

DOI: 10.12731/2077-1770-2020-6-143-163

УДК 81'42

## ДИСКУРС МЮЗИКЛА: ОПРЕДЕЛЕНИЕ И ХАРАКТЕРНЫЕ ОСОБЕННОСТИ

*Маник С.А., Григорян А.А.*

**Цель.** Статья посвящена малоизученному вопросу определения и описания характерных особенностей дискурса мюзикла. Предметом исследования выступают известные американские мюзиклы 70-х гг. XX в. «Jesus Christ Superstar» (1970) и «Sweeney Todd: The Demon Barber of Fleet Street» (1979). Авторы ставят целью раскрыть и проиллюстрировать специфические черты дискурса мюзикла, выделить его в качестве отдельного вида музыкального и театрального дискурса.

**Методология проведения работы.** Обозначив предпосылки появления жанра «мюзикл», авторы выделяют ключевые аспекты музыкального и театрального дискурса, предлагают определение дискурса мюзикла и описывают его основные характеристики на материале двух американских мюзиклов разных тематик и жанров.

**Результаты.** Результаты работы заключаются в том, что авторы предлагают определение дискурса мюзикла и выделяют его характерные особенности (сочетание разных жанров театрального искусства в рамках одного мюзикла, жанровое разнообразие, специфика цели, лингвистические характеристики, роль экстралингвистических факторов, экспрессивность и образность, условность, связность и цельность, интертекстуальность и интермедialность, незавершенность и т.п.).

**Область применения результатов.** Результаты исследования могут быть применены в сфере дискурсных исследований, а также на практических занятиях по анализу текста и семинарах по литературоведению.

**Ключевые слова:** мюзикл; театральный дискурс; музыкальный дискурс; дискурс мюзикла; характерные черты дискурса мюзикла.

## DISCOURSE OF MUSICAL: DEFINITION AND SPECIFIC FEATURES

*Manik S.A., Grigoryan A.A.*

**Purpose.** *The article deals with the insufficiently studied issue of defining and describing peculiar features of the discourse of musical. The subject of the analysis is widely known musicals of the 1970s «Jesus Christ Superstar» (1970) and «Sweeney Todd: The Demon Barber of Fleet Street» (1979). The authors aim to reveal and illustrate specific characteristics of the discourse of musical, distinguish its being a type of musical and theatrical discourse.*

**Methodology.** *On determining the prerequisite to the emergence of the genre “musical”, the authors highlight the key aspects of musical and theatrical discourses, provide the definition of the discourse of musical and describe its main features as exemplified by two American musicals and different themes and genres.*

**Results.** *The findings of the paper constitute the fact that the authors suggest the definition of the discourse of musical and lay emphasis on its peculiar features (combination of various genres of theatre art within a musical; genre variations; specific character of objective; linguistic peculiarities; role of extra-linguistic factors; expressiveness figurativeness; integrity and unity; conventionality; intertextuality and intermediality; incompleteness, etc.).*

**Practical implications.** *The results of the study can be applied in the sphere of discourse researches, as well as during the practical classes of text analysis and seminars on literature studies.*

**Keywords:** *musical; theatrical discourse; musical discourse; discourse of musical; peculiar features of discourse of musical.*

### **Введение**

Мюзикл представляет собой уникальное направление театрального искусства, которое сформировалось сравнительно недавно (40-е гг. XX в.) под влиянием фольклора и джаза, но заняло особое

место в американской и мировой культуре. Несмотря на популярность и значимость данного жанра в современном театре, его исследованию уделяется незаслуженно мало внимания. Безусловно, в постановке и будущем успехе мюзикла играют важную роль не только музыкальное сопровождение, режиссерские, сценические и актерские решения, но также его либретто, которое может послужить хорошим и интересным материалом для изучения лингвистами. Обращение научной общественности к рассмотрению дискурса и его различных типов растет с каждым годом, однако языковой материал мюзиклов обделен вниманием ученых-филологов, несмотря на широкое распространение этого жанра театрального искусства. Таким образом, актуальность работы обусловлена малоизученностью феномена «дискурс мюзикла» и связана с необходимостью формулирования понятия и определения его характерных особенностей, ввиду особой популярности жанра «мюзикл» в современном театре, а также интересом к исследованию различных видов дискурса с научной точки зрения.

Теоретическую основу для написания работы составили труды в области изучения мюзикла (Э. Кампус, С. Ситрон, К. Коволки), дискурса (В.Г. Бороботько, Е.О. Менджеричская, В.И. Карасик, Т.А. ван Дейк, Н.Д. Арутюнова, К. Хаузенблас, Ю.С. Степанов, М.Л. Макаров, Ю.Н. Караулов), театрального дискурса (А.С. Шевченко, А. Уберсфельд., П. Пави, Н.Н. Мошникова, К. Руйтенберг), музыкального дискурса (А.М. Черемисин, Г.К. Жукова, А.А. Чернобров, А. Мур), семиотики театра (У. Эко, К. Элам, Г.Е. Крейдлин, Е.В. Илова), семиотики музыки (Н.Б. Мечковская, Б.В. Асафьев, М.Г. Арановский) и невербальной коммуникации (Ф.И. Карташкова, Е.А. Вансяцкая, А. Мейерабиан, И.Н. Горелов, В.А. Лабунская, В.И. Дубинский, Р. Бирдвистел, Э. Холл, И.И. Аминов, К.А. Добрикова и др.).

