

О.Л. ДЕНИСОВА
Российский институт
театрального искусства – ГИТИС,
Москва, Россия

OLGA DENISOVA
Russian Institute
of Theatre Arts (GITIS),
Moscow, Russia

«ЕСТЬ ТОЛЬКО МЫ...» О СОЦИАЛЬНОМ ЗНАЧЕНИИ МЮЗИКЛА “RENT”

АННОТАЦИЯ

В 2021 году исполняется 25 лет рок-мюзиклу “Rent”, который вывел на Бродвей новое поколение героев. Те, кого официальные власти называли маргиналами, сами себя окрестили «богемой». Отсыл к произведению Джакомо Пуччини в контексте болезненных национальных проблем весьма симптоматичен. В 1990-е американское искусство обнажило проблемы меньшинств, расизма, сексизма, гомофобии. В конце XX века социальный акционизм во многом определил вектор развития искусства: жесткого и критического. Именно такими были первые пьесы и спектакли об эпидемии СПИДа в США и игнорировании эпидемии властями: «Обыкновенное сердце» Ларри Крамера и «Ангелы в Америке» Тони Кушнера. Здесь “Rent” стал ответом более мягким. Традиционный по форме, но откровенный по содержанию мюзикл имел закономерный 12-летний успех. Важную роль в истории поисков социального театра 1990-х гг. сыграли выступления артистов сольного жанра и развитие жанра перформанса. Богема последнего десятилетия XX в. отказалась противопоставлять субкультуру культуре массовой. Разделение элитарного и популярного к концу XX в. фактически потеряло смысл.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА: Бродвей, театр США, “Rent”, мюзикл, перформанс, социальный театр, протест, музей Уитни.

“THERE’S ONLY US...” ON SOCIAL IMPORTANCE OF THE MUSICAL “RENT”

ABSTRACT

2021 marks the 25th anniversary of RENT: a rock musical that brought new characters to Broadway. Those recognized as marginalized by society took the stage calling themselves Bohemians. The idea of taking Giacomo Puccini’s masterpiece as the base to show unsolved and painful national problems is very symptomatic of American art of the 1990s. It exposed the problems faced by minorities and such topics as racism, sexism, homophobia, and criticizing the authorities’ ignorance of the spread of AIDS in the country. At the end of the 20th century the art, incorporating elements of social activism, became more and more tough and critical, and that is how the first plays and shows about the AIDS epidemic in the United States were: “The Normal Heart” by Larry Kramer (1985) and “Angels in America” by Tony Kushner (1991). But “Rent” portrayed a softer response. An important role in the search for social theatre played solo artists’ activities and the development of the performance genre. Bohemians of the last decade of the 20th century didn’t distinguish between subculture and mass culture, and the separation between “highbrow” and “lowbrow” lost its meaning.

KEYWORDS: Broadway, USA theatre, “Rent”, musical, performance, social theatre, protest, Whitney museum.

Двадцать пять лет назад в Нью-Йорке был впервые исполнен мюзикл “Rent”, который вывел на сцену новый тип героя: тех, кого было не очень приятно замечать. Это поколение или оставалось вне радаров властей, или, напротив, попало на карандаш как жители неблагополучных районов. Аутсайдеры, у которых даже в театре было мало шансов на хеппи-энд, неожиданно стали героями. Впрочем, действительно ли стоит говорить о неожиданном взлете или счастливом стечении обстоятельств?

Однажды подобный «эксперимент» уже удался. В реакционные 1960-е Бродвей принял на свою сцену представителей контркультуры, поколение хиппи, и подарил молодежи страны антимилиитаристский гимн “Let the Sunshine In” (мюзикл «Волосы», 1968, Г. Макдермотт).

В 1970–1980-е на Бродвее снова царили спектакли, которые принято называть «классикой»: «Кордебалет» (М. Хэмлиш), «Чикаго» (Д. Кандер), мюзиклы Эндрю Ллойда Уэббера: «Эвита», «Призрак оперы», «Кошки», а также «42-я улица» (Г. Уоррена), «Отверженные» (К. Шонберга) и новинки Стивена Сондхайма «Воскресенье в парке с Джорджем», «Чем дальше в лес».

1990-е начались с музыкальных комедий: «Город Ангелов» (С. Коулман), «Без ума от тебя» (К. Людвиг на музыку Д. Гершвина), посвящения знаменитому артисту «Безумства Уилла Роджерса» (С. Коулман).

Яркие, приключенческие, романтические, комедийные или лирические шоу продолжали собирать хорошие отзывы и полные залы. Но оказалось, что мюзикл о ребятах по соседству, живущих с постоянным чувством голода и с диагнозом ВИЧ, может встать с ними в один ряд.

Мюзикл “Rent” лег на благодатную почву интуитивного запроса общества на серьезный разговор. Первый шок от обрушившейся на США эпидемии неизвестной сначала болезни – СПИДа общество пережило в конце 1980 – начале 1990-х. В 1996 году мюзикл “Rent” простым языком рассказал, через что страна уже прошла. Проблему игнорировали так долго, что она стала повседневностью.

Для американского театра история успеха “Rent” закономерна, как и появление на сцене, в культуре и в жизни 1990-х гг. «негероев». Этот феномен американское искусство осмысляет и переживает до сих пор.

В последнее десятилетие XX в. о себе впервые смогли в полный голос заявить меньшинства, вскрыв проблемы расизма, сексизма, гомофобии, гендерной идентичности. Данной проблематике посвящено издание 2019 г. «Современная американская пьеса: Драматургия 1990-х гг.» под редакцией Шэрон Фридман и Шерил Блэк. Новые темы диктовали обновление не только содержания, но и формы во всех областях культуры, возводя субкультуру в популярную культуру, а маргинальное – в мейнстрим. Это привело к значительному размыванию традиционного для Америки разделения культуры на «высокую» и «низкую». Противопоставление элитарного и массового к концу века фактически потеряло смысл [1].

ПОСЛЕДНЕЕ ПОКОЛЕНИЕ XX в.: ШАГ В НОВОЕ ТЫСЯЧЕЛЕТИЕ

Появившись на сцене в прошлом веке (25 января 1996 г. в офф-бродвейском театре “New York Theatre Workshop”, 29 апреля 1996 г. – в бродвейском “Nederlander”), спектакль и его герои с вызовом смотрели в XXI в. Они уверенно вошли как в новое тысячелетие, так и в историю американского театра.

Название этого рок-мюзикла – культового спектакля “Rent” (в переводе на русский – «Аренда») – вывели на афише и в программках заглавными буквами: как кодовое слово, шифр. Простым студентам, музыкантам, фотографам, артистам в Нью-Йорке конца XX в. по карману были только комнаты, подвалы, чердаки. Те, кто относил себя к новому, прогрессивному поколению городской богемы, осели в юго-восточной части Манхэттена – прославленном неформальной культурой «Алфавитном городе» (Alphabet City, по названию улиц – Avenue A, Avenue B, Avenue C и т. д.). Молодые, жадные до жизни и зачастую голодные, они живут в заброшенных мастерских, неотопливаемых промышленных помещениях – вне радаров риэлторов, вне условностей. На их свободу не может посягнуть ни арендодатель, ни полиция, ни наркотики, ни СПИД.

