УДК 78.071.1(73)(092):792.57]:781.68

DOI 10.34064/khnum2-2105

Лю Цзянь

ORCID 0000-0001-6207-883X

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

Метаморфози пуччінієвської «Богеми» в мюзиклі «Rent» Джонатана Ларсона

АНОТАЦІЯ ■ Лю Цзянь. Метаморфози пуччінієвської «Богеми» в мюзиклі «Rent» Джонатана Ларсона. ■ Розвиток бродвейського мюзиклу демонструє періодичне звернення до оперних творів в ролі першооснови, на якій будуються сюжет та композиція твору. Прикладом такого підходу є «Оренда»/ «Rent» Дж. Ларсона (1993), де відбувається значна метаморфоза оригіналу. Аналіз дозволив виявити кілька її рівнів, зокрема, осучаснення (Нью-Йорк, 90 рр. XX ст.) та «зниження» сюжету (тема СНІДу, наркоманії), паралельно із ліризацією драматургії (три любовних лінії замість двох). Розвиток стосунків ключової ліричної пари (Роджер та Мімі), разом із тим, йде за логікою оперного твору (починаючи зі сцени знайомства і закінчуючи фінальним возз'єднанням закоханих, коли Мімі опиняється на грані смерті). В музичному компоненті панує принцип спрощення, у відповідності до жанрової традиції бродвейського мюзиклу, зокрема, скорочення до двох-актної композиції, звернення до номерної структури та розмовних вставок. Втім, Дж. Ларсон дещо ускладнює традиційну драматургію «омузиченими» діалогами та дуетними сценами, які, переважно, витісняють статичні сольні номери. ■ **Ключові слова:** бродвейський мюзикл, оперне першоджерело, літературне першоджерело, лібрето, сюжет, музична драматургія.

АННОТАЦИЯ ■ Лю Цзянь. Метаморфозы пуччиниевской «Богемы» в мюзикле «Rent» Джонатана Ларсона. ■ Развитие бродвейского мюзикла демонстрирует периодическое обращение к оперным произведениям в роли первоосновы, на которой строятся сюжет и компози-

ция произведения. Примером такого подхода является «Аренда» / «Rent» Дж. Ларсона (1993), где происходит значительная метаморфоза оригинала. Анализ позволил выявить несколько её уровней, в частности, осовременивание (Нью-Йорк, 90 гг. XX в.) и «снижение» сюжета (тема СПИДа, наркомании), параллельно с лиризацией драматургии (три любовных линии вместо двух). Линия ключевой лирической пары (Роджер и Мими), вместе с тем, следует логике её развития в опере (начиная со сцены знакомства и заканчивая финальным воссоединением влюбленных, когда Мими оказывается на грани смерти). В музыкальном компоненте господствует принцип упрощения, в соответствии с жанровой традицией бродвейского мюзикла, в частности, сокращение до двухактной композиции, обращение к номерной структуре и разговорным вставкам. Впрочем, Дж. Ларсон несколько усложняет традиционную драматургию «омузыкаленными» диалогами и дуэтными сценами, которые, в основном, вытесняют статические сольные номера. ■ **Ключевые слова:** бродвейский мюзикл, оперный первоисточник, литературный первоисточник, либретто, сюжет, музыкальная драматургия.

ABSTRACT ■ Liu Jian. Metamorphoses of Puccini's "La bohème" in Jonathan Larson's musical "Rent".

■ **Theoretical background.** Depending on the choice of the original source underlying the work, all Broadway musicals can be divided into three main types – with the original libretto and plot ("Next to normal" by T. Kitt), based on (or even on the material) of the same name cartoons (E. John's "The Lion King", D. Stewart's and G. Ballard's "Ghost") and operas (E. John's "Aida" after G. Verdi's opera of the same name, J. Larson's "Rent" written after "La bohème" by G. Puccini). In the latter group there is a contrasting branching, which can be observed even on the example of the two named musicals. If E. John seeks to preserve the historical correspondence to the epoch depicted in the opera, as well as to embody the conditionally Egyptian oriental color with the help of exotic orchestration, then J. Larson makes a radical modernization of the plot. His radicalism lies not so much in the time distance over which he "transposes" events, as in the "reduction" to naturalistic brutality and nudity of forbidden, but very "painful" in the 90s of the twentieth century topics – drugs, AIDS, same-sex relationships. In comparison with the problems of the musical, G. Puccini's opera

is perceived as a romanticized fairy tale. The social acuity of the musical is closer to the verismo aesthetics than the opera by G. Puccini, and encourages a more thorough analysis of its relationship with the opera prototype.

