виявити особливості «почерку» композитора. Він самостійно пише музику, тексти та йому вдається їх об'єднати з шекспірівськими, додатково він вносить корективи в сюжет, додає образ Смерті і Поета. Це певна система засобів виразності, які Ж. Пресгурвік вдало об'єднує. Своім стилем композитор підкреслює власну індивідуальну особистість у всій сукупності соціальних, естетичних і музичних особливостей. Слідкуючи за усіма сучасними тенденціями жанру мюзикл, йому вдається актуалізувати обрану тему. На мою думку слід згадати дослідження феномену нової простоти в сучасному мистецтві О.

Овсяннікової-Трель, яка зазначає наступне: «Комплексне дослідження феномену «нової простоти» як системного жанрово-стильового явища сучасного музичного мистецтва, що охоплює широкий спектр її контекстуальних значень та типологій, розуміється нами як музикознавче осмислення магістрального вектору розвитку сучасної композиторської творчості у напрямі універсалізації музичної мови, узагальнення-редукції музично-мовних нормативів первинноприкладної (до-композиторської) та вторинно-жанрової (композиторської індивідуально-авторської) жанрово-стильових сфер, в результаті чого утворюється якісно новий феномен сучасного музичного мистецтва – симбіотичний музичний стиль, – є запропонованим вперше» [15, с.].

Прем'єра мюзикла відбулася в Парижі у 2001 році у Палаці Конгресів.

Мюзикл Пресгурвіка має номерну структуру, серед яких є сольні пісенні номери, дуети, тріо та хори. Перший номер мюзикла – **увертюра**. Композитор наслідує засобами естрадної мови (а саме – електроакустичні інструменти) звучання симфонічного оркестра. Повільний темп, кантиленна природа мелодизма, використання середнього регістру, подражання звучанню дерев'яних духових і струнних характеризують звукообраз вступу до мюзикла. Також в увертюрі є партія речника, текст якого сповіщає про ворожнечу двох знатних родів Верони. Зазначимо, що автором лібрето на ґрунті шекспірівського тексту є сам Ж. Пресгурвік. Цікаво також, що вступний текст у французькій весії мюзикла декламує сам композитор. Це не адаптація віршованого тексту трагедії Шекспіра, а оригінальний текст Пресгурвіка. Також зазначимо, що в угорській версії мюзикла цей текст промовляє персонаж, який втілює образ смерті в мюзиклі. До речі, традиція декламування прологу йде ще з часів античного театру, а також в театрі «Глобус» також вступну частину твору декламував хор, який був коментатором подій, свого роду голос «від автора».

Як вказує Фан Сінсюань, мюзикл починається прологом: «Цей принцип пов'язаний з поетикою театральності і вказує на умовність сценічного

дійства, збережено у мюзиклі Ж. Пресгурвіка, хоча короткий вступ названий композитором увертюрою» [с.152-153].

Другий номер мюзикла – «Верона» (**Verone**) – динамічна музична композиція, яка має класичну для пісенного формату просту двочастинну форму. Куплет має речитативну природу, приспів – кантиленна мелодія, яка підтримується хором. Семантика цього твору знов-таки відсилає слухача до образу карнавалу, а фатум і смерть є невід’ємною частиною життя, яке показане через театральну картину світу. Номер має функцію семантичної інтродукції, уводячи слухача в атмосферу мюзикла.

Образ Смерті в мюзиклі – це один з моментів, який вирізняє твір Пресгурвіка від трагедії Шекспіра. Композитор трактує його як приховану силу, яка керує життям головних героїв. Зазначимо, що в трагедії Шекспір щедро «жертвував» героями – Тібальт, Меркуціо, Ромео, Джульєтта, пані Монтеккі. На мал.1 представляємо ілюстрацію до українського перекладу трагедії В. Єрка, на якій зображено загиблі герої:



Мал. 1. В. Єрко. Ілюстрація до трагедії «Ромео і Джульєтта» в перекладі Ю. Андруховича.

Але Ж. Пресгурвік додає нового персонажа до п'єси, підкреслюючи значущість образу смерті в драматургії мюзикла. Отже, символ смерті у мюзиклі Пресгурвіка трактовано як образ долі.

Найбільшою популярністю слухачів користується №7 мюзикла – «Королі світу» (Les rois du monde) – тріо Меркуціо, Ромео та Бенволіо. Динамічна структура твору, токатність, утворена безперервним рухом восьмих в акомпанементі, додають тріо неймовірної енергії.

The image shows a musical score for the song "Les rois du monde" (No. 7) from the musical "Les Rois du Monde". The score is written for guitar and voice. It features a complex, rhythmic accompaniment with eighth notes. The lyrics are in French: "Les rois du monde... vivent en son - net... ils ont la plus... belle vie". The score includes guitar chords and a watermark for "Активация Windows".

Приклад 1. №7 «Les rois du monde».

Також окремим стрижнем твору є осмислення теми кохання. Втілення протилежності темі смерті, виокремлення як чуттєвих аспектів, тема кохання є осердям світу та однією з важливіших важелів в драматургії твору. Проте тему кохання можна також осмислити не лише через чуттєві аспекти, а також розглянути її в контексті християнської картини світу, через християнську традицію. Як зазначає Фан Сінсюань, «...християнська тема в мюзиклі проходить крізь призму християнської картини світу, є однією з стрижневих, кульмінацією якої є «J'sais Plus», в якому патер Лоренцо задається питанням про несправедливість, що панує в цьому світі» [с.155-156]

Таким чином драматургія мюзикла Пресгурвіка будується на трьох стрижневих лініях. *Перша* пов'язана з темою ворожнечі і влади. Про це свідчать номери «Королі світу», «Верона», «Помста», «Влада».

Другою стрижневою лінією мюзикла є тема долі, або тема смерті. Посилення цієї драматургічної особливості Пресгурвіком відбувається як за рахунок безпосередньо пов'язаних з сюжетом номерів («Смерть Меркуціо», «Смерть Джульєтти», «Смерть Ромео», «Отрута» тощо), так і уведенням нового персонажу – Смерті, який є символом передбаченості перебігу подій мюзикла, смерть як свого роду «режисер» подій. Цей персонаж є постійним учасником сценічної дії. Це візуальний образ, який вирішений композитором виключно засобами хореографії та сценічної пластики.

Третя драматургічна лінія пов'язана з темою кохання. Ця історія є ліричним осердям твору і семантично врівноважує перші дві, утворюючи надзвичайно привабливу семантичну конструкцію.

Насамкінець підрозділу 2.2. вкажемо на специфічні засоби виразності, якими Ж. Пресгурвік, з одного боку, створює атмосферу шоу, а з іншого боку – підсилює драматургічні колізії п'єси. Це використання сценічного світла, хореографія та контрасна кольорова гама Монтекі та Капулетті. Більшість критиків мюзикла відзначають використання сценічного світла як впізнавану особливістю мюзиклу. Саме через світлову партитуру для нас розкривається сюжет з нової сторони, переглядаючи мюзикл можна помітити, що сім'ї Монтекі та Капулеті, підсвічуються різними кольорами, Джульєтта часто підсвічена світлом з прожектору. Хореографія в мюзиклу займає одне з важливих місць, герої відкриваються для нас і через танці, грацію, пластичну форму та віртуозність. Від цього дійство на сцені стає динамічним та видовищним. Жанрові елементи даного мюзиклу (вокал, танці, сценічні ефекти) відображають гендерні стереотипи та кліше, що притаманні сучасній культурі.

