

Государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования
«Оренбургский государственный институт искусств
им. Л. и М. Ростроповичей»

На правах рукописи

БРЕЙТБУРГ Кимол Александрович

**БРОДВЕЙСКИЙ МЮЗИКЛ 1920–1960-х ГОДОВ:
ЖАНРОВАЯ СПЕЦИФИКА, ОСОБЕННОСТИ ДРАМАТУРГИИ**

Специальность 5.10.3. Виды искусства (музыкальное искусство)
(искусствоведение)

ДИССЕРТАЦИЯ
на соискание ученой степени
кандидата искусствоведения

Научный руководитель –
доктор искусствоведения, профессор
Долинская Елена Борисовна

Оренбург
2026

ОГЛАВЛЕНИЕ

ВВЕДЕНИЕ.....	4
ГЛАВА 1. РАННИЙ МЮЗИКЛ БРОДВЕЯ В ПОИСКАХ ЖАНРОВЫХ МОДЕЛЕЙ.....	14
1.1. Истоки и предпосылки становления американского легкожанрового музыкального театра (начало XVIII – первая четверть XX века).....	14
1.2. Проблемы типологии бродвейского мюзикла: история и современность.....	34
1.3. «Плавучий театр» Дж. Керна – О. Хаммерстайна: интегративность как приоритетная тенденция.....	50
ГЛАВА 2. ИНТЕГРАЛЬНОСТЬ В КОНТЕКСТЕ ИСТОРИЧЕСКОЙ ЭВОЛЮЦИИ ЖАНРА.....	60
2.1. Мюзикл как важнейшая сфера легкожанрового музыкального театра....	60
2.2. «Оклахома!» Р. Роджерса – О. Хаммерстайна: интегральность и «народная опера».....	68
ГЛАВА 3. КОНЦЕПТУАЛЬНОСТЬ КАК ЗНАЧИМАЯ ИНТЕНЦИЯ В РАЗВИТИИ БРОДВЕЙСКОГО МЮЗИКЛА.....	96
3.1. Концептуальные «эксперименты» в музыкальном театре Бродвея «классической эпохи».....	96
3.2. «Скрипач на крыше» Дж. Бока – Ш. Харника: концептуальность как новый уровень претворения интегративности.....	106
3.3. Преломление интегральности и концептуальности в бродвейских мюзиклах второй половины 1960–1970-х годов.....	127
ЗАКЛЮЧЕНИЕ.....	147
СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ.....	157
Приложение 1. Хронологический перечень событий.....	181
Приложение 2. Схема американского водевиля.....	192
Приложение 3. Краткое содержание мюзикла «Плавучий театр».....	194

Приложение 4. Мюзиклы, поставленные на Бродвее более 1000 раз.....	196
Приложение 5. Краткое содержание мюзикла «Оклахома!».....	215
Приложение 6. Краткое содержание мюзикла «Скрипач на крыше».....	216
Приложение 7. Нотные примеры.....	218

ВВЕДЕНИЕ

Актуальность темы исследования. На протяжении современной эпохи мюзикл вполне обоснованно позиционируется в качестве одной из важнейших сфер легкожанрового музыкального театра и массовой музыкальной культуры. Наглядным тому подтверждением являются многочисленные успешные постановки вновь создаваемых и «возобновляемых» мюзиклов, их заинтересованные обсуждения в профессиональной среде, публикации многочисленных критических статей и специальных исследовательских работ, посвященных актуальному бытованию мюзикла в России и зарубежных странах. Не столь обстоятельно и многогранно освещены в музыковедческой литературе важнейшие этапы исторической эволюции мюзикла, что закономерно обусловливается труднодоступностью соответствующих источников – от музыкальных материалов, относящихся к тому или иному проекту, до разнообразных документов и мемуарных свидетельств, позволяющих очертить необходимый социокультурный контекст определенного театрального спектакля. К тому же подобные исторические штудии, как правило, мотивируются очередными постановками «хрестоматийных» образцов мюзикла, а такого рода постановки далеко не всегда могут быть воплощены в современных условиях.