The objective of the article is to reveal the specifics of the metamorphosis of the plot and musical drama of Puccini's "La bohème" in the musical "Rent" by J. Larson. In accordance with the goal, **research methods** such as structural and functional are used to identify the components of the composer's text and their role in the drama of the whole, comparative method to consider selected works in terms of plot interpretation, libretto features, general developing of the drama and musical text.

Results of the study. J. Larson's musical "Rent" demonstrate a free interpretation of G. Puccini's opera original, with which a number of metamorphoses take place. The first is related to the modernization of the plot, which is transposed from Paris in the mid-nineteenth century to the 90s of the twentieth century and the "lower classes" of New York. The plot is reduced due to the saturation of its topical issues, which reflected the American spirit of the 90's – AIDS, drug addiction, same-sex relationships. At the same time, the lyricization of drama is carried out, because in the musical J. Larson shows the development of the love affair of three couples. Almost all of them end tragically: Angel dies, Mimi is also on the verge of death. In turn, Joan and Maureen constantly quarrel and reconcile only at the end of the musical. At the same time, the plot outline of the development of Roger and Mimi's relationship duplicates a similar line of the opera, starting from the scene of their acquaintance and ending with a duet in the finale, where the characters once again confess their love for each other. The key scene is the manifesto of bohemian life, as in the opera, is the scene in a cafe ("La Vie Bohème", № 23).

Musical dramaturgy of "Rent", in contrast to the plot, is far removed from the operatic original, due to the genre tradition of the musical, which is reflected in the two-act structure, the principle of dramatic "relaxation" in the second act, where the denouement of all plot lines comes, number structure, where musical numbers alternate with conversational dialogues. At the same time, J. Larson strives for the integrity of the musical's dramaturgy, which is reflected in the "musicalization" of dialogues, which mostly sound with musical accompaniment and flexibly flow into duet-ensemble scenes. The solo numbers, which brings a stop to the action, is mostly replaced by duets that "promote" the

action and reveal the development of the characters' relationships (the key pair has four such duets).

Conclusions. All mentioned qualities of the musical “Rent” significantly distinguish the composition of J. Larson from another example of the musical based after the opera – “Aida” by E. John, which allows us to talk about the presence of individual compositional and dramatic solutions, even when working with a similar source. This shows the significant potential of the Broadway musical as a musical-theatrical genre, as opposed to its accusations of commercialism and the assertion of the priority of entertainment, which makes it an interesting and perspective material for research. ■ **Key words:** *Broadway musical, opera basis, literary source, libretto, plot, musical drama.*

Постановка проблеми. В залежності від вибору першоджерела, що лежить в основі твору, всі бродвейські мюзикли можна поділити на три основних типи – з оригінальним лібрето та сюжетом («*Next to normal*» Т. Кітта), за мотивами (або навіть на матеріалі) однойменних кіно- та мультіплікаційних стрічок («Король лев» Е. Джона, «Привид» Д. Стюарта та Г. Балларда) та за оперними творами («Аїда» Е. Джона за однойменною оперою Дж. Верді, «*Rent*» Дж. Ларсона за «Богемою» Дж. Пуччіні). В останній групі спостерігається контрастне розгалуження, що можна побачити навіть на прикладі двох названих мюзиклів. Якщо Е. Джон прагне зберегти історичну відповідність епосі, зображений в опері, і навіть втілити умовно єгипетський орієнтальний колорит за допомогою екзотичної оркестровки, то Дж. Ларсон здійснює радикальне осучаснення сюжету. Ця радикальність полягає не стільки в часовій відстані, на яку він «транспонує» події (одне століття), скільки в «зниженні» до натуралістичної брутальності і оголеності заборонених, але дуже «болючих» у 90 роки ХХ ст. тем – наркотиків, СНІДу, одностатевих стосунків. У порівнянні з проблематикою мюзиклу, опера Дж. Пуччіні сприймається як романтична казка. Соціальна гострота мюзиклу виявляється навіть ближче до естетики веризму, ніж опера Дж. Пуччіні, і побуджує до більш ґрунтового аналізу його співвідношення з оперним прообразом.

Мюзикл «Оренда» / «Rent»¹, написаний Джонатаном Ларсоном / *Jonathan Larson* для Бродвею в 1993 р. по мотивах пуччінієвської «Богемі», здобув визнання критиків і отримав декілька нагород, включаючи Пулітцерівську Премію за Драму і *Tony Award* як найкращий мюзикл. Постановка була закрита 2008 р., за 12 років, що робить мюзикл одним із найдовших шоу в репертуарі Бродвею (сьогодні він посідає 11 місце).