Висновки до розділу 2. Ж. Пресгурвік, сучасний митець, представник музичної культури Франції кінця ХХ- початку ХХІ століття як композитор має унікальні здібності, які пов'язані з міжжанровою природою його обдарованості. У своїх роботах Пресгурвік експериментує з формами і

стилями, створюючи надзвичайні твори, де злиття різних жанрів створювало унікальний синтез мистецтв. Він поєднує сценічну пластику, музику різних стильових напрямків, сучасну хореографію, візуальні ефекти та кінематографічні елементи, щоб створити вражаючі сцени і вистави. Мюзикл «Ромео і Джульєтта» – найбільш комерційно успішний проєкт митця – підіймає тему рецепції сучасною культурою спадщини великих майстрів, можливість існування вічного тексту культури і його переінтерпретацію в умовах сьогодення. Музична мова мюзикла спирається як на традицію французької міської пісні, так і містить елементи сучасного поп-арту.

Драматургія твору будується на перетині трьох генеральних ліній, які врівноважують одна одну, що є запорукою успішності композиції. Перша з них – типова для романтичного світовідчуття – лінія невмовної долі, або тема смерті. Друга – тема влади та тема ворожнечі є близькою до першої. Третя тема – контрастно протилежна другій, але має дотик до першої – тема вічного кохання, яка витлумачується автором в різних аспектах.

РОЗДІЛ 3. ЖІНОЧІ ОБРАЗИ МЮЗИКЛУ У ДРАМАТУГІІ ТВОРУ

3.1. Особливості прочитання та специфіка трактування образу

Джульєтти в мюзиклі

Образ героя в ширшому сенсі відноситься до феномену художнього образу, який є однією з центральних категорій музичної естетики. Його змістове поле формується під час сприйняття творів мистецтва та створює певну художню цілісність. Мюзикл як синтетичний жанр демонструє більш складний ланцюжок інтерпретацій у порівнянні з іншими музичними творами, оскільки класична схема "композитор-виконавець-слухач" доповнюється присутністю авторів тексту першоджерела та лібрето. а також музичними характеристиками персонажу. Характеристика образу Джульєтти значною мірою базується на літературному першоджерелі, спираючись на трактовку образу В. Шекспіром. Художній образ є смислотворчим концептом у мистецтві, оскільки забезпечує його існування, виконуючи функції, що визначають сутність мистецтва. Це пов'язано, перш за все, з суб'єктивністю сприйняття, що стосується не лише мистецтва, але й самого процесу пізнання, оскільки весь світ сприймається через досвід у категорії образу.

Джульєтта – типовий образ ліричного героя. У тріаді жіночих образів, які ми розглядаємо в даній магістерській роботі, це образ «небесного» кохання, образ чистоти:

*Вона прийшла. Її ступні так легко
Торкають плит, що хочеш мимоволі
Згадати невагомість.
Той, хто так любить,
Зуміє й по нитках чи павутинках
Пройти чи збігти променем до неба –
Така ця легкість»*

(В. Шекспір. Ромео і Джульєтта. пер. Юрія Андруховича – дія II, сцена

Проте образ Джульєтти в трагедії Вільяма Шекспіра «Ромео і Джульєтта» є складним та багатогранним, що відображає її глибоку емоційність, силу волі і здатність до самопожертви. Зупинисомся на основних рисах, які є характеристикою її художнього образу. Юність та наївність: На початку трагедії Джульєтта постає як невинна і наївна дівчина. Їй лише 13 років, і її розуміння любові і світу, досвід стосунків досить обмежений. Друга риса – романтизованість природи та палка любов: Джульєтта швидко закохується в Ромео і виявляє дивовижну для свого віку зрілість у почуттях. Її любов до Ромео є глибокою та всеохоплюючою, вона готова ризикувати всім заради нього. Третій аспект образу Джульєтти – рішучість та сміливість: героїня не боїться йти проти волі своїх батьків і суспільних норм заради любові. Вона проявляє рішучість, згоджуючись на таємний шлюб з Ромео і плануючи втечу. Джульєтта демонструє здатність приймати складні рішення. Її діалоги з Ромео свідчать про її здатність до глибокого аналізу і критичного мислення. Нарешті – вірність та відданість: Попри надскладні обставини, героїня залишається вірною коханню до кінця, навіть коли дізнається про його вигнання і коли обставини здаються безнадійними. Також образу Джульєтти властива значною мірою трагічна самопожертва. Джульєтта готова віддати життя за свою любов. Її трагічна смерть є кульмінацією її відданості та самопожертви, що робить її образ одним з найзворушливіших у світовій літературі. Ці риси роблять образ Джульєтти символом чистої, але трагічної любові, яка долає всі перешкоди, включаючи життя та смерть. Її характер поєднує в собі одночасно ніжність і силу, що створює незабутній враження на читача.

В інтерпретації Пресгурвіка Джульєтта постає перед нами тендітною, закоханою дівчинкою, яка попри заборони батьків все одно обрала своє кохання. Персонаж Джульєтти в мюзиклі вперше з'являється у першому акті в складі дуету Ромео і Джульєтти з композицією «**Un jour**» – в цьому номері герої співають ніби то окремо один від одного, та ми бачимо образ тієї ніжної

дівчини з яскравим та дзвінким голосом. Джульетту в оригінальній версії французького мюзиклу співала сопрано Сесілія Кара (Cecilia Cara).

В процесі першого акту з'являється ще один дует Ромео та Джульетти «**L'amour heureux**» («Щасливе кохання»): вперше зустрівшись на балу, герої закохались один в одного.

Повернувшись додому Джульетта починає співати, стоячи на балконі. Надалі ми бачимо сцену з Поетом «**Le poete**». Це також герой, який, як і Смерть, є новими персонажами порівняно з першоджерелом. Цього героя Ж. Пресгурвік додав для того, щоб музичне дійство мюзикла перетворилося на подорож для глядачів у старовинні часи шекспірівської доби і слухач зміг ототожнити себе з учасником мюзиклу.

Першу дію продовжує лірична кульмінація лінії кохання героїв – після появи Ромео в нічному саді, звучить дует Ромео і Джульетти «**Le balcon**» («Балкон»):

Семантика балкона відіграє значну роль як у п'єсі Шекспіра, так і у мюзиклі Ж. Пресгурвіка. Це одна з центральних семантичних локацій у часопростору твору. Це перша лірична кульмінація в драматургії твору. Сцена набуває драматизму, герої зізнаються в коханні, та приймають рішення одружитися.

Одним з важливих аспектів образу Джульетти є тріо (патер Лоренцо, Ромео та Джульетта) «**Par amour**», образ дівчини відкривається для слухача, як сильної та безстрашної людини.

Наступна лірична кульмінація мюзиклу – дует Ромео і Джульєтти, один з найяскравіших номерів – лірична пісня закоханої пари - «Amier» в ній звучить гімн любові цього мюзиклу.

Музична партитура для дуєту «Amier» з мюзиклу «Ромео і Джульєтта». Партитура містить вокальні лінії для Ромео та Джульєтти, фортепіанне супроводження та гітарні акорди. Лірика: «Al - mer c'est c'qu'y a d'plus beau Al - mer c'est mon - tier si haut B'».

Типовий ліричний дует згоди, інтимна камерно-вокальна лірика, висхідні інтонації мелодичного руху, глибока бемольна сфера (es-moll).

У вирішальному в драматургії твору, другому акті, Джульєтта має ансамблеві номери за виключенням її соло «Отрута». До ансамблевих відносимо номери «Demain» (дует разом з Ромео), слід зазначити що, композицію «Sansa elle» прийнято вважати сольним номером Ромео, але Джульєтта також там виконує свою партію.

Драматичною кульмінацією мюзикла стає сольна пісня Джульєтти «Le poison» («Отрута»), а трагічною кульмінацією – композиція «Смерть Джульєтти», максимальне розкриття образу героїні відчутно у цій сцені, напруженість сюжету досягає найвищої точки, відчайдушність кроків дівчини спонукають її до фатальних кроків, звучить композиція «La mort de Juliette»:

The image shows a musical score for a song. It includes a vocal line at the top, piano accompaniment in the middle, and guitar chords (Emin, B7) at the bottom. The lyrics are: "Pour - que res - ter si seul - le Dans ce monde où tu n'es plus Est ce".