Герои первых пьес и спектаклей, рассказавших об эпидемии СПИДа в США, были обречены. Персонажи «Обыкновенного сердца» Ларри Крамера (1985) и «Ангелов в Америке» Тони Кушнера (1991) остались в трагической истории 1980-х. Герои “Rent” – дети 1980-х, они стали первым поколением, живущим с ВИЧ. Эти три буквы «HIV» им также знакомы, как и А-В-С в названиях улиц. Буквы, которые определяют ритм и стиль жизни поколения. Болезнь, которая стала приговором для предыдущего поколения, 15 лет спустя – уже привычная часть жизни.

Над произведением, которому суждено было стать рок-мюзиклом “Rent”, молодой драматург Джонатан Ларсон работал почти 7 лет. Он выстраивал его на собственном опыте жизни в дешевых нью-йоркских малоэтажках. Сочинял мюзикл о тех, с кем жил бок о бок: о безработных артистах, музыкантах, ищущих вдохновения в наркотиках, писателях, ожидающих судьбоносной встречи, больных СПИДом – совершенно неустроенных в жизни, но абсолютно свободных внутренне. наброски сложились в единую концепцию, когда знакомый Ларсона, драматург Билли Аронсон подсказал точное сравнение – парижская молодежь с Левого берега Сены и страсти артистического квартала Ист-Виллидж. Так у знаменитой оперы Джакомо Пуччини «Богема» к ее столетию появилась американская версия. А точнее – чисто нью-йоркская: эмоциональная драма о любви и дружбе в эпоху СПИДа, в плавильном котле культур и сексуальных ориентаций.

«Богема» Пуччини – не единственное произведение, на которое нужно оглядываться при разборе “Rent”. К «Вестсайдской истории» Леонарда Бернштейна отсылают некоторые музыкальные композиции, а также вовлечение в сюжетную канву Нью-Йорка как действующего лица, а не просто места действия. Другая интертекстуальная линия ведет к телесериалу

«Друзья». “Rent” появляется одновременно с выходом на экраны первой серии. Культовый ситком шел на телеканале NBC с 1994 по 2004 г. Для целого поколения герои Дженнифер Энистон, Кортни Кокс, Лизы Кудроу, Мэтью Перри, Мэтта Леблана, Дэвида Швиммера, с их встречами в кафе “Central Perk” в районе Вест-Виллидж (юго-запад Манхэттена), стали олицетворением чисто американской картинки безмятежной жизни. Эти ребята молодые, здоровы, некоторые имеют стабильную зарплату и позволяют себе снимать квартиры и жить в достаточно модном районе. Таких, как они, жители неблагополучного Ист-Виллидж не примут. Как запад и восток – они по разные стороны Манхэттена, на разных полюсах жизни.

«ОТ НЬЮ-ЙОРКСКОЙ ШКОЛЫ» К НЬЮ-ЙОРКСКОЙ ПРОБЛЕМЕ. ГЕНИЙ МЕСТА

Мощный культурный бэкграунд улиц и перекрестков в Даунтауне Манхэттена формировался не одно десятилетие. С 1910-х годов маленькие чайные и кафе Гринвич-Виллидж становятся местом встреч писателей, художников, скульпторов, студентов, городской богемы, постепенно превращаются в центр интеллектуальной жизни и радикальной мысли. С 1930-х в Гринвич-Виллидж стали оседать художники: Аршил Горки, Стюарт Дэвис, Джон Грэм, Фредерик Кислер. В 1940-х к завсегдашней району присоединились художники Мильтон Эвери, Байрон Браун, Питер Блюм, Пол Бёрлин, Моррис Грейвс, Карл Холти, Адольф Готлиб.

«У некоторых художников был тайный роман с самим городом, который стал почти мистическим источником их индивидуальности. «Чердачные крысы» гордились своей нищетой, богомностью, полной изоляцией от нравов городских окраин. Многие из них гордились уверенностью в себе, этим старым эмерсоновским идеалом, считая свою живучесть знаком артистического оправдания» [2, с.10].

Художественное поколение 1930–1950-х гг. вошло в историю искусства под именем Нью-Йоркской школы. Первым национальным художественным стилем стал абстрактный экспрессионизм. Его официальное признание состоялось в 1951 г., с открытием 21 мая в предназначенном под снос здании на 60 Ист 9-й улице первой групповой выставки. Свои работы показали Виллем де Кунинг и Джексон Поллок – к тому времени уже знаменитости в художественном мире Даунтауна. Другим участникам еще только предстояло заявить о себе: Милтон Резник, Филипп Густон, Брэдли Уолкер Томлин, Роберт Раушенберг, Франц Клайн. О них заговорили после «Выставки 9-й улицы».

Энергичная, напористая, либеральная, часто снобистская, но всегда яркая, напоказ, культура Нью-Йорка с самого начала XX в. сделала политику одним из своих основных собеседников и оппонентов. Рядом с передовыми взглядами и «радикальным шиком» в этом же городе всегда имело силу и консервативное, католическое общество, богатое семейными ценностями,

моральными принципами и, что немаловажно, потомственными капиталами, счетами в банках и влиянием в СМИ. Этот электорат республиканской партии бунтовщиками, как правило, не восторгался. На протяжении XX в. консерваторы города зачастую побеждали инновационные и творческие силы. Сложная борьба между артистами, культурными институциями, таблоидами, политиками-консерваторами, католической епархией и есть неотъемлемая часть культуры Нью-Йорка. «Гринвич-Виллидж выиграл культурную битву у Парк Авеню и Верхнего Ист-Сайда, но социальная сила и влияние осталось у богатых» [3, р. 315]. В 90-е годы XX в. эта борьба вышла на новый уровень.

КВАДРАТНЫЙ МЕТР В КОНТЕКСТЕ НАЦИОНАЛЬНОЙ (СУБ)КУЛЬТУРЫ

В конце XX в. обитатели Гринвич-Виллиджа, Ист-Виллиджа и других свободных «деревушек» Даунтауна (Нижней части Манхэттена) были все также далеки от жителей респектабельного Верхнего Манхэттена с домами с видом на Центральный парк. Герои “Rent”, два друга Марк Коэн и Роджер Дэвис, живут в здании бывшей типографии на пересечении 11-й улицы и Авеню Б в Нижнем Ист-Сайде. Плюсы этого малокомфортабельного жилья в том, что за него не нужно платить.