Аналіз останніх досліджень і публікацій. За виключенням коротких рецензій, мюзикл Дж. Ларсона не привертав особливої уваги дослідників. Окремі згадки про нього зустрічаються на сторінках статті В. Брейтбург, де він називається в ряду творів, «далеких від чистої розважальності» (Брейтбург, 2018: 107), в протилежність більшості мюзиклів. В роботі А. Захарової, присвяченій аналізу концепту *love story* в жанрі мюзиклу, «Rent» розглядається як маніфест кохання попри всі негаразди, що спіткали героїв, а також увагу дослідниці привертає нова, прогресивна «репрезентація жіночих персонажів» (Захарова, 2018: 37). Втім, з усієї композиції твору висвітлюються лише два номери – сольна арія Роджера («*One Song Glory*») та дуєт Морін і Джоан («*Take Me or Leave Me*»), хоча історії кохання в цьому творі цими зразками не вичерпуються. Найбільш ґрунтовно проблематика твору висвітлюється в сучасних рецензіях, які написані після відновлення спектаклю в 2016 р. К. Фрамке (Framke, 2016) відзначає, що мюзикл Дж. Ларсона став «втіленням» 1990-х, і сьогодні, оскільки проблематика втратила свою гостроту, він сприймається застарілим. Певній критиці піддається і його музична складова – К. Фрамке (2016) вважає, що, незважаючи на панування рок-саунду, найяскравішими номерами мюзиклу стали поп-номери «Богемне життя» / «*La Vie Boheme*», «Прийми мене або залиш» / «*Take Me or Leave me*» та «Сезони кохання» / «*Seasons of love*». Сьогоднішнє сприйняття і доля твору цілком зрозумілі з огляду на його злободенність в 90-ті, оскільки «проблема опори на популярне в момент, коли пишеш, по-

¹ Назву «Rent» можна також перекласти як «Квартплатня». В російських перекладах всупереч такій прозаїчній назві американського оригіналу, як правило, використовують назву «Богема».

лягає в тому, що час не стоїть на місці» (К. Фрамке, 2016). Втім, питання, яке підіймає завісу над творчою майстернею автора – як саме сюжет пуччінієвської «Богеми» адаптується в мюзиклі – залишається поза увагою дослідників.

Метою статті є виявлення специфіки метаморфози сюжету та музичної драматургії пуччінієвської «Богеми» в мюзиклі «*Rent*» Дж. Ларсона. У відповідності до поставленої мети використовуються такі методи дослідження, як структурно-функціональний – для виявлення компонентів композиторського тексту та їх ролі в драматургії цілого, порівняльний, який дозволяє зіставити обрані твори з точки зору трактовки сюжету, особливостей лібрето, загальної драматургії та музичного тексту.

Виклад основного матеріалу. Лібрето мюзиклу Дж. Ларсона має підзаголовок «Рок-опера під натхненням від *La Boheme*». Ігноруючи літературний оригінал – «Сцени з життя Богеми» А. Мюрге, лібретисти будують композицію мюзиклу аналогічно до пуччінієвської «Богеми» (1896). Змінюються імена, часи, антураж, але деякі мізансцени зберігаються. Нагадаємо, що лібретисти Дж. Пуччіні (Дж. Джакоза та Л. Ілліка) демонструють вільний підхід до літературного оригіналу – «Сцен із життя богеми» А. Мюрге (1849). Воно не позбавлене певних кліше, зокрема, спостерігається чіткий розподіл на ліричну (Рудольф та Мімі) та характерно-комічну пари (Мюзетта та Марсель), втім, саме завдяки цьому спрощеному показу персонажів, вдається ясно розкрити розвиток їхніх стосунків (в романі А. Мюрге вони розгортаються нелінійно). Із 23 «сцен» роману А. Мюрге Дж. Джакоза та Л. Ілліка обирають лише 7 глав, переважно, з другої половини роману (глави XI, XV, XVI, XVII, XVIII, XIX, XXII). Їхня хронологічна послідовність не зберігається. Так, у першій дії використано матеріал глав XVI – «Перехід через Червоне море»², XXII – «Епілог роману Рудольфа та Мімі», XVII – «Наряди грацій», та XVIII – «Муфта Франсіни». На протилежність першій, майже вся друга дія («В латинському кварталі» основана на одній главі роману (XI – «Кафе Богеми»).

² Назва «багатостраждальної» картини, яку писав Марсель.

