

УДК 792.5

DOI: 10.34670/AR.2026.72.32.029

## Переосмысление художественного образа мюзикла «Чикаго»: от критики до мирового признания

**Бовт-Тищенко Юлия Владимировна**

Соискатель ученой степени кандидата искусствоведения,  
кафедра истории зарубежного театра,  
Российский институт театрального искусства – ГИТИС,  
125009, Российская Федерация, Москва, Малый Кисловский пер., 6;  
e-mail: jbt\_92@mail.ru

### Аннотация

Премьера бродвейского мюзикла «Чикаго» в постановке режиссёра и хореографа Роберта Луи Фосси состоялась в 1975 году. Однако спектакль обрёл мировую известность и популярность уже после смерти своего создателя, когда в 1996 году вышло минималистическое бюджетное восстановление – что представляет собой исключительный случай в истории бродвейских театров. Статья посвящена комплексному исследованию мюзикла «Чикаго», его концептуальным идеям и постановочным решениям, а также анализируются причины неоднозначной критики оригинального спектакля и успехи новых театральных и кинематографических работ, включающих в себя переосмысленный художественный образ мюзикла Роберта Фосси 1975 года.

### Для цитирования в научных исследованиях

Бовт-Тищенко Ю.В. Переосмысление художественного образа мюзикла «Чикаго»: от критики до мирового признания // Культура и цивилизация. 2026. Том 16. № 4А. С. 246-260. DOI: 10.34670/AR.2026.72.32.029

### Ключевые слова

Бродвейский мюзикл, Роберт Луи Фосси, Чикаго, восстановление.

## Введение

Мюзикл «Чикаго» (Chicago) представляет собой исключительный случай в истории бродвейских постановок, когда восстановленный спустя десятилетия спектакль оказался успешнее оригинального шоу. Художественный образ, созданный его режиссёром-постановщиком Робертом Луи Фосси в 1975 году, был неоднозначно принят как критиками, так и зрительской аудиторией, но стал основой для создания новых театральных и кинематографических работ, не теряющим свою актуальность и сегодня.

## Основная часть

Пьеса «Чикаго» автора Морин Даллас Уоткинс, в прошлом журналистки «Чикаго трибьюн», уже имела сценическую версию режиссёра Джорджа Эббота, премьера которой состоялась 30 декабря 1926 года. Следом последовали немой фильм режиссёра Фрэнка Арсона под руководством Сесила Б. ДеМилля и голливудская кинокартина «Рокси Харт» 1942 года режиссёра Уильяма А. Уэллмена с Джинджер Роджерс в главной роли.

В основу произведения Морин Уоткинс положила реальные судебные процессы, освещать которые её направило руководство «Чикаго трибьюн». Певица кабаре Белль Браун Овербек Гартнер, известная как Белва Гартнер, была арестована в связи с убийством молодого человека, найденного застреленным в её машине, а после суда оправдана и отпущена свобода. Она стала прототипом Велмы Келли. Двухлетняя Бьюла Мэй Эннан была обвинена в убийстве своего любовника и также, вместе с адвокатом, добилась оправдательного приговора. Её история легла в основу главной героини пьесы Рокси Харт, а предприимчивый адвокат О'Брайан стал прообразом адвоката Билли Флинна.

Гвен Вердон, третья жена Боба Фосси и главная звезда Бродвея, идеально воплотившая на сцене знаменитый «стиль» режиссёра, загорелась желанием создать свою версию Рокси Харт после просмотра фильма Уильяма А. Уэллмена. Однако главным препятствием стал отказ журналистки и писательницы на приобретение прав. Продюсер Роберт Фрайер и даже сама Гвен Вердон предпринимали неоднократные попытки договориться с Уоткинс. Только после кончины автора её семья дала разрешение на постановку.

Успешный тандем композитора Джона Кандера и автора текстов Фреда Эбба продолжил работу в направлении «концептуальных» мюзиклов (новые произведения, вышедшие после 1960-х годов и отличавшиеся от постановок периода «Золотого века Бродвея»). После приглашения присоединиться к проекту, они предложили рассказать историю о Рокси Харт в виде набора водевильных номеров, популярных в эпоху 1920-х. Боб Фосси также редактировал сценарий, оставляя пометки на полях рукописи. Каждый герой мюзикла возводился в определённый архетип: чревоушатель, клоун, трагист и др. В получившемся сценарии происходили «сразу две вещи: каждый персонаж делал заявление о себе, в то время как шоу делало заявление о персонаже» [Mordden, 2018, p. 176].

В производственную команду вошли уже сотрудничавшие ранее с Фосси сценограф Тони Уолтон, художник по свету Жюль Фишер и дизайнер костюмов Патриция Зиппродт. Продюсерами выступили Роберт Фрайер, Джеймс Крессон, Мартин Ричардс.

Гвен Вердон оставалась звездой Бродвея, однако к 1975 году ей бы исполнилось сорок девять лет. Она и Боб понимали, что это её последняя работа на театральной сцене, но она уже не сможет «вытянуть» весь спектакль одна. Требовался коллега-противовес такого же уровня и

профессионализма как сама Вердон. Ей стала Чита Ривера в роли Велмы Келли, персонажу которой добавили сквозную линию соперничества с Рокси Харт. Жуликоватого адвоката Билли Флинна воплотил Джерри Орбах, мужа Рокси – Эймаса – Барни Мартин.

В рамках сюжетного действия появился новый персонаж, театральный агент Генри Гласман, «объединяющий криминальный мир Чикаго с миром развлечений» [Mordden, 2018, p. 169]. На эту роль пригласили Дэвида Раундса. Тюремную надзирательницу Матрону «Маму» Мортон сыграла Мэри Маккарти. Уроженец Южной Африки, Майкл О'Хоуи, обладал диапазоном голоса в пять октав и был выбран на роль журналистки Мэри Саншайн. Женский костюм и убедительное сопрано успешно скрывали его пол до грандиозного разоблачения в сцене судебного процесса, а на афише его специально указывали М. О'Хоуи, что поддерживало неведение зрителей.

Для оформления сцены Тони Уолтон спроектировал цилиндрическую эстраду в центре с двумя лифтами и вращающейся лестницей. Раздвижные двери давали возможность быстро сменить декорации для каждого действия. Оркестр, разделённый на две части, располагался в яме под сценой и на втором этаже эстрады, что позволяло ему быть полноценным участником спектакля. Обрамляли сценическую площадку вращающиеся колонны с рекламными изображениями, произведениями искусства и графикой 1920-1930-х гг., а в центре наверху находился огромный логотип «Рокси», которому Жюль Фишер создал неоновую подсветку. Художник по свету установил несколько прожекторов в полу сцены и использовал такие оттенки для освещения всего мюзикла, которые создавали мрачную и угрожающую атмосферу города начала XX века, каким и был Чикаго в то время.