Целью данного исследования является формулирование малоизученного понятия «дискурс мюзикла» и выявление его характерных особенностей на материале дискурса известных мюзиклов 70-х гг. XX в. «Jesus Christ Superstar» (1970) и «Sweeney Todd: The Demon Barber of Fleet Street» (1979).

### **Материалы и методы**

Настоящая работа основывается на анализе дискурса мюзиклов «Jesus Christ Superstar» и «Sweeney Todd: The Demon Barber of Fleet Street» и выделении отличных черт дискурса мюзикла от дискурса театрального и музыкального. Рассматриваемые мюзиклы являются богатым материалом для исследования ввиду их культового статуса в рамках мировой театральной культуры, их популярности на протяжении последних тридцати лет и актуальности тематики.

Как и многие другие произведения жанра «мюзикл», оба рассматриваемые сочинения соединяют в себе черты различных жанров театрального искусства. Практически полное отсутствие диалогов в сочетании с вокальными номерами, выступающими в качестве основных двигателей сюжета, указывает на присутствие в мюзикле черт оперы. Хореография также играет ключевую роль в этих мюзиклах как в постановке массовых номеров с кордебалетом и хором, так и в сольных номерах, где важным является хореографически обусловленное расположение актеров и их жесты. Пьесовое начало в мюзикле характеризуется наличием нескольких параллельно развивающихся конфликтов.

В исследовании используется метод обобщения и описания, метод контекстного анализа, метод моделирования, метод сравнительно-сопоставительного анализа материала.

### **Результаты и обсуждение**

Мюзикл уходит корнями к таким направлениям развлекательной направленности театрального искусства XIX в., как менестрель-шоу (minstrel show – короткие комические сценки, которые пародируют быт, музыку и танцы афроамериканцев); бурлеск (burlesque – сборник разнообразных эстрадных номеров, в основе которых лежит двусмысленность и вульгарность); водевиль (vaudeville – музыкальные, танцевальные и цирковые номера в произвольном порядке); оперетта (operetta – представление, соединяющее слова, сценическое действия, музыку и хореографию). Формирование и становления джаза в XX в., его большая популярность также оказали влияние на развитие театрального искусства. К

началу 1940-х гг. джазовые номера были включены почти во все музыкально-комедийные спектакли, что повлекло за собой изменение драматургической основы постановок: сюжет и герои становились все менее тривиальными и пошлыми. Таким образом через объединение джазовой музыки и комедийных скетчей возник мюзикл [15].

Традиционно датой рождения нового жанра считают март 1943 г., когда на Бродвее состоялась премьера спектакля «Oklahoma!» («Оклахома!») Ричарда Роджерса и Оскара Хаммерстайна. Он был воспринят публикой и критиками как нечто новое и необычное, как результат поиска новых сценических форм. Позже авторами для описания данного жанра был предложен термин «мюзикл».

Целесообразно подчеркнуть, что довольно сложно установить, что такое мюзикл (musical – англ. музыкальный, сокр. от musical comedy или musical play) и каковы его главные особенности. Все известные определения зафиксированы в справочниках и различных энциклопедических и терминологических словарях. Например, ресурс Мюзиклы.ru предлагает следующую дефиницию: «в современном понимании это драматическое произведение, в котором содержание передается с помощью слитых в единое целое доступных широкому зрителю музыки, песни и танца. От других разновидностей драматических произведений для музыкального театра (опера, оперетта, балет) мюзикл отличает в первую очередь синтетичность: ни вокальные, ни танцевальные номера, ни музыкальное сопровождение в мюзикле не являются самодостаточными – они лишь служат равноправными средствами передачи содержания» [10].

В свою очередь, на образовательном ресурсе School collection отмечается, что мюзикл – это «особый сценический жанр, где в неразрывном единстве сливаются драматическое, музыкальное, вокальное, хореографическое и пластическое искусства. На современном этапе – один из самых сложных и своеобразных жанров, в котором, в той или иной степени, нашли свое отражение чуть ли не все стили сценического искусства, существовавшие прежде» [11].

Каждое из известных определений мюзикла подчеркивает синтетичность жанра, обращая особое внимание на взаимодействие

хореографического, вокального и драматургического искусств, упоминая, однако, совершенно различные особенности жанра, что доказывает сложность однозначного определения жанра. На наш взгляд, мюзикл представляет собой синтетический жанр театрального и кинематографического искусства, включающий в себя элементы оперы, оперетты, классического и современного балета и пьесы; постановки этого жанра состоят из музыкальных номеров, сопровождающихся вокалом и/или хореографией и образующих единую художественную единицу.