Прагнучи зберегти найбільш яскраві з точки зору сценічної реалізації моменти літературного оригіналу, лібретисти передоручають цікаві сюжетні ситуації головним персонажам. Так, побічна історія короткочасного кохання Рудольфа та дівчини Франсіни (Глава XVIII роману – «Муфта Франсіни») стає історією знайомства та основою розгортання його відносин із Мімі. Таке ж викривлення роману А. Мюрге зберігається і в лібрето Дж. Ларсона; це підтверджує, що він оминає літературне першоджерело і працює тільки з оперою Дж. Пуччіні.

На початку лібрето Дж. Ларсона знаходиться загальний опис подій (*outline*), схема, що характеризує сценічні ситуації та персонажів і дозволяє зрозуміти загальну логіку сюжету та специфіку мізансцен без деталізації номерної структури. Так, перша дія за цією схемою включає 17 сцен, які можна згрупувати в три блоки. Перший з них експонує окремі пари персонажів (сцени 1–4). В другому (сцени 5–12) – відбуваються ключові моменти взаємодії, що проливають світло на справжню сутність та проблеми персонажів (наркоманія, ВІЛ). Деякі з них повторюють сюжетну канву першої дії опери Дж. Пуччіні, а завершення I дії мюзиклу (сцени 13–17) частково співпадає з другою дією опери («В латинському кварталі»), зокрема, сцена 16 – «*Live cafe*» («Богемне життя») / «*La vie Boheme*»).

В першій частині I акту всього два місця дії – це лофт³ («*The Loft*»), де живуть «богемці» – Марк та Роджер – та вулиця («*The Lot*»). Зміщення подій з однієї локації на іншу зумовлює розподіл сцен.

Перша сцена в лофті має підзаголовок «Оренда». Подібно до опери Дж. Пуччіні, розпочинається мюзикл зі сцени в Святвечір, коли двоє друзів, Марк і Роджер – знімач відео та рок-співак, відповідно, панікують у своєму неопалюваному лофті, знаючи, що скоро прийде хазяїн помешкання за грошима. Врешті решт, вони вирішують спалити деякі меблі в каміні для того, щоб зігрітися. В оригінальній музичній драмі лібретисти комбінують матеріал XVI та XXII глав роману А. Мюрге. В сцені цієї дії ми бачимо друзів – художника (Марсель)

³ Лофт (від англ. *loft* – «горище») – в цьому випадку – кімната на горищі, або кімната для життя, обладнана в складському або промисловому приміщенні. Плата за оренду була значно нижче, ніж за звичайні квартири.

та письменника (Рудольф), які вирішують спалити перший акт п'єси Рудольфа, іронізуючи над тим, скільки в ній «жару», і як добре палають любовні сцени. В літературному оригіналі хлопці палять речі їх колишніх дівчат, що символізує остаточне прощання з коханням, і відбувається це лише наприкінці роману.

Друга сцена називається «*The Lot*», що може перекладатися як «ділянка». Під цим мається на увазі частина вулиці, де блукають бездомні, тут же Джоан майструє сцену та налаштовує апаратуру для мітингу та виступу Морін. Сцена розбивається на два розділи. Перший, «Різдвяні дзвіночки» («*Christmas Bells*»), вочевидь апелює до початкових розділів другої дії опери Дж. Пуччіні («В латинському кварталі»), де богема «вечірка» вписується в контекст масового святкування Різдва. Тут невелика група бездомних майструє саморобну різдвяну ялинку з поламаних іграшок (в постановці 2016 р. – з пластикових пляшок). Другий розділ, «Санта Фе» («*Santa Fe*»), переносить глядача до нової пари головних героїв – ми знайомимось із Томом Коллінзом, прототипом якого є філософ Коллін з «Богеми». В мюзиклі він – комп'ютерний програміст і філософ, у якого викрали пальто, вигнаний із Массачусетського Технологічного Інституту (MIT) за його теорію «справжньої реальності». Нагадаємо, що пальто Колліна є предметом постійних жартів богемців у романі А. Мюрже, оскільки він полюбляв скупляти різноманітну літературу і носити її в кишенях (хоча Дж. Пуччіні йому не приділяє особливої уваги, і комічний момент пошуку китайського словника серед інших книжок виступає експозицією образу Колліна в іншій опері – Р. Леонкавалло). Коллінзу допомагає Анджел, – вуличний ударник, трансвестит. Замерзаючи, вони мріють про кращі часи.

Третя сцена дублює назву попередньої – «*The Lot*» – і розкриває взаємодію двох жіночих персонажів – Морін (*Maureen*), політичної активістки, та її коханки Джоан (*Joanne*). Прототипом першої є Мюзетта, другої – Альциндор (міський радник), оскільки Джоан за професією адвокат. Вони разом налаштовують аудіо- та відео-обладнання для майбутнього мітингу.