Патриция Зиппротт при создании костюмов «основывалась на физических пропорциях танцовщиков и на беседах с Фосси о том, каких персонажей они будут играть» [Winkler, 2018, p. 275]. Она подготовила неопределённого стиля трико в оттенках красного, чёрного и серебристого цветов, соединив их с необычными и оригинальными элементами – чулками и рукавами разной длины, широкими и узкими поясами, бахромой, помпонами.

Роберт Фосси предложил танцовщикам, которых было всего тринадцать человек, самим выбрать себе аксессуары по желанию, принеся на первую репетицию свой личный «сундук Фосси» с полным набором сценических атрибутов и украшений. Таким образом, они смогли идентифицировать себя со своими персонажами в каждой конкретной сцене путём внесения небольших изменений в свой образ.

Изначально, мюзикл «Чикаго» получался забавным, весёлым, наполненным юмором, хотя и не лишенным мрачности и зловещности. Но плотный график работы Боба Фосси (в это же время он заканчивал монтаж фильма «Ленни» (Lenny), первой художественной немзыкальной кинокартины, режиссёром которой он был) и нездоровый образ жизни привели хореографа к сердечному приступу и последующей операции. Он смог вернуться к работе только спустя почти четыре месяца. Многие исследователи и знакомые Фосси связывают это событие с метаморфозой мюзикла. Биограф Р. Фосси, Мартин Готфрид, пишет: «Психологические изменения, предсказанные в результате операции, стали отражаться в спектакле жестокостью» [Gottfried, 2003, p. 388]. Джон Кандер отмечал: «Шоу стало более циничным и язвительным, чем было в начале» [Winkler, 2018, p. 278]. Побывав на краю жизни и смерти, мировоззрение Роберта Фосси устремилось в сторону чёрного юмора, усугубив и так заложенные в нём пороки. Он позволял себе переписывать диалоги и репетировать их с труппой без ведома автора оригинального текста, наполнял тонкие эротические сцены порнографическим содержанием, вставлял оскорбления и унижительные реплики.

После открытия мюзикла в Филадельфии 8 апреля 1975 года эксперты и рецензенты отмечали отдельные фрагменты спектакля как удачные, хвалили игру актёров, но «они жёстко критиковали режиссёра» [Gottfried, 2003, p. 399]. Жизненный и профессиональный опыт взяли вверх над сумасбродством, и Роберт Фосси приступил к редактированию. Персонаж Генри Гласман был исключён из первоначального сценария, а его полномочия были переданы Матроне, что повысило её статус в спектакле и потребовало собственного определяющего номера. Джерри Орбах выступил тем человеком, который смог найти подход к вспыльчивому режиссёру и уговорил его заменить вульгарную хореографию на более пристойные танцы.

Премьера «Чикаго» состоялась в Нью-Йорке в Театре на 46-й улице 3 июня 1975 года. Тони Уолтон разработал постер, вдохновлённый картинами Реджинальда Марша, на котором изображались семь девушек в бикини в томных позах, только в одном чёрном чулке и у каждой был свой головной убор. Справа, в ложе расположилась группа едва различимых мужчин, рассматривающих танцовщиц на сцене, а внизу представлен оркестр, в котором можно рассмотреть банджо, кларнет, трубу и тромбон. «Секс и джаз работали как декорации» [Mordden, 2018, p. 160], передавая игривое настроение спектакля. Роберт Фосси поручил воспроизвести изображение танцовщиц с постера на занавес – зрители настраивались на энергетику будущего мюзикла, занимая места в зале. Когда свет погас, аудиторию приветствовал артист, предупреждая, что их ожидает: «Добро пожаловать, дамы и господа. Сейчас вы увидите историю об убийствах, жадности, коррупции, насилии, эксплуатации, супружеской измене и предательстве – обо всём, что близко и дорого нашим сердцам» [Winkler, 2018, p. 270]. Этот небольшой приветственный текст задавал циничный тон вечера в брехтианском стиле и отражал отношение Роберта Фосси к США 1970-х годов. В интервью режиссёр высказывался так: «Боюсь, что это шоу – мой образ Америки прямо сейчас... “Чикаго” – это не только 20-е годы. В нём говорится о некоторых вещах, актуальных на сегодняшний день, на данный момент» [Kennedy, 2014, p. 41].

В 1973 году войска США покинули Вьетнам, в 1974 году прогремел Уотергейтский скандал, приведший к отставке президента Ричарда Никсона. Энергетический кризис, быстрорастущая инфляция и безработица, высокие ставки по кредитам снижали экономический рост страны, что вызывало волнения среди населения, выливающиеся в массовые беспорядки. Все эти события способствовали формированию неоконсервативного общественного мнения, которое оказалось не готово воспринимать циничный художественный образ «Чикаго», наполненный сатирическим юмором и эротическим визуалом.

Первый акт открывает приветственный номер «Весь этот джаз» (All That Jazz). Во время короткой увертюры поднимается занавес, демонстрируя цилиндрическую эстраду с оркестром на вершине, а сверху спускается красная неоновая табличка в стиле ар-деко с надписью «Чикаго», ниже «конец 1920-х годов». На кульминационный момент мелодии двери эстрады открываются и на сцене появляется Велма Келли, приветствующая публику в стиле владелицы клубов времён Сухого закона Тексас Гуинан. В процессе медленного обхода сценической площадки, к Велме по очереди с разных сторон присоединяются остальные участники кордебалета – каждый со своей индивидуальной хореографией.

Вскоре зрители видят появление пьяных Рокси Харт и её любовника Фреда Кейсли, которые скрываются в оркестровой яме, а после появляются из дверей центральной эстрады уже в кровати, демонстрируя соитие в стиле водевиля – механические, резкие имитационные движения, заканчивающиеся слишком быстро, чтобы обладать каким-либо намёком на эстетическое удовольствие или высокие чувства. Когда танцовщики окружают кровать, Рокси,

наблюдающая как Фред поспешно одевается и уходит, дважды стреляет в него, бросает пистолет на пол и громко заявляет: «Мне нужно пописать». Такая презентация персонажа рисует образ импульсивной и эгоцентричной главной героини, демонстрирующей отсутствие раскаяния и пренебрежение к законам и нормам морали. Велма, находящаяся наверху эстрады, и кордебалет продолжают исполнение номера, а в финале накрывают труп Кейсли простыней, продвигая повествование к следующему действию.