Выделение дискурса мюзикла как отдельного вида театрального и музыкального дискурса базируется на теоретических воззрениях известных ученых о дискурсе. Принимая во внимание особенности жанра мюзикла, основывающегося не только на текстах либретто, но и на разнообразных театральных средствах художественного воздействия: от мимики актеров до тональности музыки, важно отметить, что данный дискурс охватывает не только лингвистические, но и внеязыковые, экстралингвистические факторы (прагматические, социокультурные, психологические и т.п.) [2; 5; 8] и не связывает понятие «дискурса» исключительно с текстом.

А.С. Шевченко справедливо описывает театральный дискурс как «знаково-символическую деятельность, осуществляемую в публичном коммуникативном пространстве и обладающую обязательными свойствами: целостностью, связностью, информативностью, коммуникативно-прагматической направленностью, а также факультативно – медийностью» [14]. Вместе с тем значительную роль при формулировании этого дискурса играет автор театрального произведения и исполнители [3; 4; 12; 16]. Так, А.М. Черемисин при описании музыкального дискурса привлекает внимание к феномену музыкально-коммуникативного события, состоящего из музыкального текста, записанного на нотной бумаге, озвучивания этого текста, движений тела и мимики исполнителя, и пространства, использующегося в ходе музыкального общения [1; 6; 7; 13].

Дискурс мюзикла, объединяя в себе черты музыкального и театрального дискурса, представляет собой отдельный вид дискурса,

поскольку это сложное художественное и коммуникативное явление, формирующееся в результате взаимодействия специфических лингвистических (текст либретто, пьесы или любого другого произведения, на котором основан мюзикл) и разнообразных экстралингвистических факторов, связанных с художественной составляющей мюзикла (игра актеров, декорации, идея создания произведения, тональность и темп музыкального сопровождения и т.д.), и обеспечением успешной реализации идеи (продюсирование, реклама и т.д.).

Принимая во внимание все отмеченные особенности музыкального и театрального дискурса, свойственные дискурсу мюзикла, важно выделить ряд характерных черт, отличающих именно этот вид дискурса:

1. Сочетание разных жанров театрального искусства в рамках одного произведения

В отличие от других видов театральной деятельности, мюзикл включает в себя, главным образом, элементы пьесы, оперы, оперетты, балета, водевиля и т.п., что делает его совершенно особым жанром. Например, «Jesus Christ Superstar», первая «рок-опера», сочетает в себе черты различных жанров театрального искусства. Практически полное отсутствие диалогов в сочетании с вокальными номерами, выступающими в качестве основных двигателей сюжета, указывает на присутствие в мюзикле черт оперы. Хореография также играет ключевую роль в этом мюзикле как в постановке массовых номеров с кордебалетом и хором («The Temple», «King Herod's Song» и т.д.), где преобладающим является стиль современного балета, так и в сольных номерах, в которых важным представляется хореографически обусловленное расположение актеров и их жесты. Пьесовое начало в мюзикле характеризуется наличием нескольких параллельно развивающихся конфликтов (конфликт между Иисусом и правителями Иерусалима, моральные конфликты Иуды и Понтия Пилата с самими собой, эмоциональный конфликт Марии Магдалины с самой собой и т.п.).

Мюзикл «Sweeney Todd: The Demon Barber of Fleet Street» также сочетает в себе черты двух жанров театрального искусства: оперы и

пьесы. Мюзикл по структуре, содержанию и реализации во многом напоминает оперу, что подтверждают многочисленные постановки в оперных театрах и непрекращающиеся споры о жанровой принадлежности произведения. Присутствие нерифмованных диалогов между ариями и ярко выраженные драматические конфликты, в свою очередь, отражают пьесовую сторону произведения. Особенностью данного мюзикла является также практически полное отсутствие хореографии в традиционном ее понимании: значимыми хореографическими элементами можно назвать только движения актеров, их расположение на сцене и взаимодействие между собой несмотря на то, что некоторые танцевальные элементы присутствуют в отдельных номерах.

## 2. Авторство произведения

Мюзикл может иметь как одного автора, так и нескольких (композитор и автор либретто). Количество авторов, их взаимодействие и личностные особенности играют важнейшую роль в создании мюзикла, и, следовательно, в формировании его дискурса. Так, например, мнение Тима Райса (Tim Rice), либреттиста «Jesus Christ Superstar», о фигурах Иисуса и Иуды и интерес к ним как к личностям послужили отправной точкой для написания либретто и формирования образов героев и общего посыла мюзикла. Райс считал библейский образ Иуды карикатурно злым и искусственным, поэтому в своем либретто он попытался очеловечить его, что привело к новой, нестандартной интерпретации классического евангельского персонажа и его мотивации.

## 3. Жанровое разнообразие

Существует большое разнообразие поджанров мюзикла: комедийные, романтические, рок-оперы, «музыкальные триллеры» и т.п. Например, мюзикл «Sweeney Todd: The Demon Barber of Fleet Street» стал во многом новаторским мюзиклом. Стивен Сондхайм был одним из первых, кто решил посвятить мюзикл мрачным и жестоким темам. Позже назвал свое произведение «музыкальным триллером», таким образом, став основателем нового жанра и вдохновителем многих других деятелей театра.