Четверта сцена повертає до назви першої – «*The Loft*», і це не випадково, оскільки в ній частково відтворюються події другої

сцени першої дії опери Дж. Пуччіні, а саме, прихід хазяїна мешкання Бенуа, якого босемці напоїли, ошукали й вигнали (Глава XIX роману А. Мюрже). В мюзиклі його роль виконує персонаж Бенджамін Коффін / *Benjamin Coffin (Benny)*.

Друга частина першої дії мюзиклу (сцени 5–12) побудована на чергуванні фрагментів – кадрів паралельної дії, де кожна сцена представляє незавершений епізод, що буде продовжений через одну сцену. В результаті тут утворюються дві сюжетні лінії. Перша пов'язана з персонажами Марком, Коллінзом та Анджелом, що йдуть на зустріч хворих на ВІЛ (сцени 6, 9, 11). Друга – із Мімі та Роджером.

Момент, коли друзі полишають Роджера в «лофті» самого, відповідає аналогічному епізоду в опері Дж. Пуччіні. Тільки босемці йдуть не в групу підтримки ВІЛ-позитивних, а до Латинського кварталу. Рудольф обіцяє їх наздогнати після того, як допише «кілька рядків». У мюзиклі він силиться написати гітарне соло, присвячене його померлій коханій.

П'ята сцена першої дії, «Танець в спальні Мімі», не має аналогів у пуччінієвській драмі. Мімі сняться жахи – вона бачить танцюючих дітей у масках Хелловіну, і, врешті-решт, з'являється ключовий зловісний персонаж – символ цього свята – Похмурий Жнець (*Grim Reaper*), після чого вона прокидається і починає шукати схованку з героїном. У восьмій сцені («Запали мою свічку») вона хоче його підігріти за допомогою свічки. Роджер ховає героїн від Мімі в своїй кишені, але вона все ж таки його знаходить. Тут викривлено відтворюється сцена знайомства Мімі з Рудольфом, коли вони шукають ключі від кімнати Мімі в повній темряві (друга половина I дії опери), побудована на XVIII главі роману А. Мюрже.

Остання експозиція образу одного з ключових персонажів мюзиклу відбувається в сцені 15, де Морін показує свій політичний перформанс, в якому втілюється протест проти виселення бездомних з ділянки, де вони живуть.

Дві останні сцени (16–17) першої дії мюзиклу своєрідно відтворюють події «Латинського кварталу» (II дія опери Дж. Пуччіні). Тут втілюється колективна взаємодія персонажів. Цікавими є коментарі лібретиста щодо основних пар героїв, що лаконічно констатують

розвиток любовних ліній: «Роджер та Мімі намагаються не закохатися. Коллінз та Анджел все ж таки закохуються». В розпалі сцени відбуваються танці на столі. В завершенні сцени («Мені потрібно тобі сказати») поліція спалює саморобну ялинку, а Роджер і Мімі зізнаються один одному в коханні.

Друга дія мюзиклу значно простіша за будовою. Тут всього чотири крупних сцени. Розпочинається вона відразу різким переломом – зі сцени поховання («*A Funeral*»). У протилежність святковій атмосфері Різдва, події відбуваються під час Хелловіну. Друзі, вдягнені в маски, стоять в церкві та слухають госпел (в постановці 2016 р. немає ніякого додаткового антуражу, а співають члени групи підтримки). Все наступне є флешбеками про події минулого («Сезони кохання») – про сварки закоханих («День Валентина»), про перебування в лікарні («Без тебе» – Пасха), пізніше ми дізнаємося, що Анджел на межі смерті («Контакт» – Четверте липня), і нарешті відбувається повернення до реальності – похорон Анджела.

Друга сцена – «За межами церкви» – повертає до звичного «богемного» життя персонажів. Роджер бере свою стару машину до Санта Фе, Морін і Джоан знову разом, але всі події йдуть по лінії трагічної розв'язки – Роджер кидає Мімі, дізнавшись, що вона смертельно хвора. Друзі в зневазі проганяють його. Коллінз продає своє пальто, щоб оплатити візит лікаря для неї (в опері Коллінз продає плаща, щоб здійснити передсмертне бажання Мімі і купити їй муфту). Мімі і Роджер знову зізнаються один одному в коханні (Сцена 4), подібно до фіналу опери Дж. Пуччіні (IV дія).