Марк Коэн (Энтони Рапп¹ –) появляется на сцене в черных джинсах, бордово-голубом свитере, полосатом шарфе, Роджер Дэвис (Адам Паскаль) – в клетчатых брюках и темном джемпере, с гитарой в руках. Марк осваивает камеру и роль кинодокументалиста. Роджер – музыкант, бывший фронтмен бой-бэнда. Марку и Роджеру около 30 лет. Этажом выше живет Мими Маркез (Дафни Рубин-Вега) – периодически, но безуспешно завязывающая наркоманка. В гости к Марку спешит математик-недоучка, компьютерный гений Том Коллинз (Джесси Л. Мартин), но в подворотне его отделявает местная шпана. Этот вечер станет для него счастливым: его найдет молодой парень – Энджел, дрэг-квин (травести-дива), и ответит в общество помощи ВИЧ-инфицированным. Положительный ВИЧ-статус у обоих – уже немало общего. Когда-то по соседству жил Бенни (Тэй Диггс), но теперь он – нежеланный гость. Бенни удачно женился на дочери бизнесмена, и его карьера пошла в гору. Он теперь смотрит на Ист-Виллидж глазами застройщика и навещает друзей, чтобы добиться платы за жилье. Ответ Бенни услышит из каждого окна: «Как мы заплатим прошлогоднюю аренду?»; «Мы не будем платить ни за прошлый год, ни за этот, ни за следующий!»² И прозвучит это как неофициальный гимн района.

К середине 1990-х у американских властей уже был немалый и во многом плачевный опыт расселения неблагополучных районов и их преобразования. Например, от места действия «Вестсайдской истории» середины 1950-х вскоре после премьеры (1957 г.) не осталось и камня. История нью-йоркских Ромео и Джульетты

1 Здесь и далее указаны имена исполнителей бродвейской премьеры шоу в 1996 г.

2 Акт 1. Сцена “Rent” («Аренда»).

разворачивалась на Манхэттене в Верхнем Вестсайте (квадрат 59-й – 65-й улиц, Бродвея и 10-й Авеню). Местные жители, а в начале XX в. это одно из крупнейших афроамериканских сообществ, прозвали район «Холм Сан-Хуан». В начале XX в. его также называли и самым плотно заселенным районом в городе, а позже – и одним из самых неблагополучных. В 1940-е годы тесно наклепанные 4–5-этажные дома дешевых квартир обветшали до критического состояния, как и санитарные условия в целом. Власти города проблему благоустройства решили кардинально: в 1959 г. район снесли. Жемчужиной нового района стал Линкольн-центр исполнительских искусств.

Через несколько лет с подобной проблемой, умноженной на 11 этажей 33 жилых домов, столкнулись власти Сент-Луиса (штат Миссури). Построенный в городе в 1954 г. большой микрорайон социального жилья для бедных «Прюит-Игоу» уже через 10 лет стал жутким гетто, в котором подростковые банды вырастали в криминальные группировки, торговали и употребляли наркотики, а на убийства и изнасилования редко приезжала даже полиция.

На бумаге идея предоставления маленьких уютных квартир (фактически бесплатных) ютившимся на неблагополучных окраинах казалась прогрессивной. Но первая проблема – реальная плотность заселения оказалась значительно выше планируемой – меркла перед другой: жители трущоб на новое место перебрались со своим укладом. В начале 1970-х власти были вынуждены расселять жителей «Прюит-Игоу». Социальный эксперимент провалился с таким же грохотом, с которым в 1972 г. начали сносить этот микрорайон. Удручающую картину этого социокультурного феномена (с характерным видеорядом комплекса с выбитыми окнами и дверьми, горами мусора) представил под музыку Филипа Гласса в одном из эпизодов фильма «Коянискаци» Годфри Реджио.

Действие мюзикла “Rent” начинается в канун Рождества – 24 декабря 1989 г. и охватывает один год из жизни этой компании и их Нью-Йорка. Что для них этот год? «Времена любви», конечно же – один из самых узнаваемых хитов мюзикла:

Пятьсот двадцать пять тысяч шестьсот минут,
Пятьсот двадцать пять тысяч шестьсот дорогих
мгновений. . .

Пятьсот двадцать пять тысяч шестьсот минут,
Как ты измеришь год?

В рассветах, закатах, полуднях, чашках кофе. . .

В дюймах, милях, улыбках, спорах.

Пятьсот двадцать пять тысяч шестьсот минут,

Как ты измеришь год своей жизни?

Может быть, в любви?

Измеришь любовью. . .³

3 Акт 2. Сцена «Seasons of Love» («Время любви»).
Перевод стихов здесь
и далее – автора статьи
О. Денисовой.

24 декабря – канун Рождества. Это не просто праздник, но уникальный культурный код для США. Американский кинематограф и масс-культура убедили зрителей в том, что Рождество – время чудес, когда обязательно происходят случайные и счастливые встречи, воссоединяются семьи, влюбленные находят друг друга в самых разных уголках страны. Американцы с радостью уверовали в этот культ.

Богема в Ист-Виллидж живет другим. Марк осознал, что Морин от него ушла к некоей темнокожей Джоанне (Фредди Уолкер). Роджер в депрессии и уже полгода не выходит из дома: его девушка покончила с собой, оставив его один на один со СПИДом. Он пробуждается только при появлении незнакомки: новая соседка Мими спустилась попросить огня для свечи. Здесь автор мюзикла практически полностью воспроизводит сцену знакомства главных героев – Мими и Рудольфа из «Богемы». Для Нью-Йорка 1990-х заглянуть в неотопливаемую гостиную соседей с потухшей свечой – не такой уж надуманный повод. Мими – танцовщица в ночном клубе. Ей 19 лет, она красива, раскованна, соблазнительна. Как и белошвейка Мими в Париже 1830-х, она неизлечимо больна, но не туберкулезом, а СПИДом.

Эти неожиданные и судьбоносные встречи происходят 24 декабря. Рождественская традиция выдает себя: в чудеса верит даже Ист-Виллидж. Новая богема при всем цинизме и нигилизме нуждается в тепле и цепляется за того, кто может согреть. В рождественскую ночь Роджер и Мими решаются поговорить. Их прервет писк приборчика у Мими в кармане – напоминание, что пришло время принять таблетку AZT (азидотимидин стал первым лекарством в США для лечения ВИЧ). Дальнейшие объяснения будут излишни. В рождественскую пору в каждом районе Нью-Йорка члены «Армии спасения» звонят в колокольчики и собирают деньги для нуждающихся и обездоленных. У Роджера и Мими другие звуки жизни. Вместе они исполняют «Кто знает, когда и кто отправится Туда»...

ПРОТЕСТ КАК ЖАНР. ПЕРФОРМАНС В КИБЕРСТРАНЕ

В рождественский вечер 25 декабря герои “Rent” собираются в наскоро переоборудованном складском помещении на концерт Морин – против расселения зданий по 11-й улице. Морин появляется на сцене с барабанной палочкой в одной руке и медным колокольчиком в другой:

Прошлой ночью мне приснилось, что я нахожусь в пустыне
Киберстраны,
Там жарко,
Моя фляга протекла, и я умираю от жажды.
Вдруг из ниоткуда вышла корова Элси.
Я спросила, есть ли у нее что-то попить.
Она ответила: «В Киберстране мне нельзя давать молоко,
В Киберстране мы пьем только диетическую колу».