Хоральний виклад у супроводі, псалмодична репетитивна манера у вокальній партії налаштовують слухача на семантику храму, який в філософії також є увиразненням картини світу. Внутрішня зосередженість, сконцентрованість на онтологічному аспекті буття дають нову якість в характеристиці образу Джульєтти.

Таким чином, охарактеризуємо особливості втілення образу Джульєтти у мюзиклі. Більша кількість номерів за участю цього персонажу – це дуети, тобто Джульєтта виконує тільки один сольний номер «Le poison» пропри те, що вона є заглавним персонажем і мала б мати більше сольних номерів. З одного боку це свідчить про характерне для доби, яку відтворює автор, залежне і несамотійне положення дівчини у культурі, а з іншого – про неймовірну силу вчинку, на який спроможна Джульєтта, долаючи тяжіння традиційного ставлення. В цьому і є яскрава індивідуальність, у подоланні стереотипу, у розірванні «маріонеточності». Саме тому протягом всього твору Джульєтта є конформістським персонажем, а у вирішальний момент долає «одномірність» свого особистого простору, виходячи на небувалий рівень росту особистості.

3.2. Другорядні жіночі образи в драматургії мюзиклу Ж. Пресгурвіка

Драматургія жанру мюзикл досить часто в сюжеті використовують стереотипні, другорядні жіночі образи. Наприклад, у мюзиклі "Les Misérables" (1980) жіночі персонажі, які мають значення головних, зазвичай зображуються через призму їхніх стосунків з чоловіками-головними героями, тоді як їхні власні характери та розвиток часто залишаються на другому

плані. Також в мюзиклі "The Phantom of the Opera" (1986) головна жіноча героїня Крістін зображується як беззахисна жертва, залежна від свого ментора-чоловіка, оперного директора. Інші жіночі персонажі у мюзиклі, такі як Карлотта та Мадам Жерар, є переважно комічними чи негативними образами, які використовуються для створення гумористичних ситуацій або конфліктів з головним героєм.

У мюзиклі "Miss Saigon" (1989) головна жіноча героїня Кім також зображується як беззахисна жертва, яка стає об'єктом сексуальної експлуатації військовими США. Інші жіночі персонажі, такі як Еллен та Гігінс, відіграють другорядні ролі та не мають значущого впливу на події мюзиклу. Хоча мюзикли мають багато прихильників та є досить популярними, критики часто зазначають стереотипне використання жіночих образів та їхню другорядність у порівнянні з чоловічими героями. Гендерні аспекти в мюзиклі "Ромео і Джульєтта" Ж. Пресгурвіка відображаються через подання ролей головних героїв та другорядних персонажів.

Перш за все, головні герої, Ромео і Джульєтта, є яскравими прикладами гендерного поділу ролей. Ромео відображається як сильний, але чутливий і романтичний чоловік, тоді як Джульєтта представлена як вразлива, але винахідлива та впевнена у собі дівчина. Водночас, їхні ролі не є жорстко закріпленими і вони можуть взаємозамінюватись, що дозволяє показати більш гнучкий підхід до гендерних стереотипів. Слід згадати дисертацію Фан Сінсюаня в якій він підкреслює: «В тексті англійськомовного оригіналу криється ключ до трактовки образів легендарних закоханих, втрачений у наведених художніх перекладах, а саме – це історія про Джульєтту та її Ромео. Отже, саме лірична героїня мислиться У. Шекспіром ведучим персонажем в сюжеті про вічну любов. Саме вона висуває вимогу щодо одруження як запоруку серйозних стосунків, саме вона (її чистота, щирість почуттів, краса) надихає Ромео на самозречення в ім'я Любові, пробуджує в ньому дійсне почуття». [40]

Відтак, мюзикл піднімає питання гендерної ідентичності, розширюючи і доповнюючи традиційний підхід до поділу ролей у соціумі.

Загалом, гендерні аспекти в мюзиклі "Ромео і Джульєтта" Ж. Пресгурвіка відображають сучасні тенденції. Як пише Вікторія Полюга у своїй статті «Гендерні дефініції музичного мистецтва в освітній системі створюють можливість не лише розглядати його як об'єкт творчості, а й розуміти його як соціокультурний феномен, що відображає та формує стереотипи, ролі та очікування стосовно гендерної ідентичності. Розкриття різних аспектів гендерного виміру музики в освітньому контексті сприяє не лише розумінню сутності мистецтва, а й підвищує свідомість стосовно різноманітності гендерних ідентичностей та їхнього впливу на суспільство» [31].

У мюзиклі "Ромео і Джульєтта" Ж. Пресгурвіка є кілька другорядних жіночих образів, таких як Нянька (Nurse), Леді Капулетті (Lady Capulet), Леді Монтекі (Lady Monteki) і Розалінда (Rosaline).

Попередній підрозділ роботи було присвячено аналізу особливостей прочитання образу Джульєтти в мюзиклі, тоді як в даному підрозділі дослідницьку увагу зосередимо на двох інших жіночих образах, важливих для драматургії твору – це образ пані Монтеккі та образ Няньки.

Цікавим є висвітлення ролі **пані Капулетті**. Це сильний жіночий образ, але на відміну від також сильного образу Джульєтти, ця героїня є владною, холодною, раціональною. Крім того, саме матері ворогуючих сімейств роздмухують полум'я ненависті. Яскравою ілюстрацією цього твердження є №3 мюзикла – «**Ворожнеча**» (La haine):

— LADY CAPULET & LADY MONTAIGU —

The image shows a musical score for the scene 'Lady Capulet & Lady Montaigne'. It consists of two systems of music. The first system features a guitar solo in the treble clef, marked 'Libre (guitare solo)', with three chord diagrams: Fmin, G°, and C7/E. The piano accompaniment is in the bass clef, marked '(cordes)'. The second system continues the guitar solo with three more chord diagrams: Fmin, F7, and Bbmin. The piano accompaniment continues in the bass clef. The key signature has three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and the time signature is 3/4.

Дует двох матерів сімейств, які б мали оліцетворяти кращі якості, в творі Шекспіра, як і в мюзиклі Пресгурвіка, є тим катализатором, який провокує ненависть, утворюючи своєрідну вертикаль влади.

Нянька є однією з найбільш запам'ятовуваних і знайомих фігур у "Ромео і Джульєтті". є носієм комічного, або карнавального сміхового начала, а також аксіологічним носієм тілесного начала, тілесності як самоцінності, відтворюючи разом з образом Джульєтти важливу дихотомію «тілесне-духовне», утворюючи другу важливу семантичну вертикаль твору. Вона є носієм «emotio», справжнім джерелом «материнської любові», і, водночас, комічною фігурою. Її характер і поведінка в мюзиклі залишаються вірними оригінальній п'єсі Шекспіра.

Так, в номері «**Et voila qu'elle aime**» («І ось, вона покохала»), Нянька передає саме той образ материнської любові, який мала б відтворити пані Капулетті. (Натомість Капулетті навпаки, примушує Джульєтту до шлюбу без кохання і не зважає на почуття доньки).

— LA NURSE —

(voix lead assez libre)

Mai je n'ai pas per - sone en ne me tourne pas au - tour

On m'a dit tu donnes ton lait et ton a - mour. Et quand j'ai vu ses yeux

Задусшевна мелодія пісні Няньки, світлий соль-мажор, піднесений характер музики є узично-семантичними ознаками образу Няньки.

У мюзиклі Нянька представлена як старша жінка, яка вірно слугує родині Капулетті та доглядає за молодою Джульєттою з дитинства. Незважаючи на свою допоміжну роль у сюжеті, нянька відображає також важливі етичні цінності, такі як вірність та відданість родині, і сприяє згасанню емоційної напруги в деяких сценах. У мюзиклі роль няньки може бути виконана як співачкою, так і акторкою, залежно від концепції постановки.