#### 4. Наличие специфической цели

Исключительно передача какой-либо информации довольно редко является целью дискурса мюзикла. Гораздо чаще целями могут служить привлечение внимания к социальным, психологическим и политическим проблемам с помощью эмоционального воздействия на зрителя, самовыражение автора, режиссера, актеров и т.п., а также финансовая выгода.

Цель мюзикла «Jesus Christ Superstar» выходит за рамки самовыражения авторов, режиссеров, актеров и т.п. Райс и Ллойд Уэббер, несмотря на специфику выбранной ими темы, не задавались целью возвеличить и прославить образ Христа, а напротив стремились очеловечить библейских персонажей и побудить зрителей к размышлению об Иисусе и Иуде как о людях, чьи жизни оказались трагически оборваны. Все персонажи представлены в мюзикле похожими на обычных людей: четкое разделение на положительных и отрицательных героев отсутствует, у каждого персонажа есть свой внутренний конфликт (конфликт Иисуса с Богом, Иудой и властями Иерусалима; конфликт Иуды с Иисусом, Марией Магдалиной и самим собой; конфликт Понтия Пилата с самим собой и т.д.) и своя мотивация к поступкам, продиктованная определенными убеждениями и стремлениями.

Ведущей целью дискурса «Sweeney Todd: The Demon Barber of Fleet Street» является создание интересной и захватывающей истории об одержимости человека, что не раз подчеркивал в своих интервью и сам Сондхайм. Второстепенными целями также служат стремление автора к самовыражению и созданию принципиально нового поджанра мюзикла.

#### 5. Высокая значимость лингвистических факторов

Либретто играет важнейшую роль в формировании дискурса мюзикла. Текст либретто является не только стихотворным произведением, с помощью которого сюжет получает развитие, но также служит инструментом создания персонажей, построения конфликта, одним из способов достижения цели дискурса конкретного мюзикла и средством самовыражения автора.

Так, образ Иисуса-человека, ставшего жертвой обстоятельств, формируется с помощью мотива в виде строки «He's a man – he's just a man» в речи других персонажей (арии «Judas' Death» и «I Don't Know How to Love Him») и с помощью открывающей арии-монолога «Heavens on Their Minds» Иуды (If you strip away / The myth from the man /... They think they've found the new Messiah / And they'll hurt you when they find they're wrong). Главный герой также описывается другими персонажами как человек, почитаемый и превозносимый толпой («the crowd crown him king» – в арии «This Jesus Must Die»; «There must be over fifty thousand / Screaming love and more for you / And every one of fifty thousand / Would do whatever you ask him to» – «Simon Zealotes/Poor Jerusalem» «This Jesus Must Die»). Положительные качества Иисуса, заслужившие ему славу, описываются с помощью немногочисленных в либретто эпитетов («A most amazing man; He had that look you very rarely find / The haunting, hunted kind» – «Pilate's Dream»). Иисус также раскрывается, как герой, не думающий о завтрашнем дне («Don't you mind about the future / Don't you try to think ahead / Save tomorrow for tomorrow / Think about today instead» – «What's the Buzz/Strange Thing Mistifying»), однако четко осознающий и предсказывающий, что его ждет («Peter will deny me in just a few hours / Three times will deny me - and that's not all I see / One of you here dining, one of my twelve chosen / Will leave to betray me» – «The Last Supper»). Иисус чувствует, как несправедливо с ним обходится жизнь и бог, и вступает в конфликт с ним и самим собой, что отражается в арии «Gethsemane» («I only want to say / If there is a way / Take this cup away from me / For I don't want to taste its poison / ... Could you ask as much from any other man? / Why I should die? / ... If I die, what will be my reward?»). Ария выражает посыл всего мюзикла и отражает страх смерти Иисуса, его отчаяние и сомнение в своем божественном происхождении и в том, под силу ли ему преодолеть все уготовленные испытания. Усталость и потерянности главного героя также помогает раскрыть использование Райсом мотива в виде строки «Tried for three years, seems like thirty» в ариях «Gethsemane», «The Temple» и строках «There's

too many of you; don't push me / There's too little of me; don't crowd me / Heal yourselves!» в арии «The Temple». Немаловажным является также сравнение Иисуса с рок-звездой, что подчеркивает его влияние на историю и умы людей по всему миру и отражается не только в названии мюзикла, но и в речи героев («Tell the rabble to be quiet; we anticipate a riot / This common crowd is much too loud / Tell the mob who sing your song / That they are fools and they are wrong»; «Sanna ho, sanna hey, Superstar» – «Hosanna»; «Jesusmania» – в арии «This Jesus Must Die», что может быть также отсылкой к феномену Битломании).

В либретто мюзикла преобладает современная лексика, встречаются сленгизмы, разговорные слова и фразы (с'mon; gonna; wanna; What's the buzz?; alright; blockhead; cash on the nail; a jaded mandarin и т.д.), что является одной из главных лингвистических особенностей «Jesus Christ Superstar». Такой выбор лексики позволяет достичь основной цели дискурса мюзикла, создать живых и правдоподобных персонажей, сближает их со зрителями, упрощает восприятие в целом и служит созданию общей атмосферы. Этим же целям служит упоминание современных реалий в контексте древней библейской истории (mass communication; PR; Mohamed и т.п.).