Отже, в цілому Дж. Ларсон повторює загальну сюжетну канву оперного оригіналу Дж. Пуччіні, особливо лінію розвитку стосунків Рудольфа та Мімі, втім драматургія мюзиклу значно відрізняється від опери. Двохактна структура замість чотирьохактної (у Дж. Пуччіні) відповідає традиції бродвейського мюзиклу. Згідно останній, наскрізна побудова (властива опері Дж. Пуччіні) заміщується номерною структурою.

Окреслені в схемі сцени (21) розбиваються на 43 номери (23 – в I дії, 20 – у II). Значно збільшується їх кількість за рахунок численних, але коротких голосових повідомлень на автовідповідач (*voice*

mails), які отримує Марк (всього 6). Кожне з них посідає окреме місце в нотному тексті.

Суттєво впливає на драматургічну логіку спектаклю Дж. Ларсона збільшення кількості пар персонажів з двох (Мімі + Рудольф; Мюзетта та Марсель) до трьох (дві з них – фактично одностатеві). Найбільш безконфліктно розгортаються стосунки Анджела та Коллінза, побудовані на довірі та симпатії. Ця пара не має прямих аналогів у опері. Ревнощі присутні в парі Морін та Джоан, оскільки Морін дозволяє собі певні вольності в поведінці, їй властива демонстративність, жага до уваги публіки, що віддзеркалюється не тільки в сценічній дії, вербальному тексті, але й в зовнішньому вигляді героїні. Це надає їй схожості із Мюзеттою, яка теж не вирізнялася скромністю. В деяких постановках «Богемі» Дж. Пуччіні (як, наприклад, у версії Р. Джонса, *Opera Royal House*, 2020) саме вона, а не тремтлива Мімі, стає центром уваги.

Щодо Роджера та Мімі, прототипами яких є Рудольф та Мімі, то їхні стосунки розгортаються майже ідентично оперним. Єдине, що вирізняє цей дует в мюзиклі – початковий опір Роджера, який збагнув, що Мімі – наркоманка, і що це нічого хорошого не віщує в майбутньому. В цілому ж, співпадає зав'язка стосунків – прохання Мімі запалити свічку («Запали мою свічку» / «*Light my candle*», № 8), зізнання в коханні після Різдяного вечора в кафе («Мушу тобі сказати» / «*I should tell you*», № 23), розлучення та життя Мімі з іншим чоловіком («Без тебе» / «*Without you*», № 32), а також фінальна сцена возз'єднання коханих, що, водночас, є сценою смерті героїні (Фінал А – В, № 40–42). Внаслідок такої великої кількості пар, дует стає основним способом висловлювання в мюзиклі. Так, у Роджера та Мімі їх чотири (№ 8, 23, 32, 40–42). В інших пар їх по одному – дует-сварка, що завершується згодою Морін та Джоан («Прийми мене чи залиш» / «*Take me or Leave me*», № 30), а також дует згоди Анджела та Коллінза («Я вкрию тебе» / «*I'll cover you*», № 19), реприза якого відбувається вже в сольному варіанті (№ 35) – це спогади Коллінза на похоронах Анджела.

Лише Марк, «людина за камерою», залишається без пари. Його персонаж сприймається, скоріше, як коментатор подій, а не як їх безпосередній учасник, що наближує його роль до авторського слова.

Незважаючи на постійні комунікаційні зв'язки героя з оточуючим світом (голосова пошта, дзвінки від рідних та друзів), він все одно постає як відсторонений спостерігач. Його трохи оживляють спогади про колишню дівчину (Морін), якими він ділиться з Джоан («Танго Морін», № 12), а саме, про її зради та зухвалу поведінку.

Збільшуючи кількість закоханих пар, Дж. Ларсон в цілому йде по лінії спрощення драматургії в порівнянні із пуччінієвською «Богемою». Це спрощення стосується і музичних засобів – відсутня розгорнута оркестрова тканина, лейтмотиви, складні ансамблі. Виділяються тільки дві ансамблево-масові сцени. Це фінальний номер першої дії – своєрідний маніфест богемного життя («Богемне життя» / «*La Vie Boheme*», № 23), де короткий ансамблево-хоровий приспів «*La Vie Boheme*» чергується із мікродіалогами пар персонажів на зразок рефрену, надаючи сцені ознак рондальної композиції. Великий епізод перед останнім проведенням рефрену становить дует – зізнання в коханні Роджера та Мімі. Інший зразок складної ансамблевої взаємодії персонажів – це сварка – квінтет «Прощавай, кохання» / «*Goodbye love*» (№ 37).