Рокси убеждает своего мужа Эймса, что убитый был грабителем, поэтому любящий и преданный мужчина берёт всю вину на себя, признаваясь в преступлении прибывшим полицейским. Начинается второй номер мюзикла «Забавный, милый» (Funny Honey), в котором Харт благодарит мужа за готовность ради неё на любые жертвы. Эпизод решён в стиле американской певицы и актрисы Хелен Морган, где Харт располагается на пианино как бы «вне» физического действия спектакля – квартиры с трупом на полу. Если во вступительном номере «Весь этот джаз» Рокси была участницей сюжета, а Велма выступала комментатором, то уже во втором номере сама Харт выступает в роли обозревателя, хотя её связь с нарративом не прекращается.

Когда полиция называет имя убитого, Эймс понимает, что жена солгала ему и мёртвый мужчина в его доме не грабитель, а любовник. Тогда Эймс отказывается от показаний, и Рокси арестовывают. Она в панике хватается за четки и начинает молиться, осознавая, что её ждет смертная казнь. В этот момент зрителям объявляют о следующем номере «Тюремное танго» (Cell Block Tango), и Рокси переносится в другую локацию – женскую колонию округа Кук.

Образ каждой заключённой в тюрьме вырисовывается не чертами её характера или гранями личности, а историей её преступлений. Джон Кандер сочинил мелодию танго, добавив к нему оригинальную ритурнель, в которую Фред Эбб вписал короткие реплики касательного каждого убийства, такие как «Чпок», «Шесть», «Цицера» и т.д. Номер начинался в полной темноте, и каждая танцовщица включала лампочку в своей камере, когда произносила свою фразу. Один куплет песни исполнялся одной артисткой, в котором она рассказывала о своём преступлении, а на припеве они все включались в синхронное действие. «Тюремное танго» также раскрывает историю Велмы Келли, которая признаётся в убийстве супруга и сестры, после того как поймала их вместе за изменой. Но официально она отрицает обвинения, утверждая, что потеряла сознание при виде шокирующего события.

Главной фигурой в женской тюрьме является надзирательница «Мама» Мортон, которая за деньги может предоставить любые услуги заключённым. Она помогла Келли прославиться во всех СМИ и выступила в качестве её агента, организовывая выступления в театрах водевиля. Для персонажа Мэри Маккарти сочинили номер в стиле американской певицы Софи Такер, сместив акцент с темы сексуального раскрепощения и вседозволенности, которые поднимала артистка, на деньги, как главное средство управления и достижения желаемого. В песне «Когда ты хорошо относишься к маме» (When You're Good to Mama) слышен vamp, который повторяется на протяжении всего произведения, придавая ему «оргазмический гедонизм» [Mordden, 2018, p. 185]. Хотя текст Фреда Эбба изобилует сексуальным контекстом, а Маккартни передаёт его откровенными развратными движениями, основной посыл – за деньги можно получить всё – остаётся. Создатели «Чикаго» в сатирической манере продемонстрировали один из величайших пороков человечества со времён создания финансовой системы.

Рокси Харт, оценив ситуацию в тюрьме округа Кук и осознав принципы работы чикагских СМИ, уговаривает адвоката Велмы, Билли Флинна, взяться и за её дело. Предприимчивый

юрист называет цену в 5000 долларов, и заключённая обращается к Эймосу за помощью. Она убеждает супруга найти деньги, что сопровождается короткой хореографической зарисовкой – «Степ» (A Tap Dance) – фирменным танцем Роберта Фосси. Четверо танцовщиков в классических костюмах и шляпах, закрывающих их лица, ссутулившись, виртуозно, в очень быстром темпе исполняют движения ногами, словно не касаются пола. Они принимают позы, настолько отклонённые от вертикальной оси, что кажется, будто потеряют равновесие и упадут, но всегда остаются в форме. Весь танец – концентрация «стиля Фосси», являющийся идеальной иллюстрацией диалога Рокси и Эймоса.

Поддавшись уговорам жены, Эймос направляется в офис адвоката, а остальные участники «Степа» покидают сцену. Начинается песня «Всё, что меня волнует» (All I Care About), исполняемая в стиле певца и музыканта Теда Льюиса. Шесть статных танцовщиц появляются в центре сцены в костюмах и образах, использованных Тони Уолтоном для рекламного постера и дублированных на большом занавесе Театра на 46-й улице: девушки облачены в бикини, один чёрный чулок и у каждой индивидуальный головной убор. После объявления о прибытии Билли Флинна, танцовщицы озираются по сторонам, скандируя «Мы хотим Билли/Где Билли/Дайте нам Билли» [Winkler, 2018, p. 278]. Они начинают двигаться в разные стороны от центра сцены, занимая всю площадку, каждая в своём собственном темпе, в конце уходя в глубокий выпад или шпагат. Наконец девушки поднимаются на ноги и объявляют: «Вот он!», после чего покидают сцену. Двери центральной эстрады открываются, и перед зрителями предстаёт Билли Флинн, одетый по последней моде 1920-х и курящий сигару. Его приветственная реплика «Все здесь? Все готовы?» ссылается на знаменитую фразу Теда Льюиса «Все счастливы?» (Is Everybody Happy Now?).

На сцену возвращаются танцовщицы, у которых в каждой руке по большому и пышному розовому вееру. Боб Фосси – мастер в использовании реквизита, поэтому весь номер изобилует яркими сценическими образами. Например, на фразу Билли «Покажи мне длинные, длинные волосы цвета воронова крыла / Струящиеся вниз, примерно туда», он выстраивает танцовщиц в одну линию, создающих из вееров иллюзию пышных волос, ниспадающих с головы одной из девушек. Позже все артистки группируются, образуя один гигантский веер, покачивающийся позади Флинна.

В песне адвокат утверждает, что отвергает материальные ценности в пользу духовных благ, но его исполнение сопровождается тонкая сатира – по мере продвижения номера на нём остаётся все меньше одежды. В финале танцовщицы окружают Билли, прикрывая веерами нижнюю часть тела, а в следующий момент он предстаёт перед зрителями уже без брюк.