И она сказала: «Остается только прыгнуть на луну.
 Все настоящее здесь они закрыли: хлева, кормушки,
 пространства для концертов,
 И все это заменили на ложь, правила и виртуальную жизнь...
 Но есть выход...
 Остается только прыгнуть на луну...⁴

В ее рассказе среди обитателей этой враждебной киберстраны фигурируют и Микки-Маус-самоубийца, и бульдог по имени Бенни – карманная собачка богатой дочери революции. В итоге Морин переходит на мычание и гипнотизирует толпу:

Муууууууу!
 Мычите со мной! Давай, сэр, мычи со мной! Муууу!

Выступление Морин – пример социально и политически окрашенного перформанса. «Процесс стирания границ между различными видами искусства, о котором в начале 60-х годов XX века заявили художники, художественные критики, искусствоведы и философы, можно охарактеризовать как «перформативный поворот». Будь то изобразительное искусство, музыка, литература или театр – все эти виды искусства характерным образом принимают форму спектакля» [4, с. 42].

В Америке середины 1990-х гг. перформанс – уже не эксперимент, но крепкий жанр, имеющий своих художественных лидеров и аудиторию.

Историк искусства Роузли Голдберг отсчитывает американскую историю жанра с конца 1930-х гг. В Нью-Йорк новые практики были завезены эмигрантами из Европы. В Старом Свете, по оценке автора, история перформанса как вида искусства восходит к художественным опытам и манифестам футуристов [5]. В Америке XXI в. манифест стал одним из важных инструментов коммуникации. Философ, теоретик искусства, активист Джудит Батлер в монографии «Заметки к перформативной теории собрания» рассматривает перформативный характер политических акций протеста и тематических уличных митингов [6].

Собрание героев “Rent” в кафе на праздничный ужин после концерта Морин также перерастает в спонтанную акцию протеста: за соседним столиком оказались Бенни и его партнеры. Идейных вдохновителей своего социального протеста обитатели Даунтауна воспевают в одном из главных хитов мюзикла «Да здравствует богема» (“La Vie boheme”):

4 Акт I. Сцена “Over The Moon” («На луну»).

5 Акт I. Сцены “La Vie Bohème A” («Да здравствует Богема А»), “La Vie Bohème B” («Да здравствует Богема Б»).

... За Зонтаг, Сондхайма,
 За все, что запрещено,
 За Гинзберга, Дилана, Каннингема и Кейджа,
 Ленни Брюса, Лэнгстона Хьюса,
 За сцену, за Юту, Будду и Пабло Неруду
 Как Дороти и Тотошка улетели от Тети Эм
 La Vie Boheme...⁵

В конце 1-го акта авторы “Rent” вновь обращаются к опере Пуччини, цитируя классику образно и дословно. Этот номер герои исполняют, шокируя бизнесменов танцами на длинном столе кафе, а Морин завершает дефиле показом инвесторам голого зада. От «Богемы» ассоциативный ряд этой мизансцены необходимо продлить до киноверсии мюзикла «Волосы». В фильме Милоша Формана 1979 г. компания хиппи незваными гостями вторгается на чинный прием. Их главарь Бергер, взобравшись на длинный сервированный стол, топчет фарфоровую посуду и устои консервативного общества, бросает шокированным дамам в платьях и перчатках девиз общины хиппи: «Я живу».

Такая установка в определенном смысле актуальна и для “Rent”:

Есть только мы,
Есть только сейчас.
Забудь о горестях или пропустишь свою жизнь.
Нет другого пути,
Есть только сегодня...⁶

Слова в музыкальном полотне спектакля повторяются не раз. Это очень важный лейтмотив и, очевидно, единственно верная жизненная установка новой богемы. Они не хотят от жизни многого, но отведенное им время хотят прожить и прочувствовать. И еще они хотят что-то оставить после себя. Хотя бы один снимок, один фильм, одну песню. «Нет ни будущего, ни прошлого, каждая минута может быть последней», – скажет Роджер, перебирая струны гитары.

СОЛЬНЫЙ НОМЕР: ПРОТАГОНИСТЫ ЖАНРА

Упоминание в сцене “La Vie boheme!” имени Ленни Брюса (1925 – 1966) свидетельствует о том, что с творчеством этого артиста эстрады, сатирика, одного из основателей жанра стендапа в его нынешнем виде, Джонатан Ларсон был хорошо знаком.

Выступления в жанре соло театральные режиссер Джо Бонни называет «производной и отражением своего века». Этот формат развивался «на фоне гедонизма 1920-х, радикального индивидуализма и активизма 1960-х и так называемого десятилетия я (me decade) 1980-х. В 1990-е, наконец, смогли заявить о себе различные голоса общества, ранее считавшиеся маргинальными, и форма выступления соло следовала за этим развитием» [7, p. xiv].

Значительное обновление и развитие монологических форм – будь то моноспектакль в сценическом пространстве или перформативные практики – пришлось на конец 1970-х. Активные поиски в этом направлении имели также и экономическое обоснование: когда правительство сократило бюджетное финансирование в области искусств,

⁶ Акт 1. Сцена “Life Support” («Группа поддержки»).

сольные проекты стали оправданны. Эту закономерность отмечает режиссер, драматург и исследователь американского экспериментального театра Теодор Шэнк в книге «За гранью: Американский альтернативный театр» [8].

Особое значение для жанра моноспектакля в его «классическом» виде в Америке (1980-е – до начала 2000-х), имеет творчество таких артистов, как Сполдинг Грей, Лори Андерсон, Анна Девер Смит, Карен Финли. Они не только отточили форму спектакля-монолога, но и наполнили ее художественным, социальным и политическим содержанием. Их выступления представили критическую трактовку реальности: политики холодной войны, экономики времен президента Рейгана, иммиграционного законодательства, протестов после избиения полицейскими чернокожего Родни Кинга, политики президента Клинтона, последствий терактов 11 сентября.

Эти социально-аналитические (и при этом очень личные) выступления идут в развитие экспериментальных форм американского театра, художественные поиски которых вели в 1950-е гг. «Ливинг-театр», в 1970-е – Роберт Уилсон и «Вустер групп». Соло-артисты все дальше уводят самого перформера от театральности и актерской игры: артисты говорят от своего имени, выступают под своими именами, рассказывают факты своей биографии и не делают различия между личностью героя на сцене и собственной [9].

Существуя в границах монолога, артисты жанра соло смогли выстроить серьезный разговор со зрителем. Так на протяжении XX в. произошла эволюция уникального жанра американского театра: моноспектакль – монолог – стендап.

В 1999 году Джо Бонни опубликовала антологию «Экстремальная открытость: Антология текстов соло-перформансов XX века» – обзор творчества 42 артистов жанра моноспектакля: Беатрис Херфорд (пришедшая на сцену еще в конце XIX в.), Рут Дрейпер, Ленни Брюс, Лили Томлин, Энди Кауфман, Сполдинг Грей, Лори Андерсон, Эрик Богосян, Тим Миллер, Анна Дивер Смит, Вупи Голдберг, Джон Флек, Луис Альфаро, Холли Хьюз, Джон Легуизамо, Дэнни Хоч и др.