Незважаючи на спрощення музично-драматургічних засобів, стилістична палітра мюзиклу досить широка – це переважно зразки класичного та альтернативного року, від баладних («Одна пісня слави» / «*One Song Glory*», № 7) та драйвово-запальних («Погуляємо сьогодні» / «*Out tonight*» № 14) до похмуро-психоделічних («Контакт» / «*Contact*», № 34). Крім того, сама постать рок-музиканта втілена в образі Роджера, хоча гітарою він переважно «бавиться» в речитативно-діалогічних сценах, полишаючи її як реквізит в розгорнутих дуетах та ансамблях, і лише в фіналі мюзиклу акомпанує собі на гітарі, співаючи пісню для вмираючої Мімі, яку він написав для неї («Твої очі» / «*Your eyes*», № 41). Річкові засоби відтінюються елементами соулу (партія Мімі) та естрадними номерами на зразок кабаре, де особливо показовими є танго («Танго Морін», № 12) та музика, що нагадує супровід сценічних шоу («Сьогодні для тебе», № 10). Ансамблево-хорові номери із деперсоніфікованими учасниками дії (масовкою), в свою чергу, апелюють до традиції протестантських гімнів («Чи втрачу я гідність» / «*Will I*», № 16; «Сезони кохання» / «*Seasons of love*», № 24) або

навіть спірічуелів та госпелів (Захарова, 2018: 35). К. Фрамке також вказує на елементи гранжу (Framke, 2016). Виступ Морін «в ролях» (над налаштуванням апаратури для якого працювала Джоан) взагалі виходить за межі суто музичної сольної характеристики персонажу та має ознаки перформансу («На сьоме небо» / «*Over the Moon*», № 22).

Незважаючи на відсутність лейтмотивів або тем персонажів, як у Дж. Пуччіні, в мюзиклі є одна наскрізна тема – тема дзвіночків, що уособлює викривлений дух Різдва (оркестрові дзвіночки + дисонанси фортепіано). Вона тричі повертається в першій дії і в одному з варіантів фіналу (№ 40). Відсутність її в другій пов'язана з просуванням дії в часі – «Новий рік» (№ 25), «День Святого Валентина» (№ 29), «Пасха» (№ 34). Лише тематика Хеллоуїну, затронута в лібрето, в сценічній постановці (2016) не знаходить фактичного відбиття.

У порівнянні з іншим зразком мюзиклу, написаного за оперою – «Аїдою» Е. Джона, мюзикл Дж. Ларсона значно складніший за драматургією. На відміну від Е. Джона, Дж. Ларсон не залишає розмовних діалогів без музичного супроводу. Так, самий початок мюзиклу представляє нам Роджера, який невимушено награв гітарне соло і тим самим омузичує розмову із Марком. Прагне композитор і до гнучких переходів від розмовних діалогів до співу, що зумовлює значно динамічніший темпоритм спектаклю. Те ж стосується й дуетів. Вони, як правило, не зупиняють дію, а просувають стосунки певної пари персонажів, від суперечки до пошуку порозуміння, або навпаки. Незважаючи на звернення до традиційної структури мюзиклу – двохактної – та принципу групування подій за логікою нагнітання (I акт) – розв'язання (II акт), від деяких правил мюзиклу Дж. Ларсон відступає. Так, за виключенням соло Коллінза на похоронах Анджела («Я вкрию тебе» / «*I'll cover you*», № 35) та коротких реплік-ремінісценцій в фінальній сцені з Мімі («Запали мою свічку», «Мушу тобі щось сказати»), точних розгорнутих репріз (в функції повторення ситуації з іншим результатом / розв'язкою) майже немає.

Отже, можна говорити, що Дж. Ларсон, звертаючись до «Богемі» Дж. Пуччіні, уникає такої відвертої примітивізації драматургії, яка присутня в «Аїді» Е. Джона, хоча спрощення є неминучим, оскільки твір в цілому відповідає традиції бродвейського мюзиклу.

Висновки. Мюзикл «*Rent*» Дж. Ларсона демонструє вільну інтерпретацією оперного оригіналу, із яким відбувається ряд метаморфоз. Перша пов'язана із осучасненням сюжету, який переноситься з Парижу середини XIX ст. у 90 роки XX ст. та «низи» Нью-Йорка. «Зниження» сюжету відбувається за рахунок насичення його злободенною проблематикою Америки 1990-х з її соціальними проблемами – наркоманією, СНІДом та ін. Паралельно здійснюється ліризація драматургії, адже в мюзиклі Дж. Ларсон показує в розвитку любовні стосунки трьох пар. Майже всі вони завершуються трагічно – Анджел помирає, Мімі теж на грані смерті. В свою чергу, Джоан та Морін постійно сваряться і миряться тільки наприкінці мюзиклу. Водночас, сюжетна лінія розвитку стосунків Роджера і Мімі дублює аналогічну в опері, починаючи від сцени знайомства героїв, і закінчуючи дуєтом у фіналі, де вони знову зізнаються один одному в коханні. Ключовою сценою – маніфестом божественного життя, як і в опері, виступає сцена в кафе («*La Vie Boheme*», № 23).