Это оригинальное завершение номера послужило переходом к следующей сцене, когда двери центральной эстрады открылись и на лебедках опустились декорации адвокатской конторы, в которых Флинн ожидал Эймос и портной, подготовивший (как нельзя кстати) новые брюки. В достаточно длинной немзыкальной сцене Билли соглашается защищать Рокси, потом понимает, что у Эймоса нет денег оплатить его услуги, и придумывает план, как переделать историю молодой и привлекательной Харт, чтобы продать её газетчикам и выручить с этого прибыль. Эпизод завершается плавным переходом, когда Эймос исчезает со сцены вместе с декорациями адвокатской конторы тем же способом, что и появился, а Флинн присоединяется к Рокси, поднявшейся по вращающейся лестнице из оркестровой ямы. Сидя на стульях, юрист и его подзащитная выступают наблюдателями следующего номера – песни «Немного хорошего» (A Little Bit Of Good) в исполнении журналистки Мэри Саншайн.

Мелодия отсылает к известной актрисе и танцовщице Мэрилин Миллер, звезды мюзикла

«Безумства Зигфелда» и её роли в фильме «Салли» (1929). Однако в отличие от героини Миллер, Саншайн простодушная и легковверная особа, не особо ищущая правду, чем должен был бы отличаться настоящий профессиональный репортёр. Именно поэтому эту роль исполнял мужчина – карикатура на современную журналистику в лёгкой комической манере.

Мэри Саншайн – идеальный представитель СМИ, чьими слабостями и особенностями характера пользуется Билли Флинн, когда устраивает пресс-конференцию Рокси Харт. Адвокат предлагает новую версию громкого убийства в песне «Мы оба потянулись за пистолетом» (*We Both Reached for the Gun*).

Сценическое решение эпизода восходит к английскому мюзик-холлу, представление чревовещателя, «человек и кукла», где в роли немой куклы – Рокси Харт. Она сидела на коленях у Флинна и открывала рот, в то время как опытный адвокат ловко манипулировал общественным мнением через легковверных журналистов.

В отличие от предыдущих музыкальных номеров, «Мы оба потянулись за пистолетом» – это не песня персонажа, а песня сюжета, а, точнее, действия, которое описывает Флинн, представляя Рокси Харт как жертву, а не виновницу. Но и он не лишен юмора: в кульминационный момент, когда Билли держит ноту, ему приносят стакан молока; не прекращая пения, адвокат выпивает жидкость, что ещё раз «подтверждает» честность истории Рокси.

Заключенная Харт становится самой популярной знаменитостью Чикаго и начинает планировать будущую карьеру в водевиле в своём сольном номере «Рокси» (*Roxie*). Ему предшествует длинный монолог главной героини, в котором «центральное место занимает шоу-бизнес и социопатическая потребность во внимании» [Mordden, 2018, p. 189]. Рокси Харт рассказывает о своём желании добиться известности и славы, ради чего она готова поступиться собственным достоинством. Девушка признается в своих неразборчивых связях с мужчинами и изменах супругу, после чего, наслаждаясь обретенной популярностью, она начинает петь. Рокси заявляет: «найди парня, с которым можно работать». Но её амбиции не ограничены. На фразе «думай масштабно», на сцене появляются шестеро танцовщиков, словно материализующаяся фантазия Харт. В клоунских костюмах эти мужчины вступают в хореографический диалог с главной героиней, демонстрируя как современный шоу-бизнес строится не на таланте, а на любовных интригах.

Учитывая характер Рокси, её преступление и полное отсутствие раскаяния, героиня не должна вызывать ни сочувствия, ни сопереживания. Но исполнительницей была главная звезда Бродвея, Гвен Вердон. Она «была больше, чем персонаж, даже когда оставалась верна своему персонажу» [Mordden, 2018, p. 165]. Поэтому Рокси Харт завораживала и очаровывала, благодаря таланту Вердон, а Фред Эбб подчеркнул это строчкой песни, которую она пела – «Кто сказал, что убийство – это не искусство?». Эпизод «Рокси» демонстрирует зрителям обаятельного психопата, способного склонить на свою сторону даже самого опытного скептика.

Популярность Рокси Харт вытесняет Велму Келли с первых полос газет, что вынуждает артистку кабаре предложить молодой заключённой объединиться и выступать вместе. В сольном номере Келли, озаглавленном «Я не могу сделать это в одиночку» (*I Can't Do It Alone*), она показывает танец, когда-то исполняемый ей и её сестрой. За неимением второго участника, Велма разыгрывает обе роли сама, повторяя, что не сможет выступать одна, без партнера. Снова сводя шоу-бизнес к теме секса, Боб Фосси в конце эпизода размещает на сцене кровать с двумя отверстиями. Чита Ривера, просунув голову в одно из них, бессильно заявила, что «просто не сможет... сделать это... в одиночку», оглядывая пустой прорез рядом с собой.

Не проявляющая никакого интереса Рокси, сидящая в правом углу и поедающая ужин, отказывает Велме в её намерении, уверенная в своей популярности как сольной звезды. Но в этот момент надзирательница тюрьмы рассказывает о новом громком преступлении: молодой человек и его двое друзей были убиты юной Китти, что стало центральной темой всех чикагских газет.

Велма и Рокси поднялись на эстраду и, облаченные в дождевики, сидя спиной друг к другу, они спели дуэтом «Сама себе лучшая подруга» (My Own Best Friend), каждая восхваляя себя, что стало сатирическим переосмыслением баллад и лирических певцов. Когда в кульминационный момент на сцену вышли артистки кордебалета, чтобы осыпать исполнительниц конфетти, Келли и Харт начали кланяться. Только смышенная Рокси вместо поклона изобразила потерю сознания. Двери центральной эстрады открылись, и сцену заполонили репортеры, во главе с Билли Флинном, устремив свои взгляды на бесчувственную девушку. Рокси заявила, что беременна, Велма изрекла короткое «Чёрт!», и под репризу «Весь этот джаз» занавес опустился, оповещая о конце первого акта.

После антракта Келли снова приветствует зрителей в стиле Тексас Гуинан, после чего исполняет песню «Я знаю девушку» (I Know a Girl), в которой высказывает возмущение манипуляцией Рокси и тем, как она смогла соблазнить врача, подтвердившего её положение.

На сцене появляется Харт и придаётся радостным фантазиям о будущем своего (несуществующего) ребёнка в номере «Я и мой малыш» (Me and My Baby), решённый в стиле комедийного актёра, танцовщика, певца и автора песен Эдди Кантора. Боб Фосси поставил танец для Гвен Вердон и мужского кордебалета, где все участники были одеты в одинаковые деловые костюмы, а хореография отсылала к Чарли Чаплину. Но техническая сложность номера стала препятствием для немолодой Вердон, и Фосси его изменил. Теперь Рокси появлялась в красивом сексуальном трико с двумя танцовщиками, практически не исполняя никаких танцевальных движений.