Леді Монтеккі, мати Ромео, має меншу роль у мюзиклі, ніж у п'єсі Шекспіра. Її персонаж є більш жорстоким і безжалісним у п'єсі, тоді як у мюзиклі її характер м'якший, але все ж залишається другорядним образом. Вона бажає забезпечити успіх своїй родині та рідному місту. У виконанні акторки, яка грає цю роль, Леді Монтеккі проявляє характер та сильні емоції, що допомагає створити реалістичний та захоплюючий образ. Її відносини зі Джульєттою, виступають як важливий елемент інтриг та конфліктів, що виникають в творі. У своїх діях та рішеннях Леді Монтеккі може здаватися жорстокою та безжальною, проте її поступки базуються на бажанні захистити свою сім'ю та забезпечити її майбутнє. У цілому, хоча другорядні жіночі образи в мюзиклі "Ромео і Джульєтта" не мають значної ролі у порівнянні з

головними героями, вони все ж відіграють важливу роль у розвитку драматургії та поглибленні характерів головних героїв.

3.3. Виконавські інтерпретації жіночих образів мюзиклу: вокально-сценічні особливості та нюанси концепції твору.

Виконавська інтерпретація образу Джульєтти. Прем'єра французького мюзиклу відбулася в 2001 році, з тих пір у багатьох країнах світу мюзикл «Roméo et Juliette: de la Haine à l'Amour» здобув успіх. Порівнюючи образи Джульєтти у мюзиклах, візьмемо за приклад угорську версію мюзикла. Головною відмінністю інтерпретацій цих виконавських версій є суттєве драматургічне рішення - те, що в цій версії мюзикла відсутні образи Поета та Смерті. Візуально дійство виглядає більш модернізовано, навіть костюми на акторах усучаснені, вони частково вирішені у дизайні стилі стрічки «Мулен Руж», а частково залишаються в межах середньовічної естетики. Джульєтту в угорській версії мюзикла зіграла Дора Сінетар (Szinetár Dóra), образ юної дівчинки з кришталевим-сопрано лунає і в угорській версії. Питання виконавчої інтерпретації все ж є актуальним у моїй науковій роботі. Дора Сінетар передає цей образ без порушень структури композиційної драматургії, яку замислював Ж. Пресгурвік. Її образ, не дивлячись на сучасний стиль візуального компонента, наче транскрипція до французького, залишаючись у межах стильового та доцільного контексту героїні.

Зупинимося на деяких аспектах виконавської інтерпретації партії Джульєтти.

Діапазон і тембр: Вокальна партія Джульєтти це – ліричне сопрано. Її голос може мати світлий, легкий тембр, який відображає її молодість та ніжність. У той же час, вона повинна мати достатню глибину та сили, щоб передати емоційну сили в моменти драми.

Технічна складність: Вокальна партія Джульєтти може включати складні вокальні пасажі, які вимагають від виконавиці високої технічної

майстерності. Це може включати широкий діапазон, ліричні мелізматичні фрази та складні динамічні зміни. Також володіння вокальними прийомами : белтінг, субтон, тванг, край

Розберемо особливості вокалу в музичній мові Джульєтти на прикладі дуетного номеру з Ромео "Aimer" (Любити) - це емоційна та драматична лінія, яка відтворює почуття туги та надії. Інтонаційний рух мелодичної лінії піднімається вгору і спускається вниз, відображаючи коливання емоцій героїв. Тональність: мі бемоль мінор. Розмір 4/4. Дует "Aimer" має помірний темп та має баладний характер. Балада - це жанр, який характеризується тим, що в ньому важливим драматургічним елементом є нарративність – розповідають історії або викладають емоції через музичний виклад. Балади часто мають повільний темп і містять текст, який розповідає про сильні почуття, історії кохання, роздуми або події. Цей жанр популярний у багатьох музичних стилях, включаючи рок, поп, кантрі, фолк та інші. Балади можуть бути виконані у вокальному або інструментальному виконанні, і вони часто відзначаються виразними мелодіями та текстами, які викликають сильні емоції у слухачів. Структура номеру строфічна та має пісенну основу. Текст пісні відображає внутрішні конфлікти та почуття героїв Ромео і Джульєтти та висловлює почуття кохання, пристрасті, розповідає про незриму перешкоду, яка стоїть перед ними. Також за задумом композитора, виконавці повинні донести емоції та внутрішній конфлікт героїв через власну інтерпретацію. Експресивність і динаміка допомагають відтворити почуття та створити зв'язок з глядачем. Важливо, щоб виконавці передали характери Ромео і Джульєтти та мають зберегти драматизм і реалізм персонажів. Сценічна Постановка: Хореографія, постановка світла та реквізит можуть підкреслити емоційну силу та сенс цього вокального номеру, розширюючи вплив на аудиторію. Не аби яку роль зігав в цьому номері хор адже він створив підсилення голосу та створення більшого об'єму звуку під час виконання ансамблевої композиції, додав багатшаровості звучанню. Хор у данному номері необхідний був для фонового супроводу та створення певної

атмосфери тріумфальності в якій «гніздиться» полюс смерті. На сцені ми можемо побачити той самий образ смерті який неминуче переслідує головних героїв. Дует "Aimer" є важливою частиною мюзиклу "Ромео і Джульєтта", яка допомагає розкрити емоційний світ героїв та підсилити драматичну напругу у сюжеті. Також одним з головних вимог до виконавців. Особливості виконання партії Джульєтти полягають в тому що виконавиця має мати високий голос- сопрано, шикорий діапазон, поставлене вокальне дихання, м'який тембр голосу, обов'язково чистий і емоційний, чітку та ясну дикцію. У своїй вокальній партії Джульєта використовує один з естрадно-джазових вокальних прийомів - фальцет на верхніх нотах. Далі розберемо техніку виконання. Фальцет-це верхній регістр голосу. Коли ми шукаєм в мовному або співацькому голосі таку характеристику, як дитяча наївність то обираємо саме вокальність фальцет. Зазвичай це звук виконується без вібрато, дана техніка в чистому вигляді часто використовується, як жінками, так і чоловіками у таких стилях музики, як фолк, джаз і комерційна поп-музика.

Структурні, акустичні та функціональні характеристики фальцету. Голосові складки знаходяться в фазі закриття під час вібрації, коротка або відсутня, видих з мінімальним протистоянням голосової щілини і витік повітря більше, ніж при якій-небудь іншій вокальності наприклад белтінгу и твангу. Акустика: малоінтенсивності вище першої форманти (0,5-1,0 кГц). Присутні також меж гармонічні шуми, особливо на високих частотах діапазону із-за турбулентності повітря, яке проходить через голосову щелину. Фальцет володіє якістю, аналогічною звуку флейти і для нього характерно деяка «чистота» тону. При фальцеті відсутнє вібрато. Хоча при цій вокальній техніці спостерігається потужне проходження повітря, голос не обов'язково має бути «повітряним». Сприйняття під час фонації здебільшого характеризує звук як «видування» ноти.

Виконавська інтерпретація образу Няньки.

Вокальна партія няньки у мюзиклі "Ромео і Джульєтта" має характер, який відображає її простоту, тепло та доброзичливість. Нянька є символом

турботи та підтримки для Джульєтти і виконує важливу роль в її житті. Роздивимось деякі характеристики вокалу няньки:

Діапазон і тембр: вокальна партія няньки написана для меццо-сопрано або контральто. Її голос може мати теплий і спокійний тембр, що створює відчуття затишку та заспокоєння. Вокальний стиль няньки може відображати її простоту і прагматичність. Вона може мати скромний і приємний голос, що створює враження звичайної жінки з добрим серцем.

Вокально-сценічні номери Няньки

"C'est le jour" (Це день): Цей номер може відображати тривогу та хвилювання няньки за Джульєтту, особливо у важливий день, коли відбувається весілля.