В частности, столь значимое явление музыкально-театральной истории XX столетия, как бродвейский мюзикл 1920–1960-х годов, к настоящему времени лишь фрагментарно освещено исследователями. Подобная «фигура умолчания» явно противоречит не только исторической значимости указанного периода, соотносимого с появлением «классики жанра» и вызвавшего к жизни целый ряд замечательных образцов мюзикла в США и Западной Европе – от «Плавучего театра» Дж. Керна до «Скрипача на крыше» Дж. Бока, «Моей прекрасной леди» Ф. Лоу и «Оливера» Л. Барта. Необходимо учитывать, что в «классическую эпоху» была в полной мере осознана уникальная самобытность

мюзикла как одного из наиболее значимых явлений в истории музыкальной культуры США. Тогда же сформировались и основополагающие тенденции, именуемые в современной зарубежной литературе «интегральностью» и «концептуальностью», первоначально связанные с индивидуальными композиторскими прочтениями мюзикла, а затем – и с его эволюцией в исторической перспективе. Именно «бродвейский феномен» благоприятствовал утверждению определенных устойчивых черт – своеобразных «канонов», предопределяющих специфику данного жанра и в последующие десятилетия, вплоть до современности. Творческое осмысление указанных «канонов» не противоречит «духу экспериментализма», свойственному культуре наших дней (в том числе и массовой), но придает видимую целенаправленность соответствующим театральным «экспериментам» новейшей эпохи.

Углубленное изучение феномена «классического» мюзикла представляется насущно важным и благодаря его теснейшей сопряженности с многообразными социокультурными и общественно-политическими процессами, воздействовавшими (порой весьма интенсивно) на динамику развития национального музыкального театра США. Отмеченная сопряженность, фигурирующая в числе заданных «исследовательских координат», позволяет по-новому осмыслить исконную суть мюзикла как «злободневного», отчасти – «публицистического» жанра, раскрыть его социальные парадигмы. Подобное осознание истории музыкально-театрального жанра как неотъемлемой составляющей массового искусства наших дней и, шире, как важного компонента социально-общественной среды XXI столетия также является несомненно важным и привлекает внимание современных гуманитарных наук.

Вот почему, исходя из вышесказанного, целенаправленное рассмотрение «бродвейской классики» в обозначенных аспектах представляется вполне обоснованным и актуальным.

Степень научной разработанности проблемы. Феномен «классического» бродвейского мюзикла 1920–1960-х годов как важнейшая составляющая исторической эволюции жанра в XX столетии до сих пор не становился темой специального научного исследования в отечественном музыкознании. При этом освещение различных аспектов указанной проблемы в имеющихся публикациях зарубежных специалистов следует признать недостаточным.

Вопросам формирования и последующего исторического развития американского музыкального театра посвящены работы А. Бернхайма [Bernheim, 1964] и Дж. Кенрика [Kenrick, 2008]. Особого упоминания заслуживает статья В. Брукса [Brooks W., 1984], в которой освещаются наиболее ранние американские музыкальные постановки XVIII века. Опыт первых постановок музыкальных спектаклей в США – от бродячих артистов до водевиля – рассмотрен в книге Р. Льюиса [Lewis, 2003].

Становлению американской музыкальной комедии как непосредственной «предшественницы» мюзикла, а также развитию последнего (вплоть до 1970-х годов) посвящен обстоятельный труд Дж. Блока [Block, 2009]. При этом важные аспекты развития мюзикла в США 1920–1930-х годов изложены в специальной публикации названного автора [Block, 2008].