В конце номера муж Харт, Эймос, заявляет, что он отец ребенка, но никто не обращает на это внимания. Начинается его соло, жалобная песня «Мистер Целлофан» (Mr. Cellophane), «явно созданная по мотивам “Никто” (Nobody) Берта Уильямса» [Bordman, 2001, p. 743]. Первые шестнадцать тактов мелодии точно соответствуют куплету оригинальной композиции 1905 года, но дальнейшее развитие идёт в среднем миноре, доходя до грандиозного расширенного припева. Ирония заключается в том, что Эймос в клоунском костюме, становится «трансцендентным апофеозом неудачника» [Mordden, 2018, p. 193], распевая «вы бы его заметили».

Велма Келли готовится к своему судебному процессу и демонстрирует все заготовленные трюки для присяжных адвокату в эпизоде «Когда Велма даёт показания» (When Velma Takes The Stand), мелодическая структура которой отсылает к произведениям композитора-пианиста Эдварда «Зез» Конффри. В оркестровке Ральфа Бёрнса с рудиментарной рябью, она становится идеальным аккомпанементом выступлению Велмы, где она рассказывает, как будет дрожать, плакать, просить носовой платок и т.д.

«Когда Велма даёт показания» – это концептуальное сочинение, «позволяющее персонажу признать, что он является исполнителем в шоу» [Mordden, 2018, p. 194], потому что Келли напрямую обращается к дирижеру фразой: «Можно мне мою музыку для выхода?», чтобы начать своё представление. Это также торжество лжи и фарса, заполонившее систему правосудия в Америке, которая «уже превратилась в водевиль» [McMillin, 2006, p. 23]. Особенно эффектно это отражается в связке с дальнейшим развитием сюжета.

Рокси, расстроенная тем, как с ней обращаются в тюрьме, считающая себя знаменитостью, вступает в спор с адвокатом и увольняет его. Билли предупреждает Харт, что слава не вечна, и она будет такой же популярной, если закончит жизнь приговорённой к смертной казни и повешенной в петле. В этот момент Матрона пытается вести диалог с одной из заключённых, венгеркой Хуняк, с помощью словаря, а та только повторяет «Не виновна». Обмен репликами приводит к объявлению Мортон «знаменитого венгерского трюка с верёвкой», где водевильный приём демонстрирует реальную казнь Хуняк. Наступает момент обнажения истины спектакля, «потому что “Чикаго” выворачивает традиционную музыкальную комедию наизнанку» [Mordden, 2018, p. 194]: все виновные избегают наказания и только одна, действительно невинная девушка, чей адвокат отказался её защищать, становится первой женщиной, казнённой в Чикаго за десятилетия.

Испугавшись за свою жизнь, Рокси снова обращается к Билли Флинну с просьбой представлять её интересы в суде. Адвокат успокаивает девушку, объясняя, что ей ничего не угрожает, если превратить суд в ослепительное зрелище. Так начинается второй сольный номер Билли Флинна «Шик-блеск» (*Razzle Dazzle*), в котором он трансформируется в Кларенса Дэрроу – знаменитого юриста и одного из руководителей Американского союза гражданских свобод, согласившегося защищать юных преступников Леопольда и Лёба в суде за убийство 14-летнего Бобби Франка в 1924 году.

Довольно простая мелодическая структура песни раскрывает лёгкий и остроумный текст Фреда Эбба, в котором театральность, игра, мишура являются средством достижения любой цели, универсальным ключом к любой аудитории, будь то жюри присяжных, комитет или общество в целом. Эпизод «Шик-блеск» даёт первое представление о значимости персонажа Билли Флинна, которое в полной мере раскрывается в следующей немusикальной сцене – финального судебного заседания. Хотя главный герой спектакля Рокси Харт, но именно адвокат – главный режиссёр её истории.

Слушание по делу Рокси представлено как стилизованный спектакль менестрелей с шутками и вкраплением музыкальных акцентов. На сцене Рокси, Эймос, и ненадолго оживший Фред Кейсли разыгрывают детали преступления, а один танцовщик кордебалета, применяя аксессуары из «сундука Фосси», меняет внешность и изображает весь состав жюри присяжных, «привнеся в сцену в зале суда ощущение разнообразия и удивительной комедии» [Mordden, 2018, p. 281].

Судебный процесс в прямом эфире радио освещает репортер Мэри Саншайн, за которым внимательно следят надзирательница и Велма, находящиеся в тюрьме округа Кук. Рокси ведет себя так, как Келли планировала свою защиту в суде, используя все её уловки. Словно разделённый экран, зрители наблюдают на сцене два места действия одновременно, что позволяет подвести сценарий к номеру «Класс» (*Class*) – совместной песне Велмы и Мортон, отражающей их негодование бесчестным и подлым поведением Рокси. Комизм эпизода создаётся диссонансом высокопарного текста Фреда Эбба и гармонической структуры мелодии Джона Кандера, помеченной как «Квази Франц Шуберт» [Mordden, 2018, p. 197], с теми личностями, которые это исполняют в сочетании с вокальным стилем каждой из них. Две женщины так яростно возмущаются поведением Рокси, абсолютно не замечая, что сами ничем не отличаются от неё. Противоречие заостряется и достигает своего пика в кульминационном моменте на длинной ноте, доводя зрительный зал до взрывного хохота.

Мэри Саншайн объявляет, что Билли Флинн готовится произнести заключительную речь. После финального текста: «...истинная суть вещей часто отличается от их внешнего вида!»

адвокат срывает с Мэри парик и одежду, представляя зрителям мужчину в одних трусах. Этот акт обнажения шокировал ничего не ведающую публику, ещё раз подчеркивая отношение Боба Фосси к средствам массовой информации.

Как только присяжные приготовились вынести вердикт по делу Рокси Харт, их прерывают громкие выстрелы. В зал суда врывается репортёр и заявляет о новом громком убийстве. Все представители прессы убегают на место преступления, забыв о Рокси. Харт возмущается, что её слава была такой мимолетной, даже не осознавая, что получила оправдательный вердикт и избежала смертной казни за убийство. Билли Флинн, не дождавшись благодарности за свою работу, не расстроился, признаваясь, что делал это за деньги. Не столь яркий, как у Мэри Саншайн, но это также был акт обнажения персонажа, особенно, когда адвокат попросил у оркестра свою музыку для ухода со сцены и заиграла реприза «Всё, что меня волнует».