"Le mariage" (Весілля): У цій сцені нянька може співати про радість та щастя від дня весілля Джульєтти. Вона може виконувати пісню, що виражає надію та оптимізм для молодої пари.

"La mort de Juliette" (Смерть Джульєтти): У цьому номері нянька може виразити свою глибоку тугу та втрату після трагічної смерті Джульєтти. Вона може виконувати пісню, що виражає її смуток та зламане серце.

Мюзикл «Ромео і Джульєтта» став значущим твором у жанрі музичного театру. Тому підбір вокалістів-акторів йде дуже ретельним. Жіночі образи у цьому мюзиклі, зокрема Джульєтта та інші жіночі персонажі, такі як Леді Капулетті та Нянька, мають свої вокально-сценічні особливості та відображають певні нюанси концепції твору, тож розберемо їх особливості.

Вокально-сценічні особливості виконавської інтерпретації Леді Капулетті.

Діапазон та тембр Вокальна партія Леді Капулетті, як правило, написана для меццо-сопрано або контральто, що додає її образу зрілості та глибини. Її голос повинен мати багатий, насичений тембр, який відображає її силу та авторитет. Техніка виконання: Вокальна партія вимагає від виконавиці володіння різними техніками, зокрема легато для ліричних моментів та белтінгом для більш виразного співу на високих нотах для

драматичних сцен. Вона повинна вміти передати різні настрої - від гордості до відчаю. Динаміка: Вокальні партії Леді Капулетті характеризуються великим динамічним діапазоном. Вона повинна вміти переходити від тихих, інтимних моментів до потужних, голосних фраз, що підкреслюють її силу та емоційний стан.

Вокально-сценічні номери Леді Капулетті

"Tu dois te marier" (Ти повинна вийти заміж): Ця арія демонструє її наполегливість і владність, коли вона намагається переконати Джульєтту одружитися з Парісом. Тут Леді Капулетті використовує свій авторитет і непохитність.

"C'est le jour" (Це день): У цьому номері Леді Капулетті виражає свої сподівання і тривоги, що вимагає від співачки глибокої емоційної виразності. Розглянемо більш детально музичний дует «La haine» леді Капулетті та леді Монтекі де на мою думку, розкривається образ героїні. Звучить в першій половині мюзиклу та може бути визначено як емоційно насичена та драматична частина вистави, яка відтворює складність та напруженість стосунків між двома ворожими родинами. У цій дуетній композиції можна відчувати силу пристрасті та ворожнечі, яка переплітається з ніжністю та романтикою. Музика, що супроводжує цей дует, має насичений та динамічний характер, який відображає емоційну напругу між головними героями та їхніми родинами. Мелодія витончено підкреслює внутрішній конфлікт і кохання леді Капулетті та леді Монтекі, а також їхнє прагнення до миру та злагоди в середовищі ворожих стосунків. Хочеться звернути увагу що леді Капулетті співає використовуючи вокальний прийом белтінг, завдяки якому вона звучить об'ємно на верхніх нотах, рішучі інтонації характеризують її, як «холодну», впевнену у собі, жорстоку людину. Не мала роль припадає на майстерність виконання акторів, які здатні не лише передати емоційний зміст пісні, але й проникнути до суттєвих аспектів відносин між героями. Детальна розробка вокальної лінії та інструментального супроводу має здатність поглиблювати емоційний зв'язок

з глядачем і створювати враження повноти та напруження моменту. Дует леді Капулетті та леді Монтекі «Винуваті» найбільш емоційний та насичений момент вистави, оскільки він відтворює конфлікт самої суті п'єси. У порівнянні з іншими номерами, які більш розважальні та романтичні, цей дует виділяється своєю драматичністю та напруженістю. В цьому номері ми можемо спостерігати музичну складність, яка пов'язана з особливістю поєднання елементів драматичного оперного стилю з елементами мюзиклу. Загалом, дует леді Капулетті та леді Монтекі відіграє визначну роль у виставі, як ядро конфлікту та емоційного напруження. Його порівняння з іншими музичними номерами підкреслює його унікальність та значущість у контексті загальної атмосфери та сюжету "Ромео і Джульєтти".

Висновки до Розділу 3.

Проаналізувавши жанрово-стильові особливості мюзикла через призму жіночих образів, ми дійшли наступних висновків. Художній образ є смислотворчим концептом у мистецтві. Гендерним аспектом у мюзиклі є розкриття уявлень про різнобарвність образу жінок. В мюзиклі показано важливість сімейної традиції та патріархату, але також підкреслюється, що це може бути негативним чинником, який може призвести до конфліктів і трагедій. Особлива увага приділяється ролі жінок в суспільстві та їхньому вибору між відданістю родині та своїм особистим щастям. Наприклад, Джульєтта мріє про втілення своїх індивідуальних бажань та прагне до віддалення від родинних традицій і очікувань.

Драматургія мюзикла Ж. Пресгурвіка будується на загальних трьох лініях, пов'язаних з жіночими образами. Перша пов'язана з образом Джульєтти – образом «небесного» кохання, носієм духовного начала. Дихотомією до цього образу виступають два інших – образ Няньки утворює вертикаль «небесне-земне», «духовне-тілесне», оскільки вона є носієм тілесного начала. Інша дихотомія утворюється через співставлення Джульєтти і пані Капулетті – «ratio-emotio». В такій самій опозиції пані Капулетті виступає і до Няньки (кровна материнська любов – штучна любов

до вихованки), проте вони зміщують акценти в цій опозиції і Нянька є носієм почуттів, а мати – раціонального озрахунку. Проаналізовані якості жіночих образів підкріплюються специфікою музичної мови героїнь.

У цілому, мюзикл «Ромео і Джульєтта» Ж. Пресгурвіка можна розглядати як важливе творіння, яке виражає сучасні тенденції музично-театральних жанрів в музиці ХХІ століття.

ВИСНОВКИ

Існують такі тексти в просторі культури, які вкорінені в ній настільки потужно, що набувають статусу позачасовості. Вони, звісно, мають свою специфіку впізнаваності. Проте ці тексти наче починають жити власним життям через численні інтерпретування і долають власний хронотоп, перетинаючи межі епох і стилів. І, слово автора, що знаходиться у вимірі сучасності, не може бути вільним від таких інтонацій минулого, які складають «океан пам'яті» культури. Ці інтонації, так чи інак, відтворюються іншими шарами культури, бо несуть важливі онтологічні паттерни, сягаючи статусу міфологем. До текстів такого рівня, що закарбовані в генетичній пам'яті культури, безперечно, відноситься й твір Вільяма Шекспіра «Ромео і Джульєтта».

Нова спроба його інтерпретування у музичній площині – мюзикл «Ромео і Джульєтта» (2001) сучасного французького митця, Жерара Пресгурвіка. У дослідженні було виявлено, що така інтерпретація тексту Шекспіра обумовлена перетином, а, точніше, діалогом культур, картин світу, діалогом жанрів, який створив Ж. Пресгурвік, звернувшись до спадку класика. Також цей музичний твір, як приклад сучасного композиторського й режисерського інтерпретування, є осереддям низки питань, пов'язаних із музичною естетикою постмодерну і кітчю (як однієї з його ознак), проблемі шоу у мистецтві кінця XX – початку XIX століть, проблемі відтворення гендерних ролей і теми тілесного у творах Шекспіра та Ж. Пресгурвіка, а також елементам сміхової та карнавальної культури, властивим жанру сучасного мюзиклу як шоу. Також актуальними є висвітлення трансформації у творі Пресгурвіка гендерних стереотипів та типових міфологем. Це, насамперед, образ ідеального кохання та актуалізація концепції тілесного, образ нареченої та роль фігури матері і годувальниці, образ ворожнечі та образ смерті тощо, та особливості їх втілення в драматургії обраного для дослідження твору.