Поскольку мюзикл по сути является синтезирующим феноменом, объединяющим и трансформирующим отдельные существовавшие ранее театральные жанры, следует указать наиболее значимые работы, посвященные предшественникам мюзикла – бурлеску, водевилю, мелодраме (публикации Р. Аллена [Allen, 1991], У. Грина [Green W., 1995]), а также становлению американского негритянского искусства («блэкфейс-минстрел-шоу»), – труды Дж. Дормана [Dorman, 1998], К. Форбс [Forbes, 2008] и Дж. Грациано [Graziano, 2008]. Вопросы социологии американского музыкального театра рассматриваются в исследовании Дж. Джонса [Jones J. B., 2003]. Характери-

стика американской популярной песни, фактически явившейся основным материалом первых американских музыкальных спектаклей, излагается в работе Ч. Хамма [Hamm, 1979].

В освещении указанной проблематики более скромным представляется вклад отечественных авторов советского и постсоветского периодов. Прежде всего, необходимо упомянуть диссертационное исследование А. Сысоевой [Сысоева, 2005], обращенное к раннему периоду истории бродвейского мюзикла (1910–1920-м годам) – формированию жанра, которое увенчалось появлением первого классического образца («Плавучего театра» Дж. Керна). Заслуживают внимания проблемные статьи И. Тушинцевой [Тушинцева, 2007, 2010], Т. Кудрявцевой [Кудрявцева, 2012], А. Киселевой [Киселева, 2015], О. Праздновой [Празднова, 2016], в которых рассматриваются отдельные этапы развития музыкального театра Бродвея, вплоть до новейшей эпохи. Особый интерес вызывает серия обзорных монографических очерков О.-Л. Монд [О.-Л. Монд, 2009–2012] о крупнейших мастерах американского легкожанрового музыкального театра – от И. Берлина и Дж. Гершвина до С. Сондхайма и С. Шварца. Автобиографические заметки А. Журбина «Как это делалось в Америке» [Журбин, 1999] воссоздают яркую и динамичную музыкально-театральную панораму Бродвея в 1980–1990-х гг.

Кроме того, отечественными исследователями на протяжении последних десятилетий весьма плодотворно разрабатывались проблемы творчества английского композитора Э. Ллойда-Уэббера, весьма широко репрезентируемого на Бродвее в течение 1970–2010-х годов. Этому выдающемуся представителю легкожанрового музыкального театра современности посвящены диссертационные работы и сопутствующие публикации Ф. Игнатьева [Игнатьев, 2004], Е. Андрущенко [Андрущенко, 2007, 2020], А. Сахаровой [Сахарова, 2008]. Исторический обзор, охватывающий истоки, зарождение и эволюции мюзикла (вплоть до конца 1970-х годов), содержится в очерке Э. Кампуса

[Кампус, 1983]. Отечественное издание книги немецкого исследователя М. Ханиша «О песнях под дождем» [Ханиш, 1984] включает в себя аналогичную обзорную характеристику важнейших явлений в сфере киномюзикла. Следует упомянуть также диссертацию Я. Поляновской [Поляновская, 2000], в которой рассматриваются важнейшие аспекты деятельности «Савой-театра» Гилберта и Салливена как одного из предшественников современного театра мюзикла, и монографический очерк А. Цукера о взаимодействии академических и массовых жанров в отечественной музыке [Цукер, 2001], включающий краткую характеристику рок-оперы 1970-х годов. Панорама «новых массовых жанров» XX века, в том числе – мюзикла и рок-оперы, представлена в книге «Третий пласт: новые массовые жанры в музыке XX века» В. Конен [Конен, 1994].

Объект исследования – бродвейский «классический» мюзикл 1920–1960-х годов как уникальный феномен в исторической эволюции названного жанра и массовой музыкальной культуры XX века.

Предмет исследования – важнейшие литературно-сценические, композиционно-драматургические и музыкально-стилевые характеристики бродвейского мюзикла названного периода.