Эймос предпринимает последние попытки спасти брак с Рокси, предлагая девушке вернуться домой. Но, не думая ни о чём, кроме утраченной славы, бывшая заключённая отвергает его предложение. Уставший, униженный, Эймос обращается к оркестру предоставить и ему музыкальное сопровождение для ухода со сцены. Однако никто не отвечает на его просьбу. Изрекая «Ну...ладно!» Эймос в тишине скрывается за кулисами. Такой режиссёрский ход подводит итог персонажу – как и казненная невиновная венгерка Хуняк, Эймос вызывает сочувствие из-за несправедливости по отношению к нему.

В финальной сцене «Чикаго» Рокси и Велма (также оправданная за своё преступление) объединяются для совместного выступления в театре водевиля. Мэри Саншайн, теперь уже разоблаченный мужчина, становится театральным промоутером, который и объявляет публике о премьере – представлении двух звёзд, блистательных чикагских убийц, о которых все читали в газетах, Рокси Харт и Велмы Келли.

Изначально, по замыслу Боба Фосси, финал должен был обнажить бездарность главных героинь, представив худший номер всего мюзикла. Но, как уже упоминалось выше, в бродвейских театрах персонаж не отделялся от звезды, играющей его. Зрители не оценили тонкого сарказма Фосси, не понимая почему знаменитые и профессиональные исполнительницы Гвен Вердон и Чита Ривера в конце мюзикла предстают в таком неприглядном свете? Поэтому финал был изменен, а Фред Эбб и Джон Кандер написали новые композиции – «В наши дни» (Nowadays), «Ответ на приглашение» (RSVP) и «Погорячее» или «Жарче» (Keep It Hot). Мощный и яркий музыкально-танцевальный эпизод становится стильным завершением «Чикаго», с воодушевлением принимаемым публикой. Хотя зрительские овации обращены к Гвен Вердон и Чите Ривере, они также адресуются и двум преступницам, которые снова обретают популярность благодаря умелой манипуляции общественным мнением.

Роберт Фосси вынес вердикт современному социуму США, демонстрируя на сцене едкий комментарий относительно американской судебной системы и индустрии развлечений. Целостный художественный образ «Чикаго», наполненный сатирическим юмором, цинизмом и вульгарностью, вызвал неоднозначную реакцию критиков и зрителей. Спустя 936 выступлений 27 августа 1977 года мюзикл закрылся, и отправился в национальный гастрольный тур. Но и тут труппа «Чикаго» столкнулась с сопротивлением со стороны руководства театров принимающих городов, которые требовали отредактировать текст сценария, убрав нецензурную лексику.

Сарказм и цинизм «Чикаго», представленный в брехтианском стиле, вызывал недовольство публики, смещающейся от пути либерализма в сторону неоконсерватизма. Привлечение бродвейских звёзд оригинальной постановки Читы Риверы и Гвен Вердон к гастрольному туру

обеспечили кассовые сборы, подтверждая важность участвующих исполнителей, но это не повлияло на общее впечатление от мюзикла. Из 11 номинаций на премию «Тони», спектакль не выиграл ни одной. Только спустя почти два десятилетия общество смогло по достоинству оценить произведение Роберта Фосси, обладающее контекстуально-сложным художественным образом и наполненное его авторским стилем.

Нью-Йоркский Городской Центр в рамках своей программы «На Бис!» в мае 1996 года представил «Чикаго» как укороченный и переработанный вариант мюзикла 1975 года, режиссёром которого выступил Уолтер Бобби. Энн Райнкинг – танцовщица, исполнившая роль Рокси Харт на бродвейской сцене после ухода Гвен Вердон из проекта – вернулась к своему персонажу. Она же выступила хореографом нового шоу, в котором стремилась сохранить аутентичный фирменный стиль Боба Фосси. Эймаса воплотил на сцене Джоэл Грей, знаменитый Конферансье из мюзикла и фильма «Кабаре», а Биби Нойвирт, принимавшая участие в восстановленном мюзикле «Милая Чарити» в 1986 году, режиссёром и хореографом которого был сам Боб Фосси, сыграла Велму Келли. Таким образом, новый спектакль имел прочные связи со своим первым режиссёром и постановщиком, скончавшимся 23 сентября 1987 года в возрасте 60 лет.

Успех концертного показа предоставил «Чикаго» полноценное восстановление на бродвейской сцене, и он открылся 14 ноября 1996 года в Театре на 46-й улице, где и была представлена оригинальная постановка, ныне переименованная в честь Ричарда Роджерса. Новый «Чикаго» стал расширенной версией концертного выступления, но отличался от оригинального мюзикла минималистическими декорациями. Оркестр расположился в ложе в центре сцены, а действие разыгрывалось непосредственно перед ним. Реквизит практически отсутствовал. Танцовщики были одеты в чёрные костюмы, а танцовщицы – в различные вариации чёрных бикини. Но шляпы-дерби остались – как важный дескриптор стиля Фосси. В первой сцене одну из них расположили на спинке стула и высветили прожектором, создавая ощущение, будто сам Боб Фосси недавно оставил её там.

В отличие от оригинального мюзикла, восстановленный «Чикаго» был встречен критиками и зрителями похвалой. Во многом это связано с изменениями в мировом культурном пространстве, когда для восприятия сатиры и явно преобладающего цинизма должны были сформироваться определённые условия. В 1990-х годах американская общественность стала свидетелем громких судебных процессов, освещаемых в СМИ. Эми Фишер – 17-летняя девушка застрелила жену своего любовника Джоуи Буттафуоко, была приговорена к 15 годам заключения, но досрочно вышла из тюрьмы в 1999 году и стала журналисткой и писательницей; братья Эрик и Джозеф Менендес – из-за насилия в семье убили своих родителей, получили пожизненное заключение вместо смертной казни, а история их преступления до сих пор остается популярной темой для обсуждения; известный игрок НФЛ и актёр Орентал Джеймс «О.Джей» Симпсон – обвинён в убийстве своей бывшей жены и её приятеля, ставшего случайным свидетелем, но был оправдан. Пресса и телевидение превратили преступников в знаменитостей, и общественность США в конце XX века «либо смирилась с безнравственностью, либо жаждала громких скандалов» [Kennedy, 2014, p. 8]. Мечта Рокси Харт воплощалась в реальность, и теперь сатира и цинизм «Чикаго» воспринимался горькой правдой жизни, став частью массовой культуры.