Также в либретто встречается и достаточно большое количество «библейской» лексики (messiah; hosanna; amen; thy; apostle; myrrh; doom; heaven; hell; gospel; priest; martyr; crucify и т.д.), что свойственно произведениям подобной тематики, которая связывает дискурс «Jesus Christ Superstar» с религиозным дискурсом и служит созданию общей атмосферы и отсылает к хронотопу мюзикла. Эти же функции выполняют цитаты Библии и аллюзии к ней («If your slate is clean, then you can throw stones / If your slate is not, then leave her alone» – «What's the Buzz/Strange Thing Mystifying»; «This is my blood you drink / This is my body you eat» – «The Last Supper»; «Prove to me that you're divine — change my water into wine»; «Prove to me that you're no fool — walk across my swimming pool» – «King Herod's Song»; «Pretty good wages for one little kiss» – «Judas' Death»; «I wash my hands» – «Trial Before Pilate/39 Lashes» и т.п.).

Также целесообразно отметить использование в либретто юридической лексики для создания негативного образа первосвященника Иудеи Каиафы и всего государства и характеристики его действий как благотворных для страны в его глазах («We have the papers, we need to arrest him / You know his movements, we know the law»; «This isn't bloody money, it's a fee» – «Damned for All Time/ Blood Money»; «Jesus, you must realize / The serious charges facing you»; «What more evidence do you need?» – «The Arrest»; «We have no law to put a man to death» – «Trial Before Pilate/39 Lashes»). Для отражения пренебрежительного и ироничного отношения первосвященника и его помощников к главному герою и его деятельности используется нарочито современная для того времени лексика («Jesus is cool»; «his half-witted fans»; «he's top of the poll»; «baptism thing»; «JC»; «Superstar»; «the hit»; «Did you know your messy death would be a record breaker?»).

Также интересно использование имен главных героев, которые употреблены в либретто и как обращения, и как устоявшиеся выражения и возгласы («Jesus! / You've started to believe / The things they say of you» – «Heavens on Their Minds»; «Christ, you know I love you» – «Simon Zealotes/Poor Jerusalem»; «You liar – you Judas»; «Christ, you deserve it!» – «The Last Supper» и т.п.).

В свою очередь, в дискурсе мюзикла «Sweeney Todd: The Demon Barber of Fleet Street» либретто также является не только двигателем сюжета, но и инструментом формирования правдоподобных и выразительных образов персонажей.

Так, одним из ключевых инструментов к пониманию и трактовке многих образов становятся их говорящие фамилии. Можно предположить, что под фамилией главного героя произведения Тодд (Todd) имеется в виду измененная форма немецкого существительного «Tod», переводящегося как «смерть». Действительно, жизнь героя и путь, выбранный им, непосредственно связаны со смертью: пережив гибель любимого человека, он сам начинает убивать. Стоит отметить, что существует версия о происхождении фамилии от среднеанглийского слова «todde», что в переводе означает «лис».

Однако, примечательно, что герой выбирает себе эту фамилию сам, и этот выбор, скорее всего, не случаен, что позволяет отдать предпочтение первой версии, подчеркивающей мотив мести и смерти.

Для успешного создания ярких и правдоподобных действующих лиц Сондхайм также прибегает к воссозданию на письме, а впоследствии и в речи актеров и особенностей речи различных героев. Акцент Миссис Лаветт, одной из главных героинь мюзикла, (“can’t ya sit?”, “’em”; “t’other”; “wot’s”; “wanderin’”; “me head” и т.д.) иллюстрирует невысокий социальный статус персонажа, недостаточную образованность и ее происхождение. Передача не только акцента, но и манеры речи значима для образа Миссис Лаветт. Часто героиня не может сконцентрироваться на чем-то одном, ее сознание мечется от одной мысли к другой, что так же лингвистически выражается в арии «The Worst Pies in London» («Do forgive me if me head’s a little vague — / Ugh! / What is that? / But you’d think we had the plague From the way that people — / Keep avoiding — / No you don’t! / Heaven knows I try, sir! / Ick! / But there’s no one comes in even to inhale — / Tsk! / Right you are, sir. Would you like a drop of ale?»). Для создания образа лживого и хитрого Пирелли в арии «The Contest» автор использует гипертрофированный итальянский акцент, который впоследствии оказывается фальшивым («wish-a»; «his-a»; «to pull-a the toot»; «zee victor» и т.п.).