С опорой на хронологию появления спектаклей можно с уверенностью предположить, что авторы “Rent” и прототипы героев мюзикла могли видеть главное произведение Сполдинга Грея «Плавание в Камбоджу» 1984 г. или, например, выступления Лори Андерсон «Родина храбрых» 1985 г. (название отсылает к строке из американского гимна: “O’er the land of the free and the home of the brave”⁷). Сполдинг Грей, единомышленник Элизабет ЛеКомпт, один из основателей «Вустер-групп», с 1979 г. работал над спектаклями-монологами в «The Performing Garage» в Нью-Йорке. Монологическое произведение Грей довел до автобиографического, исповедального моноспектакля.

В 1985 году вышел одноименный фильм – видеOVERсия спектакля-концерта «Родина храбрых» Лори Андерсон. Она работает на стыке жанров, ее шоу – это театрализованный рок-концерт

7 «Над землей свободных и родиной храбрых».

со вставками-монологами: «На мой прошлый день рождения пара гостей взялись делать мне предсказания по ладони, и странным образом они оба сказали одно и то же о моих прошлых жизнях. Они сказали, что в своей первой жизни на этой планете я была коровой, затем птицей, а потом – шляпой»⁸.

В этой работе, как и во многих последующих, Андерсон пытается разобраться, как технологии изменили жизнь общества. Технологии – важнейший инструмент и отличительная черта ее спектаклей. Она существует на сцене среди множества экранов, видеопроекций, различных мультимедийных систем, использует звуковые эффекты, компьютерные модуляции голоса, оцифровывает звучание музыкальных инструментов и даже изобретает новые. Всему технологическому многообразию она противопоставляет свой образ и голос, словно предоставляя зрителям возможность самим решить, на чьей они стороне.

Подобные творческие эксперименты, концерты и спектакли не могли остаться вне культурного контекста богемы Ист-Виллиджа 1990-х. Не потому ли в выступлении Морин апеллирует к Киберстране? И действительно ли из «ниоткуда» появляется корова Элси? Создатели фильма “Rent” (2005, режиссер Крис Коламбус) это очень точно отразили в решении сцены концерта Морин. Исполнительница появилась на площадке, оборудованной светящимися экранами, которые выхватывали отдельные части ее лица.

Технологии стали новым художественным средством. К 1990-м годам цифровая революция уже так или иначе затронула многие виды искусства и значительно обогатила их язык.

НОВЫЕ АРТЕФАКТЫ

Новым словом, определенно, оказалась и выставка 1993 г. в музее американского искусства Уитни. Эта биеннале стала отражением сложных для американского общества 1990-х гг. их суровой и блеклой реальности. В фокусе внимания директора музея Дэвида Росса было искусство широких политических и социальных тем. Разительный контраст с эстетикой броского, карнавального искусства 1980-х.

«Настойчиво апеллируя к расе, классу, полу, сексуальной ориентации, эпидемии СПИДа, империализму и бедности, представленные работы затрагивают многие наиболее серьезные проблемы, с которыми столкнулась страна на заре правления администрации Клинтона, и пытаются показать борьбу художников с ними. Названия работ и сопроводительные тексты на стенах изобилуют модными словами: самоопределение, различие, непохожесть» [10]. Практически слово в слово – таким будет и посыл “Rent” три года спустя.

Еще один новаторский шаг биеннале Уитни – практически полный отказ от живописи и выдвижение

⁸ «Родина храбрых»
Л. Андерсон: видеозапись
сцены из спектакля 1986 г.
URL: <https://youtube.com/watch?v=mua8Pr6uRso&t=251s>.

на передовые позиции инсталляции, скульптуры и концептуального искусства конца века: как выразительных средств политически ориентированного искусства, как художественных инструментов конфронтации. Это искусство разговаривает жестко и по делу, как растянутый на всю стену черно-белый снимок фотографа Пэт Уорд Уильямс: смотрящие прямо в объектив пять чернокожих парней и пересекающая фотографию надпись, словно граффити на стене, – «Что смотришь?».

Отдельный разговор – о видеоряде. На экранах мелькала Анита Хилл, которая на слушаниях в Сенате обвинила кандидата на пост верховного судьи в сексуальных домогательствах, демонстрировались документальные кадры войны в Персидском заливе, а также протестов и погромов в Лос-Анджелесе, которые последовали за оправдательным приговором полицейским, избившим чернокожего Родни Кинга.

Момент жестокого избиения полицейскими (белыми) безоружного мужчины в 1991 г. запечатлел на свою новенькую камеру «Sony» водопроводчик Джордж Холлидей. Появившись в вечерних новостях запись повергла зрителей в шок, а в полицейских рядах началось расследование. Мультирасовый Лос-Анджелес взбунтовался, когда в апреле 1992 г. суд присяжных (все члены суда присяжных были белыми американцами) оправдал всех четырех полицейских. Шесть дней город полыхал: в беспорядках и погромах погибло более 60 человек, ущерб оценивался в сотни миллионов долларов.

Эти события вошли в историю страны как крупнейшее столкновение с властями и агрессивное выступление на расовой почве. Но, оказалось, ненадолго. Пока не случилось дежавю. В 2014-м в Фергюсоне, штат Миссури, после убийства белыми полицейскими чернокожего подростка Майкла Брауна и последовавшего через несколько месяцев оправдательного приговора.

Снятое Джорджем Холлидеем видео сначала превратилось из любительского в документальное, а потом и вовсе стало артефактом. Так в 1993 г. Холлидей (но правильнее будет сказать – директор музея Дэвид Росс) не только показал расизм как проблему общества, но и сделал ее проблемой осмысления для искусства.

Словом, музею немало досталось от критиков за «вкусовые» тематические предпочтения: раса, гендер, социальная проблематика и игнорирование традиционных жанров живописи и скульптуры. И ровно за это же выставку впоследствии причислили к историческим.

СУДЕБНЫЕ «СЕНСАЦИИ»

Еще раньше вошла в историю выставка «Идеальный момент» фотографа Роберта Мэпплторпа: американский музей впервые был обвинен в непристойности. Выставка открылась в Институте современного искусства Филадельфии в 1988 г. Через несколько месяцев художник умер от СПИДа.

Мэпплторп – идеальный прототип героя “Rent”. Фотограф прославился сериями черно-белых снимков Нью-Йорка 1970-х гг. и героев города, большую часть работ сделал в своей студии все в том же Даунтауне на Бонд-стрит.

Двадцать пять лет его творчества отразили 175 фотографий: портреты знаменитостей, автопортреты, обнаженная натура, цветы, но также и фотоисследования гомосексуальности и садомазохизма. Из Филадельфии выставка отправилась в Огайо и Чикаго. На очереди были Вашингтон и Цинциннати. Но столичная художественная галерея Коркоран отказалась выставлять эту экспозицию после того, как Ассоциация американских семей обратилась к властям с требованием лишить площадку правительственного гранта из-за возмутительных снимков. Директор галереи, опасаясь потерять финансирование Национального фонда поддержки искусств (The National Endowment for the Arts), уступил давлению.