Цель исследования – раскрыть сущностные особенности и охарактеризовать приоритетные разновидности «классического» бродвейского мюзикла 1920–1960-х годов как важнейшего явления в эволюции жанра.

Соответственно поставленной цели были определены **задачи настоящего исследования**:

- осветить значимые предпосылки, благоприятствовавшие становлению и развитию жанра мюзикла в социокультурном контексте США;
- обозначить наиболее существенные этапы в исторической эволюции мюзикла как феномена массовой музыкальной культуры;
- выявить ключевые особенности бродвейского мюзикла в контексте легкожанрового музыкального театра 1920–1960-х годов;

- рассмотреть характерные черты интегральности и концептуальности как тенденций-репрезентантов упомянутой внутрижанровой сферы (на примере музыкально-театральных проектов «Плавучий театр», «Оклахома!», «Скрипач на крыше»);
- очертить перспективы развития соответствующих разновидностей бродвейского мюзикла на протяжении последующего десятилетия.

Материалом исследования являются опубликованные и рукописные нотные тексты (полные и «редуцированные» клавиры, сборники важнейших «хитов»), а также аудио- и видеозаписи постановок репрезентативных бродвейских мюзиклов 1920–1960-х годов (с учетом позднейших «обновленных» постановок), сопутствующие комментарии авторских «коллективов» (композиторов, либреттистов, хореографов, режиссеров-постановщиков, художников-сценографов) и др.

Методологическая основа исследования предопределяется комплексным подходом к избранному материалу. В диссертации применены следующие методы, взаимно дополняющие друг друга:

- *историко-культурный*, обусловленный необходимостью последовательного освещения исторического генезиса и формирования мюзикла как феномена легкожанрового музыкального театра и массовой музыкальной культуры XX века;
- *индуктивно-дедуктивный* метод научного описания и классификации, связанный с различными типологическими схемами социокультурной обусловленности важнейших разновидностей бродвейского мюзикла на протяжении «классического» периода его развития (1920–1960-е годы);
- *теоретико-аналитический*, позволяющий выявить основные художественно-стилевые и композиционно-драматургические параметры конкретных образцов синтетического музыкально-театрального жанра, относящихся к упомянутому историческому периоду;

– *сравнительный*, реализуемый посредством сопоставления различных композиторских прочтений данного жанра, а также соотнесения распространенных исследовательских интерпретаций соответствующих музыкально-театральных проектов.

Научная новизна исследования предопределяется комплексным рассмотрением бродвейского мюзикла как целостного, динамично развивающегося феномена легкожанрового музыкального театра 1920–1960-х годов. Исходя из этого, впервые в отечественном музыкознании репрезентируется типологическая оппозиция «интегральность – концептуальность», позволяющая дифференцировать важнейшие «ответвления» данного жанра, а также магистральные процессы эволюции бродвейского мюзикла в обозначенный период с учетом литературно-сценических, музыкально-стилистических особенностей и социокультурных аспектов функционирования данной сферы театрального искусства.

Теоретическая значимость исследования. Предложенные подходы к аналитическому освещению и осмыслению характеризуемого феномена музыкально-театральной культуры XX века, а также итоговые заключения и выводы позволяют сформировать более масштабные и многогранные представления о бродвейском мюзикле как приоритетной составляющей названного жанра. Малоизвестная информация, связанная с актуальными подходами к типологии «классического» мюзикла, является безусловно ценной для музыковедов, изучающих новейшую историю легкожанрового музыкального театра в США и других странах Запада, культурологов, театроведов, социологов культуры.

Практическая значимость работы обусловлена возможностью использования ее материалов в учебных курсах «История мюзикла», «Массовая музыкальная культура», «Музыкальная культура США XX века», «История зарубежной музыки» отечественных консерваторий и вузов искусств. Кроме

того, настоящее исследование может служить источником многообразной информации для специалистов-практиков в сфере легкожанрового музыкального театра, включая продюсеров, режиссеров-постановщиков, музыкантов-исполнителей и т. д.