Мюзикл 1996 года выиграл шесть номинаций премии «Тони»: лучшее возобновление мюзикла, лучший актёр в мюзикле (Джеймс Нотон), лучшая актриса в мюзикле (Бебе Нойвирт), лучшая постановка мюзикла (режиссёр Уолтер Бобби), лучшая хореография (Энн Райнкинг) и

лучшее световое освещение (Кен Биллингтон). Он также забрал награды в шести номинациях премии «Драма Деск»: выдающееся возобновление мюзикла, выдающаяся актриса мюзикла (Бебе Нойвирт), выдающийся актёр мюзикла (Джозел Грей), выдающаяся хореография (Энн Райнкинг), выдающийся режиссёр мюзикла (Уолтер Бобби) и выдающееся световое освещение (Кен Биллингтон). В 1998 году «Чикаго» удостоился премии Грэмми за лучший альбом музыкального театра, выпущенный 28 января 1997 года.

На данный момент восстановленный спектакль идёт в театре «Амбассадор» (The Ambassador Theatre) и является одним из самых продолжительных бродвейских мюзиклов, приближаясь к своему 30-летнему юбилею. «Чикаго» 1996 года лишился подзаголовка «Музыкальный водевиль», и некоторые номера утратили контекст, заложенный Бобом Фосси в первоначальной концепции. Однако минималистическая форма и преобладание чёрного цвета придали восстановленному «Чикаго» «ощущение вневременности, что облегчило его перевод на языки и культуры по всему миру» [Winkler, 2018, p. 291]. Помимо Соединенных штатов Америки, Канады и Англии, мюзикл появился в 24 странах или городах-государствах, в том числе и в России.

4 октября 2002 года в Москве в Театре Эстрады состоялась премьера «Чикаго», ставшая первым продюсерским проектом российских звезд Филиппа Киркорова и Аллы Пугачёвой. За точность воплощения бродвейской постановки на московской сцене отвечал режиссёр Скотт Фэррис, хореограф Гари Крист и музыкальный руководитель Стивен Фримэн. На главные роли дерзких преступниц выбрали Анастасию Стоцкую (Рокси Харт) и Лику Руллу (Велма Келли), чьи исполнительские способности критики оценили средне, выделяя как плюсы, так и минусы сыгранных партий. В лучших традициях коммерческого приоритета постановки любого мюзикла, для гарантии кассовых сборов были привлечены видные деятели и знаменитости российского шоу-бизнеса: Филипп Киркоров воплотил на сцене адвоката Билли Флинна, а Лолита Милявская предстала в образе тюремной надзирательницы «Мамы» Мортон. Александр Соколянский в рецензии на спектакль отмечал: «На мой взгляд, роль Билли Флинна – единственная, где ввод дублёра может обернуться существенными потерями» [Соколянский, 2002, с. 10]. Филипп Киркоров – профессиональный певец, но смог раскрыть и актёрский талант, создав на сцене яркий и запоминающийся образ комбинатора-авантюриста.

Одной из причин посмотреть спектакль театральная обозреватель Святослав Бирюлин называл «параллель между Чикаго 30-х и Москвой 90-х», утверждая, что «зритель пойдет на мюзикл в том числе за “правдой жизни”» [Бирюлин, 2002, с. 8]. Однако, начинавшийся как перспективный и амбициозный проект, «Чикаго» провалился, закрывшись спустя 8 месяцев показов. Зрители и критики не оценили циничный тон мюзикла, представленный в минималистическом оформлении.

В 2007 году свою версию мюзикла предложил Санкт-Петербургский государственный театр музыкальной комедии, в постановке хорватских специалистов: режиссёр Дора Руждьяк Подольски, хореограф Игорь Барберич, сценограф Иво Кнезович, художник по костюмам Мирьяна Загорец. После премьеры театральные критики так высказались об игре ведущих исполнителей: А. Балабанова в роли Велмы Келли – «прекрасно играла и двигалась подчас лучше профессиональной танцовщицы» [Плахотина, 2008, с. 57], «обладает мощным и дерзким вокалом» [Гороховская, 2008, с. 33], Ю. Москаленко в роли Рокси Харт – «сольные номера...напоминали художественную самодеятельность» [Плахотина, 2008, с. 57], О. Лозовая в роли Рокси Харт – «яркая характерная актриса» [Гороховская, 2008, с. 33], Ю. Скороходов в роли Эймуса – «прекрасно сыграл...любящего мужа, находящего под каблуком своей

«красавицы жены»» [Плахотина, 2008, с. 57], «убедителен и трогателен» [Гороховская, 2008, с. 33]. Претензии поступали и в адрес самой постановки. Екатерина Гороховская назвала петербургскую версию «Чикаго» «задрищенский Макдональдс», в котором «шик, блеск, секс, драйв... присутствуют... на уровне понимания местных предпринимателей, и этот уровень удручает» [Гороховская, 2008, с. 33]. Татьяна Плахотина выразилась несколько мягче, резюмировав ««Чикаго» – спектакль на вырост, требующий от труппы определённых навыков, появление которых, будем надеяться, не заставит себя долго ждать» [Плахотина, 2008, с. 57].

Компания Stage Entertainment рискнула второй раз поставить мюзикл в Москве в 2013 году. Как выразилась Марина Шимадина: «За прошедшие годы мы повзрослели и стали циничнее, много чего насмотрелись, научились обходиться в театре без морали и обрели способность воспринимать горькую и злую иронию, заложенную в мюзикле Боба Фосси» [Шимадина, 2013, с. 10, с. 10]. Как и судьба оригинального «Чикаго» 1975 года, не получившего признания в своё время, а только спустя десятилетия, российский зритель также смог оценить мюзикл только по происшествию нескольких лет.

Постановка в театре МДМ с Анастасией Макеевой в роли Рокси Харт, Ликой Руллой в роли Велмы Келли и Александром Арсентьевым в роли Билли Флинна с успехом прошла с 5 октября 2013 по 30 апреля 2015 года. Звездной «гостьей» мюзикла стала джазовая певица Лариса Долина в образе тюремной надзирательницы «Мамы» Мортон. Но её появление было не регулярным. В остальное время роль воплощала на сцене Елена Чарквиани – «одна из лучших мюзикловых актрис нашей сцены» [Шимадина, 2013, с. 10, с. 10], как высказалась М. Шимадина.