Аналогичный сценарий уже разыгрывался в более консервативном Цинциннати, где открытие выставки было запланировано на сентябрь 1990 г. «Граждане за общие ценности» забрасывали городскую администрацию письмами и петициями с требованием не допустить в музей «детскую порнографию» и лишить финансирования фондом, распределяющим средства по культурным организациям города.

В день открытия экспозиции дирекция получила обвинение по нескольким статьям, в том числе – за потворствование непристойной деятельности, привлечение несовершеннолетних к обнажению и незаконное использование этих материалов. Из всех представленных работ Мэпплторпа непристойными были объявлены семь. Это был первый в истории Америки случай, когда на музей было заведено уголовное дело за выставленные экспонаты. И пожалуй, впервые дискуссия о том, что такое искусство, развернулась в суде. Восприятие искусства обществом действительно изменилось. С тех пор консерваторы и либералы на самых разных уровнях продолжали разговор о цензуре, свободе художника, государственной поддержке искусства, который дальше все больше походил на ожесточенное сражение. А художественную ценность произведения еще не раз устанавливал суд.

В 1990 году Национальный фонд поддержки искусств отозвал грант, назначенный артисту Джону Флеку для сольного проекта «Благословенны все маленькие рыбки». В автобиографическом монологе Флек фокусируется на двух темах: алкоголизме и католицизме. И первому, и второму, по его словам, общество склонно предаваться запойно. Обе темы он объединяет в одном сценическом атрибуте – унитазе, в который мочится (не всегда попадая) хмельной герой Флека (иногда в костюме русалки) и который становится домашним иконостасом, когда на его на крышку прикрепляется изображение Христа.

Такого артиста председатель NEA Джон Фронмайер явно не готов был считать ни художником, ни какой бы там ни было богемой. К тому времени Фонд отозвал грант также у артистов жанра соло Карен Финли, Тима Миллера и Холли Хьюз. Консервативные СМИ поддержали атаку

на перформеров. Артисты решили через суд отстаивать свой перформанс и свое право делать его на деньги государства. Разбирательство по делу «Четверки NEA» шло несколько лет, и в 1993 г. суд принял решение в их пользу, постановив выплатить артистам сумму гранта целиком.

В 1999 году в Бруклинский художественный музей из Лондона прибыла практически сразу ставшая легендарной выставка «Сенсация: Молодые британские художники из коллекции Саатчи». Это 90 работ (живопись, скульптура, фотографии, инсталляции). Среди 42 художников особняком стояло имя Дэмьена Хёрста, безусловного лидера своего поколения, прославившегося еще в начале 1990-х. Он представил «фирменные» работы: «Физическая невозможность смерти в сознании живущего» (1991) – помещенная в прозрачный аквариум с формальдегидом мертвая тигровая акула и «Мать и дитя (разделенные)» (1993) – расчлененные корова и теленок, каждый фрагмент туши находится в отдельном стеклянном резервуаре с раствором, между которыми зритель может пройти. Вспоминая признание Лори Андерсон о том, что в первой жизни на этой планете она была коровой, невольно относясь к выставленному Хёрстом экспонату как к перформеру, принимающему участие в проекте против своей воли.

Хронологически эти события на несколько лет опережают время действия мюзикла, но его зрителей касаются напрямую.

Воспетые Пуччини в «Богеме» Рудольф и его друзья воспринимались респектабельной оперной публикой как часть общекультурного мейнстрима (к тому же сюжетные события от премьеры отделяла полувековая дистанция). Париж и творчество всегда были практически синонимами. Если голодные художники Нью-Йоркской школы долго оставались на обочине общественной и профессиональной жизни, то бедный художник французской столицы был буквально символом города. В конце XX века в США перформативным практикам и социальному искусству еще приходилось бороться за признание. А непонятая когда-то в своем эстетическом новаторстве «Богема» за сто лет популярности стала символом консерватизма вкусов буржуазной публики. Представители нового артистического поколения – Мэпплторп, «четверка NEA», Грей, сам Ларсон и многие другие – входили в американский культурный контекст со скандалом, но быстро и навсегда.

НЕ ГЕРОИ НОВОГО ВРЕМЕНИ, И ИХ МЕСТО В АМЕРИКЕ 1990-х

Прошел год – 525 600 минут счастливых и горестных минут для каждого из героев. Через год, 24 декабря 1990 г. друзья снова собираются по знакомому адресу на 11-й улице. Мюзикл заканчивается так же, как и начинается, – случайной сценой, выхваченной из жизни этих ребят. Каким будет для них следующий год и кто из них доживет до следующего Рождества, не знают даже они сами.

Но Марк успеваает их запечатлеть. Он жадно снимает домашние вечеринки и уличные прогулки, встречи группы ВИЧ-инфицированных, похороны друзей. . . Эти виды, дома, улицы скоро станут другими, и знакомый им Алфавит-сити исчезнет. Городские власти займутся благоустройством района, в котором для нищей богемы уже не останется ни места, ни тем более бесплатного жилья. Для жителей Ист-Виллидж эти изменения пришли в лице Бенни и его партнеров. Для зрителей середины 1990-х герои-дельцы в строгих костюмах ассоциировались как с процессом джентрификации вообще, так и с деятельностью мэра Нью-Йорка Рудольфа Джулиани, – с его активной, но авторитарной борьбой с мелкими преступлениями, реформой полиции, и далее – зачисткой Ист-Виллидж как одного из «рассадников» наркоманов.

Стоит отметить, что с 1985 по 1993 г. в Ист-Виллидж, в этом «рассаднике» на Авеню С и Третьей улице располагался «Ливинг-театр» – главная экспериментальная и реакционная площадка американского театра в 1950–1970-е гг. под руководством Джулиана Бека и Джудит Малины. С 1985 года, после смерти Бека, управлять институцией вместе с Малиной стал Ханон Резников.

В это же время соседний Гринвич-Виллидж уже превращается в фешенебельный жилой район. Его жители, не располагающие средствами для аренды подорожавших квартир и новых лофтов, постепенно перебирались в Ист-Виллидж.

Молодежь 1990-х – Марк, Роджер и их друзья – 15–20 лет спустя уже бы с трудом узнали этот район. Но не все из них дожили до середины 2010-х, многие остались лишь на кадрах документальной ленты. Вот как говорят об этом времени Марк и Роджер в своем дуэте:

Мы живем в Америке. . .
 А когда ты живешь в Америке конца тысячелетия,
 Ты то, что у тебя есть. . .
 Когда ты умираешь в Америке, ты не один.
 (You're living in America. . .
 When you're living in America at the end
 of the millenium you're what you own. . .
 When you're dying in America you're not alone)⁹.