Положения, выносимые на защиту:

1. «Классический» бродвейский мюзикл 1920–1960-х годов представляется ярко выраженным целостным феноменом легкожанрового музыкального театра и массовой музыкальной культуры обозначенного исторического периода.
2. Важнейшими разновидностями бродвейского мюзикла на протяжении данного периода являются мюзиклы с приоритетными чертами интегральности и концептуальности, дифференцируемые в литературно-сценическом, музыкально-драматургическом и композиционном аспектах, а также корреспондирующие с определенными социокультурными и общественно-политическими процессами указанной эпохи.
3. Ключевые тенденции, присущие эволюционному развитию упомянутой жанровой сферы в 1920–1960-х годах, позиционируются с учетом доминирующей роли интегральности или концептуальности.
4. Синтезирующие устремления, изначально свойственные жанру мюзикла, реализуются в контексте «диалога» интегральности и концептуальности весьма избирательно, с учетом индивидуального своеобразия конкретных музыкально-театральных проектов названного исторического периода.
5. Приоритетные особенности («каноны») бродвейской модели жанра, утвердившейся в «классический» период, сохраняют видимую значимость на протяжении последующих этапов развития мюзикла – прежде всего, в 1970-х годах.

Степень достоверности и апробация результатов исследования. Достижению цели настоящей работы и решению поставленных задач способ-

ствовало изучение многочисленных источников в сфере исторического и теоретического музыкознания, в том числе современных диссертационных исследований и других трудов по истории театра мюзикла. Получению объективных и достоверных результатов способствовала последовательная сопряженность эмпирико-аналитических наблюдений и различных методов гуманитарных наук – историко-культурного, индуктивно-дедуктивного, теоретико-аналитического и сравнительного.

Диссертация обсуждалась на заседаниях кафедры истории и теории музыки Оренбургского государственного института искусств им. Л. и М. Ростроповичей. Основные положения настоящей работы были представлены в 2 монографиях, 13 статьях, включая 6 публикаций в журналах, рекомендованных ВАК Минобрнауки РФ для освещения результатов диссертационных исследований, а также в 6 докладах: на 4 всероссийских научно-практических конференциях в Оренбурге (ОГИИ им. Л. и М. Ростроповичей) – XXXI Российской конференции «Актуальные проблемы современного искусствознания: искусство и война» к 75-летию Великой Победы (2020), XXXII Всероссийской конференции «Актуальные проблемы современной науки: космос, художественные миры, человек» к 60-летию первого полета человека в космос (2021), XXXIII Всероссийской конференции «Актуальные проблемы современной науки: история ОГИИ в контексте отечественной культуры, искусства и художественного образования» к 25-летию основания ОГИИ им. Л. и М. Ростроповичей (2022), XXXIV Всероссийской конференции «Актуальные проблемы современной науки: великие имена русской культуры» к 150-летию со дня рождения С. В. Рахманинова (2023), – а также IX Международной научно-практической конференции «Музыка в пространстве медиакультуры» (Краснодар: КГИК, 2022), III Международной научно-практической конференции «Музыкознание: искусство, культура, образование» (Москва: Институт «Академия имени Маймонида» РГУ им. А. Н. Косыгина, 2022).

Структура диссертационного исследования. Диссертация состоит из введения, основной части (включающей в себя три главы, которые подразделяются на параграфы), заключения, списка литературы и семи приложений.