В ході дослідження ми звернулися до наступних етапів. У Розділі 1. – «Методологічні засади дослідження мюзикла Ж. Пресгурвіка» було окреслено три загальні вектори. *Перший* з них стосується феномена існування «позачасових» текстів культури, того, наскільки легко «Ромео і Джульєтта» вбудовується в культурні коди різних часів і різних епох. *Другий* вектор актуальності – це звернення дослідницької уваги на жанр мюзикла, на унікальність його жанрової природи, яка займає проміжне місце між академічною традицією та музичним шоу та на місце його у формах музикування у ХХІ столітті. *Третій* – це вкрай малодосліджена спадщина Жерара Пресгурвіка як представника новітньої музичної еліти Франції, творчість якого наразі є малодослідженою як в українському, так і у світовому музикознавстві, яка варта втрапляння в науковий обіг. Цей вічний твір привертає увагу науковців та творців різних галузей, завдяки своїм глибоким темам та суперечливості, що дозволяє інтерпретувати його по-різному в різних контекстах. У підрозділі 1.2 було розглянуто жанрові особливості, історія і трансформація жанру мюзиклу. Мюзикл на сучасному етапі зазнав перетворення, які пов'язані з традиціями шоу-культури, комерційних проектів та потужному впливу медійної культури. Підрозділ 1.3. було присвячено вивченню буття сюжету Шекспіра у кіно просторі, починаючи з першої третини ХХ століття до сьогодні. Представлена таблиця кіноверсій «Ромео і Джульєтти» з урахуванням країни, режисера та року виходу стрічки у прокат.

Другий розділ «Інтерпретація твору Шекспіра в жанрі мюзиклу: «висока» трагедія vs видовищність» було присвячено двом напрямкам. У підрозділі 2.1.1. було охарактеризовано творчий портрет та ступінь вивченості доробку Жерара Пресгурвіка. Французький композитор є автором декількох мюзиклів, як автором музики, так і автором лібрето. У доробку митця є співпраця з такими вокалістами як Патрик Брюель, Мірей Матьє та проекти, які пов'язані з кіно. Ступінь вивченості доробку Пресгурвіка вкрай низька, джерел дуже небагато. Виключенням є дисертаційне дослідження

Фан Сінсюань, у полі якого постала інтерпретація трагедії «Ромео та Джульєтта» У. Шекспіра в музично-сценічних творах Ш. Гуно та Ж. Пресгурвіка». Проте в дипломній роботі було досліджено інтерпретацію образу Джульєтти та специфіку мюзиклу як феномену постмодерного мистецтва, у той час як Фан Сінсюань охопив весь твір у цілісному аналізі та «шекспіросферу» у діалозі з французькою культурою, використовуючи методологію діалогу культур. Підрозділ 2.1.2. присвячено висвітленню особливостей творчого здобутку та життєвого і творчого шляху постаті Ж. Пресгурвіка, який є універсальною творчою особистістю і царина його творчості знаходиться на межі мистецтва кіно, мюзиклу та сучасної естради. Другий напрямок дослідження було пов'язано з висвітленням драматургічних особливостей мюзиклу Ж. Пресгурвіка у жанрово-стильовому аспекті. Твір створено у 2001 році, прем'єра відбулася у Парижі і є новим щабелем розвитку жанру літературного французького мюзикла (нагадаємо, що класичним зразком такого різновиду є твір Р. Коччанте *Саме Коччанте* унаочнив нові постмодерні риси у жанр мюзикла, який значним чином вирізняється як з практики мюзиклів «золотої доби» 1940-1960 років, так і з практики мюзиклів 1970-1980-х (яскравий приклад яких – «Привід Опер» або «Ісус Христос Суперзірка»). Ця різниця виявляється як на рівні естетики звука, так і на рівні використання технологій шоу, потужної ролі хорових і масових хореографічних сцен, використання специфічного освітлення та ефектів тощо. Творчість Пресгурвіка завжди межувала між кіномистецтвом, музикою та літературою. Про це свідчать численні роботи у кіно як композитора – «*Pause Café*», «*Commissaire Moulin*», «*La Vérité si je mens*». Проте його справжнє покликання полягало саме в синтезі кіномистецтва, мюзиклу та естради.

Специфікою популярності мюзиклу Ж. Пресгурвіка та окремих синглів з нього стає поєднання «високої» літератури та «низького» жанру мюзиклу. Вічні теми втілюються засобами музичного шоу, та відносно простими,

(порівняно з класичними оперними) засобами виразності. Цей контраст створює своєрідну силу тяжіння і пояснює глядацьку популярність.

Особливості втілення жіночих образів бузо розглянуто в Розділі 3 «Жіночі образи мюзиклу у драматургії твору» на прикладі характеристики трьох персонажів, які втілюють різну образну семантику в творі – Джульєтта, Нянька та пані Капулетті.

Джульєтта уособлює образ чистоти та сили справжнього кохання. У мюзиклі її образ розкривається, головним чином, через дуети (дуети згоди) з Ромео. Це дуети з першого акту «Un jour», «L'amour heureux» (зустріч на балу), дует «Le balcon». Одним з найяскравіших номерів вважається пісня закоханої пари - «Amier» в ній звучить гімн любові цього мюзиклу. Важливою характеристикою її образу стають символи, пов'язані з героїнею – поетика ночі, простор саду, балкону, каплиці.

Другий тип жіночого образу – Нянька. В трагедії Шекспіра вона є носієм комічного, або карнавального сміхового начала, а також аксіологічним носієм тілесного начала, тілесності як самоцінності, відтворюючи разом з образом Джульєтти важливу дихотомію «тілесне-духовне», (як підтвердження цього можемо послатися на ілюстрації Владислава Єрка до українського видання видання у перекладі Юрія Андруховича). Також цей образ складає іншу опозицію – а саме опозицію комічного начала у жанрі високої трагедії. Проте в мюзиклі Пресгурвіка образ Няньки вирішено шляхом відтворення відносин «мати- дитя». Героїня є носієм безумовної любові до Джульєтти і протиставляється в цьому аспекті пані Капулетті, відображає важливі цінності, такі як вірність та відданість і сприяє підвищенню емоційної напруги в деяких сценах.

Образ пані Капулетті уособлює такі риси як ворожнеча, влада, безжальність, холодність. Якщо прерогативою перших двох персонажів було істотне переважання «*emotio*», то пані Капулетті є носієм начала «*ratio*». Це сильний персонаж, трактовка якого є спорідненою як в трагедії Шекспіра, так і в мюзиклі Пресгурвіка. Крім того, саме цей жіночий персонаж (як і образ

пані Монтекі) є рушіями теми «фатуму», оскільки керують і роздмухують полум'я ворожнечі. Таким чином, за допомогою виявлення особливостей втілення вокально-сценічного образу Джульєтти та другорядних жіночих ролей "Ромео і Джульєтта" Ж. Пресгурвіка таких як Нянька (Nurse), Леді Капулетті (Lady Capulet), Леді Монтекі (Lady Monteki) було проаналізовано жанрово-стилістичні та виконавські аспекти мюзиклу «Ромео і Джульєтта». Також було проаналізовано виконавські засоби, що формують вокально-сценічний образ Джульєтти та другорядних жіночих образів у мюзиклі Ж. Пресгурвіка, розглянуті гендерні аспекти та традиції втілення цих образів. Здійснено порівняльний аналіз жіночих образів мюзиклу та образів з першоджерела трагедії В.Шекспіра та виконавських версій угорського мюзиклу. Головним чином виконавська інтерпретація угорської версії мюзикла стосується відсутністю ключових для французького першоджерела персонажів – Смерть та Поет. В цілому, музична мова, семантика образів є ідентичною, оскільки режисер-постановник має дотримуватися авторських прав і сучасний мюзикл – це не тільки музичний твір, а й комерційний проєкт.