В звучании этих строк именно на английском языке очевидна перекличка с песней «Америка» из «Вестсайдской истории» Стивена Сондхайма и Леонарда Бернстайна. “Life is alright in America, If you're all White in America”¹⁰ – поется в одном из самых узнаваемых хитов мюзикла 1957 г. В Америке на пороге нового тысячелетия расовые разногласия никуда не делись, но еще острее стоит вопрос – живешь ты в Америке или умираешь.

“Rent” в отличие от «Вестсайдской истории» на Бродвей вышел не сразу. Первые показы прошли в октябре-ноябре 1994 г., когда еще к сырому материалу

⁹ Акт 2. Номер “What You Own” («Что имеешь»).

¹⁰ «Классно жить в Америке, Если ты белый в Америке» («Вестсайдская история», акт 1).

Джонатана Ларсона проявил интерес художественный руководитель New York Theatre Workshop Джеймс Никола.

Законченный вариант спектакля был представлен на той же площадке 25 января 1996 г. (режиссер – Майкл Гриф). Вскоре рецензия на спектакль появилась даже в «Нью-Йорк Таймс»: «Во времена, когда почти каждое шоу готовится к потреблению зрителями, заранее рекламируется СМИ, не давая им возможности что-то решить самостоятельно, истинно спонтанное проявление поп-культуры практически невозможно. <...> Но две недели назад, в театре в Ист-Виллидж на 150 мест как из ниоткуда возникла рок-опера “Rent”, написанная и исполненная неизвестными артистами, которая заслужила самую восторженную похвалу из всех американских мюзиклов последних двух десятилетий, после «Кордебалета», – написал известный критик Франк Рич в своей колонке [11].

Но Ларсон не прочитал этих рецензий и не увидел премьеры. Он умер в ночь перед спектаклем от разрыва аорты в возрасте 35 лет. Премьера же прошла с таким успехом, что уже через три месяца мюзикл переехал на Бродвей, где шел 12 лет, и вошел в десятку бродвейских долгожителей.

Из оригинального состава продюсер мюзикла Джеффри Селлер (будущий продюсер хита «Гамилтон») и режиссер Майкл Гриф взяли на Бродвей только исполнителей Мими и Марка.

Через несколько недель после премьеры “Rent” журнал «Ньюсвик» сделал мюзикл темой номера: «“Rent” наносит удар: сексуальный хит 90-х будоражит Бродвей» [12]. Прежде на обложку этого авторитетного общественно-политического издания попадал только «Кордебалет» в 1975 г.

“Rent” получил все главные награды: премию «Тони» за 1996 г. за лучший мюзикл, лучшее либретто, лучшую музыку к спектаклю; премию «Драма деск» – «Выдающийся мюзикл», также были отмечены либретто, музыка, тексты песен. Литературная основа “Rent” получила Пулицеровскую премию.

«Очевидно, что место “Rent” – в небольшой компании с мюзиклами “Волосы” и “Кордебалет” – как спектакля, решившегося на значительный рывок и навсегда изменившего Бродвей» [13, р. 47]. Герои разных национальностей, сексуальной ориентации, с разными диагнозами и болезнями, бездомные – впервые стали героями бродвейского мюзикла.

«Продюсеры, которые проиграли в борьбе за эту постановку, поняли, что это тот редкий случай, который реально может изменить демографический состав зрителей Бродвея. И что скоро многие шоу, которые на тот момент готовились к выходу, окажутся старомодными» [13, р. 47].

Новаторство мюзикла, его социальное значение и политическое звучание не умаляют его художественных качеств. Ценность спектакля – не в актуальности высказывания. “Rent” – подлинный хит в лучших традициях Бродвея. Очень важно, что по структуре и форме “Rent” следует канону. Это классический мюзикл с героем-рассказчиком, любовной линией (и не одной), сердечными переживаниями героев и своеобразным хеппи-эндом – ведь в финальной сцене Мими и Роджер снова обретут друг друга.

Сентиментальный и оптимистичный спектакль дарит зрителям сразу несколько запоминающихся хитов, а главное – заставляет возвращаться на шоу снова и снова. А это синоним коммерческого успеха.

«Большинство шоу имеют незначительное влияние на американскую культуру. Но с “Rent” все было наоборот, он затронул повседневную жизнь людей. “Rent” спас молодых ребят от самоубийства и помог молодежи перестать таиться. “Rent” обращался к молодежи, а люди старше 40 лет просто не понимали, почему бы им просто не заплатить за квартиру. С возрастом людям шоу нравилось все меньше», – поделился продюсер шоу Джеффри Селлер [14].

По силе политического послания “Rent” проигрывает упомянутым в начале статьи «Ангелам в Америке» и «Обыкновенному сердцу», но по количеству прожитых на Бродвее лет и проданных билетов побеждает с большим перевесом.

«В то время наиболее проницательные наблюдатели называли “Rent” сильным фактором американского объединения – произведением, выступающим за плюралистскую Америку в нервный момент накануне нового тысячелетия – время страха и разделения» [13, p. 52].

В 2005 году мюзикл Ларсона был экранизирован. В главных ролях фильм запечатлел исполнителей первого состава бродвейского спектакля: Марк – Энтони Рапп, Роджер – Адам Паскаль, Том – Джесси Мартин, Энджел – Уилсон Эредиа, Морин – Идина Мензел, Бенни – Тэй Диггс. Только роли Мими и Джоанны исполнили «новички» – Розарио Доусон и Трейси Томс соответственно.

К 25-летию постановки “Rent” театр «New York Theatre Workshop» вернул спектакль на сцену – виртуальную из-за пандемии COVID-19. Театр показал записи выступлений артистов первого, офф-бродвейского состава и собрал на онлайн-встречу исполнителей, а также знаменитых фанатов “Rent”. Среди последних был и автор главного мюзикла начала XXI в. «Гамильтон» Лин-Мануэль Миранда.

Режиссер мюзикла Майкл Грифф сказал в эфире: «У тех, кто работал над “Rent”, было одно очень грустное преимущество: к своим 30 годам мы уже имели десятилетний опыт потерь близких людей. Смерть сделала Джонатана частью того круга, который он воспевал. <...> Идеализм и открытость произведения, к которым я тогда относился достаточно настороженно и которых я остерегался, имели большое значение для очень-очень молодых людей. Я говорю о 12–13-летних. И во многом “Rent” открыл дверь для таких мюзиклов, как “Next to Normal” и «Дорогой Эван Хансен», которые я позже поставил» [15].

25 лет спустя, как и в день премьеры, очевидно, что “Rent” не только вывел на бродвейскую сцену новых героев, но и привел в театр новых зрителей: поколение телеканала MTV. “Rent” стал абсолютно молодежным мюзиклом – и по составу исполнителей, и по зрительской аудитории. Рок-баллады они готовы были слушать и в полуподвальных клубах, и в театре.