Другим важнейшим инструментом создания являются различные средства речевой выразительности. Для описания жестокого и аморального Судьи Терпина используются метафоры, сравнивающие его с животным («a pious vulture of the law»; «a gesture of his claw» – «The Barber and His Wife»). Сюжетно значимым также является передача изменения в течение повествования восприятие посетителями пирогов Миссис Лаветт с помощью, эпитетов, описывающих ее продукцию («revolting»; «greasy»; «gritty» – о пирогах, сделанных из обычного, но дешевого мяса в арии «Worst Pies in London», «delicate»; «luscious»; «ambrosial» – о пирогах, сделанных из человеческого мяса в арии «God That’s Good!». Важным также является образ лезвий, которые Тодд использует в своей

работе. Они становятся не только инструментом для совершения мести главным героем (и соответственно двигателями сюжета), но и его истинными друзьями, что передается с помощью использования олицетворений в речи персонажа («These are my friend / ... See this one glisten / How he smiles in the light»; «Speak to me, friend / Whisper, I'll listen» – «My Friends»). Особое внимание следует уделить также созданию образа Лондона, города, где разворачивается действие мюзикла. Сквозь призму восприятия Тодда Лондон предстает ужасным местом, где царит несправедливость, и речь героя наполнена сравнениями и метафорами, сравнивающими жителей с животными («There's a hole in the world like a great black pit / The vermin of the world inhabit it / And its morals aren't worth / What a pig could spit / And it goes by the name of London. / At the top of the hole / Sit the privileged few, / Making mock of the vermin / In the lower zoo, / Turning beauty into filth and greed» – «No Place Like London»).

С созданием образа Лондона также связано использование другого распространенного приема в творчестве Сондхайма: наделение реплик противоположным или двойным значением. Так, в арии «No Place Like London») и Тодд, и Энтони исполняют одни и те же строки «No, there's no place like London» «I have sailed the worlds and seen its wonders», однако их смысл контрастен: Энтони смотрит на город с восторгом и ожиданием чего-то прекрасного, в то время как речи Тодда слышно ироническое отношение, ненависть и сожаление, связанное со страданиями, пережитыми там.

Важнейшей особенностью либретто «Sweeney Todd: The Demon Barber of Fleet Street» является использование Сондхаймом различных лингвистических юмористических элементов. Лингвистические инструменты помогают сохранить в мюзикле баланс между комедийным и трагичным. Особая роль в этом отведена иронии, и, как правило, арии, затрагивающие самые неприятные темы (убийство людей и последующее использование их плоти в качестве начинки для пирожков Миссис Ловетт) написаны с использованием множества шуток, каламбуров и игры слов. Несмотря на то, что жанром мюзикла является музыкальный триллер, темы убийства и

каннибализма часто высмеиваются героями и преподносятся автором в легкой манере. Для этого Сондхайм использует упомянутые выше юмористические инструменты: иронию («And what if none of their souls were saved? They went to their maker impeccably shaved» об убийстве Тоддом его клиентов в арии «The Ballad of Sweeney Todd»), каламбуров и игры слов (в арии «A Little Priest»: «LOVETT: It's priest. Have a little priest. TODD: Is it really good? LOVETT: Sir, it's too good at least» – Миссис Лаветт и Тодд представляют, как будут печь пироги из клиентов Тодда; «Mm, heavenly!» – Тодд комментирует одновременно вкус пирога и священника; «LOVETT: Then actor. It's compactor! TODD: Yes and always arrives overdone» – to overdo здесь используется как в значении «пережарить», так и в значении «переигрывать»).

#### 6. Исключительная роль экстралингвистических факторов

Как и для многих других видов дискурса, связанных с искусством, внеязыковые факторы (декорации, интонация речи актеров, световое оформление и т.д.) являются одними из основополагающих элементов для дискурса мюзикла, без них невозможно его существование [9].

#### 7. Экспрессивность и образность

Одна из главных целей мюзикла – воздействие на эмоции зрителя с помощью многочисленных художественных приемов, образов и символов, обладающих высокой степенью экспрессивности. Речь об этом шла ранее.

#### 8. Взаимодействие с другими типами дискурсов

Дискурс мюзикла, как правило, не может быть единственным в рамках постановки. Во время создания мюзикла авторы обращаются к актуальным или вечным социальным, политическим и личностным проблемам, взаимодействуя с самыми разнообразными видами дискурсов. Также источник идеи и сюжета сценария могут быть вдохновлены самыми различными источниками, объединяя дискурс мюзикла с литературным, политическим дискурсом, дискурсом кино и т.п.

#### 9. Условность

Дискурс практически любого мюзикла часто подразумевает неправдоподобность, условность и символичность его «мира», зако-

нов, действующих в нем, пространства и времени для осуществления максимального художественного взаимодействия на зрителя, достижения цели дискурса конкретного мюзикла, самовыражения автора, создания фантастического мира в рамках постановки и т.д.

#### 10. Связность и цельность

Эта особенность характерна для большинства дискурсов различных видов художественной деятельности, в том числе и дискурса мюзикла, и подразумевает объединение всего произведения единой темой, хронотопом, художественными приемами и т.п., что позволяет сделать из произведения цельную художественную единицу.

#### 11. Интертекстуальность и интермедиальность

Как и большинство других видов художественной деятельности, мюзикл часто взаимодействует и цитирует произведения литературы, кинематографа, живописи и т.п., а также делает аллюзии на них, без понимания которых зритель не может полноценно осознать смысл и посыл постановки или ее части.

#### 12. Способность к интерпретации

Жанр мюзикла подразумевает возможность интерпретации произведения, что доказывает большое количество повторных постановок мюзиклов, отличных по многим аспектам от оригинала (различный подход к режиссуре, актерской игре, хореографии, аранжировке и т.п.), то есть дискурс конкретного мюзикла может служить ресурсом иных последующих дискурсов.