Підсумовуючи, зазначимо, що творчий доробок Ж. Пресгурвіка є яскравим прикладом постмодерністської музичної культури. Про це свідчить композиторська мова і засоби сучасного музично-театрального шоу. По-перше, це жанрове «неспівпадіння» - дисонанс високої трагедії та «слабкого» жанру мюзиклу, що є свідченням прояву кітч-культури, характерної для постмодерну. По-друге, це дискурс шоу, в якому не останню роль грає комерційний успіх, тому в інтерпретації образу Джульєтти максимально послаблене індивідуальне виконавське начало, мюзикл ставиться інтерпретаторами максимально близько до оригінальної версії, що є ознакою не самобутності, а комерційного продукту.

Мюзикл Пресгурвіка – нова інтерпретація вбудування міфологеми кохання і смерті Ромео і Джульєтти у сучасний культурний код.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Александрова О., Шаповалова Л. Формування мислення сучасного виконавця в системі інтегральних зв'язків теорії музики та інтерпретології. *Modern culture and art history: an experience of Ukraine and EU: Collective monograph*. Riga : Izdevnieciba “Baltija Publishing”, 2020. С. 1–20. DOI: <https://doi.org/10.30525/978-9934-588-72-3.01>
2. Апатський В. Динаміка і тембр як засоби виразності музичного мистецтва. *Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського*. Київ, 2006. Вип. 58. С. 239–245.
3. Біла К. Жанрово-стильова модель як універсальна аналітична система. *Студії мистецтвознавчі*. Київ: ІМФЕ НАН України, 2009. № 2 (26).С. 107–111. URL: <http://dspace.nbuv.gov.ua/handle/123456789/27612>
4. Бойко О. До питання дослідження мюзіклу // *The Culturology Ideas*. 2017. Vol. 12. URL: https://www.culturology.academy/wp-content/uploads/KD12_Boiko.pdf (дата звернення 19.04.23).
5. Бодріяр Ж. Симулякри і симуляція / пер з фр. В.Ховхун. Київ : Основи, 2004. 223 с.
6. Блум Г. Західний канон. Книги на тлі епох. Київ : Факт, 2006. 717 с.
7. Бугайов О. Проблематика і поетика шекспірівських комедій. *Гуманітарна освіта в технічних вищих навчальних закладах*. зб. наук. праць. Київ, 2002. Вип.4 С.122 – 129.
8. Булатова Л. О. Гендерні особливості сприйняття музичного мистецтва. *Теоретичні питання культури, освіти та виховання* зб. наук. праць за заг. ред. Євтуха М. Б., укл. Михайличенко В. Вип. 35. Київ, 2008. С. 51–60.
9. Вакуленко Д. Становлення мюзиклів як популярного жанру в Україні *Грааль науки*. Київ, 2021 Вип 1. С. 559 – 561. URL:

<https://ojs.ukrlogos.in.ua/index.php/grail-of-science/article/view/9207/8956> (дата звернення 26.05.2023).

10. Виноградов Г. Музична фактура як аспект дослідження стилю. Українське музикознавство : зб. наук. ст. Київ. Музична Україна, 1977. Вип.12. С. 91–107.
11. Герасименко О. Андрухович: Шекспір насправді надає унікальні маневри для співтворчості з ним. URL: <https://archive.chytomo.com/news/andruxovich-shekspir-naspravdi-nadaye-unikalni-manevri-dlya-spivtvorchosti-z-nim>
12. Гіголаєва В. О. Гендерний аспект в музичній теорії та практиці. Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та практики освіти : зб. наук. праць / ХНУМ імені І П. Котляревського. Харків, 2008. Вип. 21. С. 118–129.
13. Губаренко В. Монологи Джульєтти (опера). Клавір. Київ. 1998. 56 с. URL : <https://www.twirpx.com/file/2534554/> (дата звернення: 28.07.2021)
14. Дрожжина Н. В. Вокальне мистецтво естради : історія, теорія, практика. Харків : Естет Принт, 2019. 336 с.
15. Дувірак Д. Мистецтво постмодерної епохи. Syntagmation: збірка наук. статей на пошану С. Павлишин, Львів, 2000, с. 51-6
16. Делез Ж. Кіно, Мінюї, 1983. 560с.
17. Єрмолов А. Культурні практики і культурна політика. Аналітична доповідь. За ред. О. Левцуна. Київ, 2012. 163 с.
18. Зайцева І. Є. Мюзикл і рок опера як поліфункціональні мистецькі жанри. Молодий вчений. КНУКіМ Київ, 2017. Вип. 11. С. 544 – 547.
19. Іванова І. Л., Куколь Г. В., Черкашина М. Р. Історія опери. Київ : Заповіт, 1998. 284 с.
20. Коменда О. Поняття жанру в сучасному музикознавстві. // Музична україністика: сучасний вимір. 2009. С.120-140.

21. Коменда О. Музикознаві інтерпретації поняття стилю // Українське мистецтвознавство: матеріали, дослідження, рецензії. 2009 №9. С. 113-117.
22. Коханик І. До проблеми музичного стилю в сучасному теоретичному музикознавстві // Теоретичні та практичні питання культурології: українське музикознавство на зламі століть. Мелітополь : 1997. Вип. 9. С.70-81
23. Крешна Т. І. Театр як засіб впливу на культурне та соціальне становлення особистості. Молодь і ринок .Умань, 2012. Вип №5. С.102-105.
24. Мадишева Т. П. Співак і мова: культура співу мовного оригіналу: теорія та практика : навч. посіб. для студ. вокал. ф-тів ВНЗ культури і мистецтв України. Харків : Штрих, 2002. 160 с.
25. Манько С. Б. Американський та вітчизняний мюзикли: специфіка реалізації проєкту. Культура України: зб.наук.параць. / за. ред. В. М. Шейка. Харків : ХДАК, 2012. Вип. 37 С.255 – 263. URL: chrome-extension://efaidnbmnnnibpcajpcgclefindmkaj/https://ic.ac.kharkov.ua/nauk_rob/nauk_vid/rio_old_2017/ku/kultura37/32.pdf.
26. Мозговий М. П. Становлення і тенденції розвитку української естрадної пісні : автореф. дис. на здобуття наук. ступ. канд. мистецтвознав. : 17.00.01 – Теорія та історія культури / Мозговий Микола Петрович ; Київ. нац. ун-т культури і мистецтва. Київ, 2007. 19 с.
27. Москаленко, В. Інтерпретаційні формули художнього цілого. Часопис Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2011. Вип. 2. С. 11-16.
28. Ніколаєвська Ю. В. Шаповалова Л. В. Пізнаваність символу в музиці: інтерпретативний аналіз. Modern Ukrainian musicology: from musical artifacts to humanistic universals: Collective monograph. Riga, Latvia: Baltija Publishing, 2021. P. 126–143. Doi: <https://doi.org/10.30525/978-9934-26-072-8-7>

29. Овсяннікова-Трель О. А. «Нова простота» як системний жанрово-стильовий феномен в сучасному музичному мистецтві : автореф. дис. ... д-ра мистецтвознавства. Одеса, 2021. 45 с.
30. Олендарьов В. М. До питання про театральність пісенної естради. Українське музикознавство : зб. наук. ст. Київ : Муз. Україна, 2002. Вип. 31. С. 103–116.
31. Полюга В. В. Антропологічні виміри філософських досліджень. Гендерні дефініції музичного мистецтва в освітній системі : зб. наук. праць. Дрогобич : ДДПУ ім. І. Франка. Вип. 11. С. 104 – 105. URL: chrome-extension://efaidnbmnnnibpcajpcgclefindmkaj/http://eadnurt.diit.edu.ua/bitstream/123456789/10697/1/AMPR_11.pdf (дата звернення 1.05. 2023).
32. Сенечук І. До історії української шекспіріани М. С. Шаповалової «Шекспір в українській літературі» Львів, 2018 С.223 – 235 .
33. Станіславська К. І. Теоретики видовищної культури про зміст та класифікацію видовищ. Мистецтвознавчі записки: зб. наук. праць. Вип. 21. Київ : Міленіум, 2012. С. 190-196.
34. Стахевич О. Г. Вокальне мистецтво Західної Європи: творчість, виконавство, педагогіка : Дослідження. Київ : НМАУ, 1997. 272 с.
35. Сторі Дж. Теорія культури та масова культура: вступ. курс. Харків : Акта, 2005. 357 с.
36. Сюта, Б. Інтертекстуальність та проблеми стилю і форми в українській музиці постмодернізму. Студії мистецтвознавчі, Число 2. Театр. Музика. Кіно. Київ, Видавництво ІМФЕ, 2003, с. 13-19. 96.
37. Сюта, Б. Кіч у стильових параметрах українського музичного постмодернізму” Записки НТШ. Праці музикознавчої комісії, Т. ССXLVII, Львів, 2004. С. 138-153