А тексты песен о любви, дружбе, бедности, страхе и смерти одинаково понятны и тем, кто наблюдал историю из зрительного зала, и тем, кто этой жизнью жил сам. Мюзикл также обозначил ситуацию влияния новых явлений американской авангардной культуры на молодежь, ее отношения с андеграундом в реформаторской для бродвейского мюзикла жанровой форме. Выбор нетрадиционных героев, поколенческий антагонизм 1990-х, многоплановый критический социокультурный контекст – все это поставило мюзикл в один ряд с ключевыми музыкально-драматическими явлениями искусства США.

В 90-е XX в. американский театр по-настоящему эмоционально включился в обсуждение проблем общества: ВИЧ, наркотики, маниакально-депрессивный синдром, социофобия, сложные отношения в семье, разлад подростков и родителей. Более того, гражданская позиция Бродвея постепенно становилась все более активной, а политические взгляды – окончательно все более либеральными. Этот откровенный разговор на далеко не приятные и не простые темы в начале XXI в. только набирает обороты.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Friedman S., Black C. *Modern American Drama: Playwrighting in the 1990s: Voices, Documents, New Interpretations*. Methuen Drama, 2019. – 336 p.
2. Эштон Д. Нью-Йоркская школа и культура ее времени. М.: Ад Маргинем, 2017. – 336 с.
3. Homberger E. *New York City and the struggle of the modern // The Cambridge companion to Modern American culture*. Cambridge University Press, 2006. P. 314–331.
4. Фишер-Лихте Э. Эстетика перформативности. М.: Международное театральное агентство Play&Play; «Канон+», 2021. – 384 с.
5. Голдберг Р. Искусство перформанса: от футуризма до наших дней. М.: Ад Маргинем, 2013. – 320 с.
6. Батлер Д. Заметки к перформативной теории собрания. М.: Ад Маргинем, 2017. – 248 с.
7. Bonney J. *Extreme Exposure: an Anthology of Solo Performance Texts from the Twentieth Century*. New York: Theatre Communications Group, 2000. – 450 p.
8. Shank T. *Beyond the Boundaries: American Alternative Theatre (Theatre: Theory / Text/ Performance)*. Ann Arbor: University of Michigan Press, 2002. – 362 p.

REFERENCES

1. Friedman S., Black C. *Modern American Drama: Playwrighting in the 1990s: Voices, Documents, New Interpretations*. Methuen Drama, 2019. 336 p.
2. Ashton D. *Nyu-yorskaya shkola i kultura ee vremeni [The New York School: A Cultural Reckoning]*. Moscow: Ad Marginem Publ., 2017. 336 p.
3. Homberger E. *New York City and the struggle of the modern*. In: *The Cambridge companion to Modern American culture*. Cambridge University Press, 2006, pp. 314–331.
4. Fischer-Lichte E. *Estetika performativnosti [The Transformative Power of Performance: A New Aesthetics]*. Moscow: Kanon+ Publ., 2021. 384 p.
5. Goldberg R. *Iskusstvo performansa: ot futurizma do nashih dney [Performance Art: From Futurism to the Present]*. Moscow: Ad Marginem Publ., 2013. 320 p.
6. Butler J. *Zametki k performativnoy teorii sobrania [Notes Toward a Performative Theory of Assembly]*. Moscow: Ad Marginem, 2017. 248 p.
7. Bonney J. *Extreme Exposure: an Anthology of Solo Performance Texts from the Twentieth Century*. New York: Theatre Communications Group, 2000. 450 p.

9. The Contemporary American Monologue. Performance and Politics / ed. By E. Paterson. London; New York: Bloomsbury Methuen Drama, 2015. – 240 p.
10. Smith R. At the Whitney, a Biennial with a Social Conscience URL: <https://nytimes.com/1993/03/05/arts/at-the-whitney-a-biennial-with-a-social-conscience.html>.
11. Rich F. East Village Story // New York Times. 1996. № 50 354. March 2 1996. P.19
12. Newsweek: [обложка журнала]. 1996. 13 мая. URL: <https://playbill.com/article/rent-makes-newsweek-cover-com-328891>.
13. Jones C. Rise Up!: Broadway and American Society from Angels in America to Hamilton. London: Bloomsbury; Methuen, 2019. – 240 p.
14. Jones C. Inside Chicago's Hamilton – and how Lin-Manuel Miranda changed musicals. Chicago Tribune. 2016. URL: <https://www.chicagotribune.com/entertainment/theater/ct-hamilton-preview-ae-0925-20160922-column.html>.
15. Grode E. The Birth of 'Rent,' Its Creator's Death and the 25 Years Since. 2021. URL: <https://nytimes.com/2021/02/25/theater/rent-anniversary.html>.
8. Shank T. *Beyond the Boundaries: American Alternative Theatre (Theatre: Theory/ Text/ Performance)*. Ann Arbor: University of Michigan Press, 2002. 362 p.
9. The Contemporary American Monologue. Performance and Politics / ed. by E. Paterson. London; New York: Bloomsbury Methuen Drama, 2015. 240 p.
10. Smith R. At the Whitney, a Biennial with a Social Conscience. Available from: <https://nytimes.com/1993/03/05/arts/at-the-whitney-a-biennial-with-a-social-conscience.html>.
11. Rich F. *East Village Story*. In: New York Times. 1996, no. 50 354, March 2, p.19.
12. Newsweek cover. In: Newsweek issue, May 13, 1996. Available from: <https://www.playbill.com/article/rent-makes-newsweek-cover-com-328891>.
13. Jones C. *Rise Up!: Broadway and American Society from Angels in America to Hamilton*. London: Bloomsbury; Methuen, 2019. 240 p.
14. Jones C. *Inside Chicago's Hamilton – and how Lin-Manuel Miranda changed musicals*. In: Chicago Tribune, 2016. Available from: <https://chicagotribune.com/entertainment/theater/ct-hamilton-preview-ae-0925-20160922-column.html>.
15. Grode E. *The Birth of 'Rent,' Its Creator's Death and the 25 Years Since*. In: New York Times, 2021. Available from: <https://nytimes.com/2021/02/25/theater/rent-anniversary.html>.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Денисова Ольга Леонидовна – проректор по учебной работе Российского института театрального искусства – ГИТИС.

E-mail: o.denisova@gitis.net
ORCID: 0000-0002-3433-7475

Денисова О. Л. «Есть только мы...» Мюзикл “Rent” как явление американского социального театра рубежа XX-XXI вв. // Театр. Живопись. Кино. Музыка. 2021. № 2. С. 47–65. DOI: 10.35852/2588-0144-2021-2-47-65

Статья поступила в редакцию: 04.03.2021
Принята к публикации: 11.05.2021

ABOUT THE AUTHOR

Olga Denisova – vice-rector of Russian Institute of Theatre Arts (GITIS).

E-mail: o.denisova@gitis.net
ORCID: 0000-0002-3433-7475

Denisova O. L. “There’s only us...” On social importance of the musical “Rent”. In: *Theatre. Fine Arts. Cinema. Music*. 2021, no. 2. pp. 47–65. DOI: 10.35852/2588-0144-2021-2-47-65

Received: 04.03.2021
Accepted: 11.05.2021