Музична драматургія «*Rent*», на відміну від сюжету, значно відаляється від оперного оригіналу, що зумовлено жанровою традицією мюзиклу, яка відбилася в двоактній структурі, принципі драматургічного «послаблення» в другій дії, де відбувається розв'язка всіх сюжетних ліній (в протилежність зав'язкам та «нагнітанням» першої), номерній структурі, де музичні номери чергуються із розмовними діалогами. Разом із тим, Дж. Ларсон прагне до цілісності драматургії мюзиклу, що відбилося в омузиченні діалогів, які переважно звучать із супроводом та гнучко перетікають в дуєтно-ансамблеві сцени. Сольні номери, які уповільнюють дію, у Дж. Ларсона переважно витісняються дуєтами, які її «просувають» та забезпечують розвиток стосунків персонажів (у ключовій парі таких дуєтів чотири). Все це суттєво відрізняє мюзикл Дж. Ларсона від іншого зразка мюзиклу за оперним твором – «Аїди» Е. Джона, та дозволяє говорити про наявність індивідуальних композиційно-драматургічних рішень навіть при роботі зі схожим першоджерелом. Це свідчить про значний потенціал бродвейського мюзиклу як музично-театрального жанру, незважаючи на його комерційність та пріоритет розважальності, що робить його цікавим матеріалом для дослідження.

ЛІТЕРАТУРА

- Брейтбург, В. В. (2018). Отечественный эстрадный мюзикл в контексте бытования массовых жанров: к постановке проблемы. *Манускрипт*, 8 (94), 106–111. Тамбов: Грамота.
- Захарова, А. А. (2018). *Трансформация архетипа love story в американском мюзикле последней трети XX – начала XXI века*. (Выпускная квалификационная работа). Санкт-Петербургский государственный университет. С.-Петербург, 55.
- Лю, Цзянь (2020). Музична драматургія бродвейського мюзиклу на прикладі «Аїди» Елтона Джона та «За межами норми» Тома Кітта. *Аспекти історичного музикознавства*, XIX–XX, 392–410.
- Framke, Caroline (2016, April 29). Why Rent feels so outdated 20 years after its debut (The dream of the '90s is alive in Rent). Retrieved from <https://www.vox.com/2016/4/29/11531350/rent-musical-20th-anniversary>
- Rent (musical). *From Wikipedia, the free encyclopedia*. Retrieved 2020, February 2, from [https://en.wikipedia.org/wiki/Rent_\(musical\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Rent_(musical))

REFERENCES

- Breytburg, V. V. (2018). Otechestvennyy estradnyy myuzikl v kontekste bytovaniya massovykh zhanrov: k postanovke problem [Domestic pop musical in the context of the existence of mass genres: to the problem statement]. *Manuskript [Manuskript]*, 8 (94), 106–111. Tambov: Gramota [in Russian].
- Framke, Caroline (2016, April 29). Why Rent feels so outdated 20 years after its debut (The dream of the '90s is alive in Rent). Retrieved from <https://www.vox.com/2016/4/29/11531350/rent-musical-20th-anniversary>
- Liu, Jian (2020). Muzychna dramaturhiia brodveiskoho miuzyklu na prykladi «Aidy» Eltona Dzhona ta «Za mezhamy normy» Toma Kitta [Musical dramaturgy of the Broadway musical on the example of “Aida” by Elton John and “Next to Normal” by Tom Kitt]. *Aspekty istorychnoho muzykoznavstva [Aspects of Historical Musicology]*, XIX–XX, 392–410 [in Ukrainian].
- Rent (musical). *From Wikipedia, the free encyclopedia*. Retrieved 2020, February 2, from [https://en.wikipedia.org/wiki/Rent_\(musical\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Rent_(musical))
- Zakharova, A. A. (2018). *Transformatsiya arkhetipa love story v amerikanskom myuzikle posledney trety XX – nachala XXI veka [The transformation of the love story archetype in the American musical of the last third of the XX – early*

XXI century]. (Final qualifying work). Saint Petersburg State University. St. Petersburg, 55 [in Russian].

Стаття надійшла до редакції 20.02.2020 р.