ГЛАВА 1. РАННИЙ МЮЗИКЛ БРОДВЕЯ В ПОИСКАХ ЖАНРОВЫХ МОДЕЛЕЙ

1.1. Истоки и предпосылки становления американского легкожанрового музыкального театра (начало XVIII – первая четверть XX века)

Освещение данной темы предполагает соотнесенность двух аналитических ракурсов – историко-хронологического и жанрово-стилевого. Их взаимодействие позволяет на каждом этапе становления и развития бродвейского мюзикла выявить значимые особенности, присущие эволюции американского музыкального театра в целом. Помимо этого, сопряжения хронологической вертикали, охватывающей длительный период Нового и Новейшего времени (от 30-х годов XVIII века до 70-х годов XX-го), и жанрово-стилевой горизонтالي способствуют определению стилевых истоков бродвейского мюзикла, специфики его литературных и музыкальных составляющих, дифференциации внутрижанровых разновидностей и рассмотрению социокультурных аспектов функционирования. В свою очередь, указанный подход, несомненно, благоприятствует формированию плодотворных исторических параллелей между ретроспективными и перспективными тенденциями развития этого жанра.

Интерес к театральному искусству в американских колониях, по-видимому, существовал уже в первые десятилетия XVIII века. Возникали импровизированные театры, на подмостках которых местные любители ставили различные спектакли. Первоначальной формой этих постановок были *балладные оперы*, невероятно популярные в Англии, родине многих переселенцев. В

частности, большим успехом пользовалась «Опера нищего» (или «Опера нищих») Джона Гэя и Иоганна Кристофа Пепуша (премьера – 1728 год, Лондон, 62 представления)¹.

Балладные оперы являлись сатирическими сценическими произведениями на английском языке, которые включали в себя песенные номера – музыку, либо существовавшую прежде, либо сочиненную специально для определенных спектаклей в модных стилях того времени. Подобной ориентацией обуславливались неизменный интерес к соответствующим спектаклям, проявляемый большинством американской публики, а также их доступность для широкого слушателя–зрителя. К примеру, в «Опере нищего», вопреки названию, отсутствовали видимые приметы опер-серии или же «лирических трагедий»². Музыкальный ряд формировался из популярных мелодий (они были снабжены вновь сочиненными текстами с учетом направленности драматического действия), а действующие лица относились не к числу мифологических персонажей или прославленных героев мировой истории (царей, полководцев и т. д.), но воссоздавали облик простых людей, нередко – современников аудитории, вызывавших у нее живой эмоциональный отклик.

Наиболее ранний американский музыкальный театр, под названием «Док-стрит Театр», появился в городке Чарльстон (штат Южная Каролина) в 1735 году (хронология важнейших событий, происходивших в мире американского музыкального театра, представлена в Приложении 1). Именно здесь был поставлен и исполнен первый в Соединенных Штатах оригинальный музыкальный спектакль на английском языке: это была балладная опера «Флора, или Хоб в колодце». За две недели до упомянутой исторической премьеры тот

¹ Джон Гэй (1685–1732) – английский поэт и драматург, автор песен, пасторалей и комедий. Иоганн Кристоф Пепуш (1667–1752) – немецкий композитор и музыкальный теоретик, живший и работавший в Англии.

² Следует напомнить, что первые известные образцы европейской комической оперы появились несколько позже (например, «Служанка-госпожа» Дж. Б. Перголези датируется 1733 годом).

же театр анонсировал другое музыкально-драматическое произведение, в котором отсутствовал текст, – пантомиму «Приключения Арлекина и Скарамуша», демонстрируемую в качестве «рекламного» сценического представления для привлечения потенциальных зрителей–слушателей из Чарльстона и его окрестностей.

В дальнейшем наблюдалось практически повсеместное формирование странствующих трупп актеров и музыкантов, которые гастролировали по стране. Одной из наиболее известных была комическая труппа Льюиса Халлама («Lewis Hallam's Company of Comedians»), прибывшая из Лондона в 1752 году и впоследствии называемая «Старой американской труппой» («Old American Company»). Этот коллектив дал первое представление в Уильямсбурге, штат Вирджиния, и затем, как и другие подобные ему содружества «комедиантов», регулярно путешествовал из города в город (по преимуществу на гужевых повозках). Некоторые из упомянутых трупп впоследствии выступали в стационарных театрах сравнительно крупных городов, откуда периодически выезжали с гастрольными «турне» в близлежащие небольшие города и сельскую местность.