#### 13. Важность публики

Дискурс мюзикла, как и многие другие виды художественного дискурса, подразумевает наличие публики – людей, являющихся главными адресатами. Зрители играют важную роль на всех этапах формирования дискурса мюзикла: от процесса создания постановки (направленность на определенную целевую аудиторию), до ее коммерческого и творческого успеха (заработок, спрос и т.п.). На этом этапе важную роль также играет оценка мюзикла критиками и театральным сообществом.

#### 14. Незавершенность

Дискурс мюзикла, как и многие другие виды дискурса, позволяет зрителям по-своему интерпретировать или обдумывать его

посыл, то есть существование дискурса мюзикла продолжается за его пределами в сознании человека.

### **Заключение**

Подводя итоги, можно сделать вывод, что мюзиклы и их либретто представляют богатый материал для изучения с лингвистической точки зрения. В ходе анализа удалось установить, что, несмотря на различие в жанровой принадлежности, тематике, направлении музыкального сопровождения, целях, личностей и количества авторов, образной системе и т.п., в основе формирования дискурсов большинства мюзиклов лежат одни и те же принципы и компоненты, по-разному интерпретируемые авторами.

Однако стоит отметить, что для каждого произведения ведущими и первостепенными являются различные составляющие дискурса мюзикла. Так, в дискурсе «Sweeney Todd: The Demon Barber of Fleet Street» наибольшее внимание уделяется лингвистической стороне (формированию образов, юмору, рифме и т.п.) и ее взаимодействию с экстралингвистическими факторами произведения (музыкальное сопровождение, игра актером и т.п.), в то время как дискурс «Jesus Christ Superstar» характеризуется, прежде всего, наличием специфических целей и тесным взаимодействием с религиозным дискурсом.

Представляется необходимым продолжить работу по изучению дискурса мюзикла, выделению характерных черт на материале других произведений.

### ***Список литературы***

1. Арановский М.Г. Музыкальный текст. Структура и свойства. М.: Композитор, 1998. С. 59-77. URL: <http://opentextnn.ru/old/music/Perception/index.html?id=4721> (дата обращения: 01.11.2020).
2. Арутюнова Н.Д. Дискурс // Лингвистический энциклопедический словарь. М.: Советская энциклопедия, 1990. С. 136–137.
3. Бороботько Л.А. Авторский метатекст как ориентирующая система в коммуникативном пространстве театрального дискурса: Дисс. ... ст. канд. фил. наук. М., 2015. 197 с.

4. Груздева М.М. Взаимодействие театрального и других дискурсов в СМИ (на примере функционирования тематических метафор) // Вестник Московского государственного университета. Серия 10: Журналистика. №1. М., 2019. С. 117–134.
5. Дейк Т.А. ван. Язык, познание, коммуникация. М.: Прогресс, 1989. 312 с.
6. Жукова Г.К. Музыкальный смысл: Язык, речь, мышление, дискурс // Известия Российского государственного педагогического университета им. А.И. Герцена. СПб, 2010. С. 96–102.
7. Клычкова М.А. Песенный (музыкальный) дискурс в работах зарубежных лингвистов // Актуальные вопросы лингвистики и лингводидактики: традиции и инновации. М., 2018. С. 261–265.
8. Карасик В.И. Языковой круг: личность, концепты, дискурс. М: Гнозис, 2004. 390 с.
9. Крейдлин Г.Е. Невербальная семиотика и театр // Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств. Кемерово, 2011. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/neverbalnaya-semiotika-i-teatr> (дата обращения: 30.10.2020).
10. Мюзиклы.ru. URL: [http://musicals.ru/about\\_genre/dictionary/musical](http://musicals.ru/about_genre/dictionary/musical) (дата обращения 09.11.2020).
11. МЮЗИКЛ. URL: <http://files.school-collection.edu.ru/dlrstore/b2a15c03-fc5a-322b-2b1b-5f01767728e6/1010534A.htm> (дата обращения: 01.11.2020).
12. Суленёва Н.В. Интертекстуальность телевизионного постановочного дискурса в пространстве театральной режиссуры // Вестник Челябинского государственного университета. Вып. 19. № 9. Челябинск, 2008. С. 144–149.
13. Черемисин А.М. Музыкально-коммуникативное событие: факторы формирования музыкального дискурса: Дисс. ... ст. канд. филос. наук. Тамбов, 2004. 162 с.
14. Шевченко А.С. Театральный дискурс: структура, жанры, особенности лингвистической репрезентации (на примере русского, английского и бурятского языков): Автореф. дисс. ... ст. канд. фил. наук. СПб, 2012. 20 с.

15. Kowalke K.H. Theorizing the Golden Age Musical: Genre, Structure, Syntax // *A Music Theoretical Matrix: Essays in Honor of Allen Forte (Part V)*, ed. David Carson Berry, *Gamut* 6/2, 2013. P. 133–184.
16. Ruitenbergh C. Discourse, theatrical performance, agency: The analytic force of “performativity” in education // *Philosophy of Education*, 2008. P. 260–268.