38. Торкут Н. Антропокреативний потенціал вигнання: уроки Шекспіра.
URL: <https://shakespeare.znu.edu.ua/uk/torkut-n-antropokreativnij-potencial-vignannja-uroki-shekspira/>
39. Фан Сін-Сюань. Інтерпритація трагедії «Ромео і Джульєтта» у Шекспіра в музично-сценічних творах Ш. Гуно та Ж. Пресгурвіка : дис. ... канд. мистецтвознавства. Харків, 2022. 234 с.
40. Фан Сінсюань. Шекспір як інспіратор в часопросторі культури: діалог у великому часі. International scientific innovations in human life. Proceedings of the 1st International scientific and practical conference. Cognum Publishing House. Manchester, United Kingdom. 2021. Pp. 388–397. URL: <https://sci-conf.com.ua/imezhdunarodnaya-nauchnoprakticheskaya-konferentsiya-international-scientificinnovations-in-human-life-28-30-iyulya-2021-goda-manchester-velikobritaniyaarhiv/>
(дата звернення 2.05.2023)
41. Цурканенко І. В. Гендерна тематика в дослідженнях музичного виконавства. Мова і культура. 2011. Т. 4 (150), Вип. 14. С. 65–72.
42. Черкашина-Губаренко М. Оперний театр у мінливому часопросторі. Харків : Акта, 2015. 380 с.
43. Шаповалова Л. В. Рефлексія як феномен духовної культури. Літературні та філософські джерела рефлексії. Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті. Х., 1999-2000. № 6-1. С. 99-104.
44. Шаповалова М. С. Шекспір в українській літературі. Київ. 1976.
45. Шип С. Музична форма: від звуку до стилю. К. : Заповіт, 1998. 368 с.
46. Храброва Г. М. (2012). Специфіка художньої репрезентації гендерного дискурсу в ранніх поемах В. Шекспіра» (2012)
47. Bouchard C. Gérard Presgurvic en interview URL: <https://www.evous.fr/Gerard-Presgurvic-en-interview,1190870.html>.
(accessed: 30.05.2023).
48. Brook P. : The Quality of Mercy: Reflection on Shekespeare. Nick Hern Books. 2023 URL :

https://archive.org/details/qualityofmercyre0000broo_j2j3/page/2/mode/2up (accessed 6.03.2024)

49. Kantor M. Broadway : The American Musical. New York: Bulfinch Press, 2004. 239 p..
50. Lord Suzanne Music from the age of Shakespeare . England, 2003. P. 219
51. Mowat A and Werstine P The tragedy of «Romeo and Juliet» by W. Shakespeare / Edited by Barbara A. Mowat and Paul Werstine. URL : https://shakespeare.folger.edu/downloads/pdf/romeo-andjuliet_PDF_FolgerShakespeare.pdf (дата звернення: 21.02.2023)
52. Martin R. URL: <https://www.edrmartin.com/en/bio-gerard-presgurvic-5881/> (дата звернення: 10.04.2024).
53. Onyshkevych L. M. L. Maria S. Shapovalova, Shekspir v ukrainskii literaturi // Harvard Ukrainian Studies. Vol. II (2), 1978. – P. 256-258.
54. Paravano C. Roméo et Juliette: de la Haine à l'Amour A Controversial Adaptation. Borrowers And Lenders The journal of Shakespeare and Appropriation URL: <https://borrowers-ojs-azsu.tdl.org/borrowers/article/view/232/461> (accessed: 30.05.2023).
55. Presgurvic G Biographie URL: https://fr.wikipedia.org/wiki/G%C3%A9rard_Presgurvic. (accessed: 29.05.2023).
56. Presgurvic G Discographie de Prsgurvic Gerard URL: http://www.discology.be/discographie.php?id_interprete=6424 (accessed: 29.05.2023).
57. Presgurvic G. Roméo et Juliette: de la Haine à l'Amour URL: <https://www.youtube.com/watch?v=xi21XHWV0D4&t=284s> (accessed: 26.03.2023).
58. Presgurvic G. Romeo es Julia URL: <https://www.youtube.com/watch?v=ikESnkpQBR8> (accessed 26.03.2023).
59. Presgurvic G. Romeo es Julia URL:

<https://www.youtube.com/watch?v=iI3SsWQcwW0>. (accessed 26.03.2023).

60. Presgurvic G. Roméo et Juliette, de la haine à l'amour [Ноты] URL: https://drive.google.com/file/d/1iuz2why1DRW-6hyr8AhyilWAmWRxyBa/view?usp=share_link (accessed: 29.03.2023).
61. Wall A. The Feud and Shakespeare's Romeo and Juliet: a Reconsideration/ URL: <https://core.ac.uk/download/pdf/229391657.pdf> (accessed 16.04.2024)
62. Web site musical Roméo & Juliette <https://romeoetjulietteofficiel.com/en/romeo-juliette-thefrenchmusical/?cn-reloaded=1> (accessed: 29.05.2023).

ДОДАТКИ

Додаток 1. Порядок номерів оригінальної версії мюзиклу
Ж. Пресгурвіка

| № | Французька назва | Український переклад |
|----|--------------------------|---------------------------|
| 1 | Ouverture | Увертюра |
| 2 | Verone | Верона |
| 3 | La haine | Ненависть |
| 4 | Un jour | Одного разу |
| 5 | La demande en mariage | Сватання |
| 6 | Tu dois te marier | Ти повинна вийти заміж |
| 7 | Les rois du monde | Королі світу |
| 8 | La folie | Пристрасть |
| 9 | J'ai peur | Я боюся |
| 10 | Le bal 1 | Бал |
| 11 | L'amour heureux | Щасливе кохання |
| 12 | Le bal 2 | Бал |
| 13 | C'est pas ma faute | Це не моя вина |
| 14 | Le poete | Поет |
| 15 | Le balcon | Балкон |
| 16 | Par amour | Любов'ю |
| 17 | Les beaux, les laid | Красені, потвори |
| 18 | Et voila qu'elle aime | І, ось, вона покохала |
| 19 | Aimer | Кохати |

| | | |
|----|---------------------------|------------------------|
| 1 | On dit dans la rue | На вулицях говорять |
| 2 | C'est le jour | Настав день |
| 3 | Le duel | Дуель |
| 4 | Mort de Mercutio | Смерть Меркуціо |
| 5 | La vengeance | Помста |
| 6 | Le pouvoir | Влада |
| 7 | Duo du desespoir | Дует відчаю |
| 8 | Le chant de l'alouette | Пісня жайворонка |
| 9 | Demain | Завтра |
| 10 | Avoir une fille | Бути батьком доньки |
| 11 | Pourquoi | Чому |
| 12 | Sans elle | Без неї |
| 13 | Le poison | Отрута |
| 14 | Comment lui dire | Як йому сказати |
| 15 | Mort de Romeo | Смерть Ромео |
| 16 | La mort de Juliette | Смерть Джюльєтти |
| 17 | J'sais plus | Я вже не знаю |
| 18 | Coupables (final) | Винуваті |