Вторая попытка бродвейского мюзикла покорить российскую аудиторию оказалась удачной, и во многом этому способствовал фильм «Чикаго» режиссёра Роба Маршалла, вышедший в прокат 10 декабря 2002 года. Полностью дублированная кинокартина стартовала в России 12 марта 2003 года.

Работа режиссёра-дебютанта, лично знавшего Роберта Фосси, выиграла шесть номинаций премии «Оскар», две номинации премии ВАФТА, три номинации премии «Золотой глобус», две номинации Премии Гильдии киноактёров США, а диск с записью саундтреков получил награду «Грэмми». Решённый как совмещение реальности и воображения, фильм продолжил тенденцию, заданную Робертом Фосси в кинокартине «Кабаре»: действие фильма разворачивается в Чикаго 1920-х годов, но музыкально-танцевальные номера, как фантазийные эпизоды, исполняются на отдельной сцене.

## Заключение

Все выразительные средства, используемые Робертом Фосси для создания целостного художественного образа мюзикла «Чикаго», соответствовали его авторскому режиссёрскому стилю, но были слишком радикальными для середины 1970-х годов. Спектакль не получил должного признания, а неоконсервативные взгляды, набирающие популярность в то время, отвергали его язвительность и порочность. Понадобилось почти двадцать лет, чтобы общество осмелилось принять свои отрицательные моральные качества и недостатки и по достоинству оценить гениальную постановку Роберта Фосси. Концепция и идеи, заложенные в мюзикле «Чикаго», позволяют ему быть произведением искусства, актуальным для любой культуры, социума или эпохи. Спектакль прошёл путь от отрицания и неприятия до всемирной известности и популярности, что подтверждает его перспективы для новых прочтений в будущем.

---

## Библиография

1. Бирюлин С. Время культуры. Чикаго 30-х – это Москва сегодня // *Время*. 2002. 4 окт. № 179. С. 8.
2. Гороховская Е. В. [«Чикаго»] // *Петербургский театральный журнал*. 2008. № 1. С. 32-33.
3. Плахотина Т. «Чикаго на итальянской» // *Петербургский театральный журнал*. 2008. № 2. С. 57.
4. Соколянский А. Торжествующий жанр. В Москве наконец-то появился мюзикл без «фанеры» // *Время новостей*. 2002. 7 окт. № 184. С. 10.
5. Шимадина М. Киркоров в «Чикаго» больше не живет // *Известия (Россия)*. 2013. 8 окт. № 188. С. 10.
6. Bordman G. *American Musical Theatre: A Chronicle*. New York, NY: Oxford University Press, 2001. 917 p.
7. Gottfried M. *All His Jazz: The Life and Death of Bob Fosse*. Boston: Da Capo Press, 2003. 567 p.
8. Kennedy M. "Isn't It Swell...Nowadays?": The Reception History of Chicago on Stage and Screen. Thesis ... Master of Music. University of Cincinnati, 2014. 121 p.
9. McMillin S. *The Musical as Drama*. New Jersey: Princeton University Press, 2006. 230 p.
10. Mordden E. *All That Jazz: The Life and Times of the Musical Chicago*. New York, NY: Oxford University Press, 2018. 286 p.
11. Winkler K. *Big Deal: Bob Fosse and Dance in the American Musical*. New York, NY: Oxford University Press, 2018. 458 p.

## Reimagining the Artistic Image of the Musical "Chicago": From Criticism to Worldwide Acclaim

**Yuliya V. Bovt-Tishchenko**

Degree-Seeking Applicant in Art History,  
Department of History of Foreign Theatre,  
Russian Institute of Theatre Arts – GITIS,  
125009, 6, Malyy Kislovskiy lane, Moscow, Russian Federation;  
e-mail: jbt\_92@mail.ru

### Abstract

The premiere of the Broadway musical "Chicago", staged by director and choreographer Robert Louis Fosse, took place in 1975. However, the show gained worldwide fame and popularity only after its creator's death, when a minimalist, low-budget revival was released in 1996 – representing an exceptional case in the history of Broadway theatres. The article is devoted to a comprehensive study of the musical "Chicago", its conceptual ideas and staging solutions, and also analyzes the reasons for the controversial criticism of the original production and the success of new theatrical and cinematic works, which include the reimagined artistic image of Robert Fosse's 1975 musical.

### For citation

Bovt-Tishchenko Yu.V. (2026) Pereosmyslenie khudozhestvennogo obraza myuzikla «Chikago»: ot kritiki do mirovogo priznaniya [Reimagining the Artistic Image of the Musical "Chicago": From Criticism to Worldwide Acclaim]. *Kul'tura i tsivilizatsiya* [Culture and Civilization], 16 (4A), pp. 246-260. DOI: 10.34670/AR.2026.72.32.029

### Keywords

Broadway musical, Robert Louis Fosse, Chicago, revival.

---

## References

1. Biriulin, S. (2002, October 4). Vremya kultury. Chikago 30-kh – eto Moskva segodnya [A time of culture: Chicago of the 1930s is Moscow today]. Vremya, 179, p. 8.
2. Bordman, G. (2001). American musical theatre: A chronicle. New York, NY: Oxford University Press.
3. Gorokhovskaya, E. V. (2008). ["Chikago"] [Chicago]. Peterburgskiy teatralnyy zhurnal, 1, 32-33.
4. Gottfried, M. (2003). All his jazz: The life and death of Bob Fosse. Boston: Da Capo Press.
5. Kennedy, M. (2014). "Isn't it swell...nowadays?": The reception history of Chicago on stage and screen. Master's thesis, University of Cincinnati.
6. McMillin, S. (2006). The musical as drama. New Jersey: Princeton University Press.
7. Mordden, E. (2018). All that jazz: The life and times of the musical Chicago. New York, NY: Oxford University Press.
8. Plakhotina, T. (2008). "Chikago na italianskoy" [Chicago in Italian]. Peterburgskiy teatralnyy zhurnal, 2, p. 57.
9. Shimadina, M. (2013, October 8). Kirkorov v "Chikago" bols he ne zhivet [Kirkorov no longer lives in Chicago]. Izvestiya (Rossiya), 188, p. 10.
10. Sokolyanskii, A. (2002, October 7). Torzhestvuyushchiy zhanr. V Moskve nakonets -to poyavilsya myuzikl bez "fanery" [Triumphant genre: A musical without "plywood" has finally appeared in Moscow]. Vremya novostey, 184, p. 10.
11. Winkler, K. (2018). Big deal: Bob Fosse and dance in the American musical. New York, NY: Oxford University Press.