### *References*

1. Aranovskij M.G. *Muzikalnij tekst. Struktura i svoistva* [Musical text. Structure and features]. Moscow: Compositor, 1998: 59-77. URL: <http://opentextnn.ru/old/music/Perception/index.html?id=4721>
2. Arutunova N.D. Diskurs [Discourse]. *Lingvisticheskij etziklopedicheskij slovar* [Linguistic Encyclopedic Dictionary]. Moscow, 1990. P. 136–137.
3. Borobotko L.A. *Avtorskij metatekst kak orientirujushaya sistema v kommunikativnom prostranstve teatralnogo diskursa* [Author’s metatext as an orienting system in communicative space of theatrical discourse]: Diss. ... st. kand. fil. nauk. Moscow, 2015. 197 p.
4. Gruzdeva M.M. Vzaimodejstviye teatralnogo i drugikh diskursov v smi [Correlation of theatrical and other discourses in mass media]. *Vestnik Moskovskogo gosudarstvennogo universiteta. Ser. 10: Journalism*. Moscow, 2019. P. 117–134.
5. Dejk T.A. van. *Yazik, poznanije, kommunikatzija* [Language, cognition, communication]. Moscow: Progress, 1989. 312 p.
6. Zukova G.K. Muzikalnij smisl: yazik, rech, mishlenije, diskurs [Musical meaning: language, speech, cognition, discourse]. *Izvestiya Rossijskogo gosudarstvennogo pedagogicheskogo universiteta im. A.I. Gertsena. St. Petersburg*, 2010. P. 96–102.
7. Klichkova M.A. Pesennij (muzikalnij) diskurs v rabotah zarubeznih lingvistiv [Song (musical) discourse in works of foreign linguists]. *Aktualnije voprosi lingvistiki i lingvodidaktiki: traditzii i innovatzii* [Actual problems of linguistics and linguodidactics: traditions and innovations]. Moscow, 2018. P. 261–265.
8. Karasik V.I. *Yazikovoj krug: lichnost, kontzepti, diskurs* [Language circle: personality, concepts, discourse]. Moscow: Gnozis, 2004. 390 p.

9. Kreidlin G.E. Neverbalnaya semiotika i teatr [Non-verbal semiotics and theatre]. *Vestnik Kemerovskogo gosudarstvennogo universiteta kulturni i iskusstva*. Kemerovo, 2011. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/neverbalnaya-semiotika-i-teatr>
10. Muzikli.ru [Musicals.ru]. URL: [http://musicals.ru/about\\_genre/dictionary/musical](http://musicals.ru/about_genre/dictionary/musical)
11. *Muzikl* [Musical]. URL: <http://files.school-collection.edu.ru/dlrstore/b2a15c03-fc5a-322b-2b1b-5f01767728e6/1010534A.html>
12. Sulenova N.V. Intertekstualnost televizionnogo postanovochnogo diskursa v prostranstve teatralnoj rezhisuri [Intertextuality of televised staged discourse in theatre production]. *Vestnik Chelyabinskogo gosudarstvennogo universiteta*. Issue 19. №: 9. Chelyabinsk, 2008. P. 144–149.
13. Cheremisin A.M. *Muzikalno-kommunikativnoye sobitije: faktori formirovaniya muzikalnogo diskursa* [Musical and communicative event: factors of musical discourse formation]: Diss. ... st. kand. filosof. nauk. Tambov, 2004. 162 p.
14. Shevchenko A.S. *Teatralnij diskurs: struktura, ganri, osobennosti lingvisticheskoj reprezentatsii* [Theatrical discourse: structure, genres, peculiarities of linguistic representation]. St. Petersburg, 2012. 20 p.
15. Kowalke K.H. Theorizing the Golden Age Musical: Genre, Structure, Syntax. A Music Theoretical Matrix: Essays in Honor of Allen Forte (Part V), ed. David Carson Berry, *Gamut* 6/2, 2013. P. 133–184.
16. Ruitenbergh C. Discourse, theatrical performance, agency: The analytic force of “performativity” in education. *Philosophy of Education*, 2008. P. 260–268.

### ДАнные ОБ АВТОРАХ

**Маник Светлана Андреевна**, доцент кафедры зарубежной филологии, доктор филологических наук  
*Ивановский государственный университет*  
*ул. Тимирязева, 5, г. Иваново, 153025, Российская Федерация*  
*Svetlana\_manik@yahoo.com*

**Григорян Ашот Арамович**, профессор кафедры зарубежной филологии, доктор филологических наук  
*Ивановский государственный университет*  
*ул. Тимирязева, 5, г. Иваново, 153025, Российская Федерация*  
*yerkat@yandex.ru*

#### **DATA ABOUT THE AUTHORS**

**Manik Svetlana Andreevna**, Associate Professor of the Department of Foreign Philology, Doctor of Philology  
*Ivanovo State University*  
*5, Timiryazev Str., Ivanovo, 153025, Russian Federation*  
*Svetlana\_manik@yahoo.com*

**Grigoryan Ashot Aramovich**, Professor of the Department of Foreign Philology, Doctor of Philology  
*Ivanovo State University*  
*5, Timiryazev Str., Ivanovo, 153025, Russian Federation*  
*yerkat@yandex.ru*