Следует заметить, что аналогичные тенденции на протяжении XVIII века преобладали в деятельности бродячих театральных «компаний» на Британских островах. Таким образом, труппы, существовавшие в Америке, могли рассматриваться в качестве трансатлантического «расширения» провинциальной театральной сети Великобритании; американские театры являлись, по сути, составной частью культурной сферы метрополии. Отнюдь не случайно историк Дж. Мэйтс указывает на видимое сходство «пуританских установок», присущих аудитории по обе стороны океана: «Колонисты, не одобрявшие театр из-за своих религиозных воззрений, менее остро реагировали на музыкальные представления. В силу этого многие странствующие труппы научились сочетать то и другое, исполняя, например, отрывки из опер, инструментальные

произведения и фрагменты известных пьес в рамках одного представления» [Mates, 1985, pp. 6–7].

Учитывая сказанное выше, можно полагать, что характерной особенностью американских театральных постановок данного периода являлся *стилистический эклектизм*. Названный художественный принцип компоновки сценических номеров использовался артистами еще в годы формирования первых североамериканских колоний. Жанровый подход к составлению подобных компилятивных программ, демонстрируемых в ходе гастрольных выступлений, отличался подчеркнутой свободой. Странствующих актеров, как и публику, мало заботили строгие критерии стилистической корректности или, по крайней мере, сохранения четких разграничений между сочетаемыми стилями исполнения: «На протяжении большей части XVIII века в американском театре нередко встречалось объединение в рамках одного представления и “пьесы”, и “дивертисмента”. При этом “*ньесой*” могли называть шекспировскую трагедию, комедию эпохи Реставрации, оперу, балет или некую комбинацию перечисленного выше. Под “*дивертисментом*” обычно понимали короткий, энергичный скетч с песнями в сопровождении оркестра, исполняемый в конце представления. Едва ли не каждая программа такого рода, исполняемая в каждом театре любой из британских колоний, совмещала “высокий” и “низкий” вкусы, зачастую прямо в ходе представления трансформируя комедию в трагедию и наоборот» [Lewis, 2003, pp. 8–9].

Колониальный Нью-Йорк довольно рано утвердился в качестве центра торговли, так что вплоть до рубежа XVIII–XIX веков изящные искусства здесь развивались замедленно, в отличие от бизнеса, позиционируемого на Уолл-стрит. Первый театр в районе Бродвея – «Новый театр, или Театр на Нассау-стрит» («New Theatre, or the Theatre in Nassau Street») – был открыт в 1732 году и вмещал 280 посадочных мест. В основном здесь ставились любительские спектакли, однако 5 марта 1750 года в этом театре состоялся первый в Нью-Йорке «...документально зафиксированный профессиональный театральный

спектакль – трагедия “Ричард III” У. Шекспира в исполнении гастрوليрующей труппы из Англии» [Frick, 1995, p. 1165].

Приведем некоторые имена видных европейских музыкантов, прибывших в Америку в 1790-е годы: это Александр Рейнагл³, Рейнер Тэйлор⁴, Бенджамин Карр⁵ и Джеймс Хьюитт⁶ из Англии, композитор Виктор Пелисье⁷ из Франции и Готлиб Граупнер⁸ из Германии.

Согласно утверждению Дж. Мэйтса, «к началу XIX века добрая половина репертуара на американской сцене была музыкальной по сути» [Mates, 1985, p. 22]. В каждом театре существовал оркестр, и театральные представления зачастую демонстрировали публике набор разнообразных развлечений, то есть *попурри*, объединяющее фрагменты различных спектаклей с музыкальным сопровождением.

В ходе соответствующих театральных вечеров американскому зрителю начала XIX столетия чаще всего предлагались смешанные программы сценических выступлений, где фигурировали драма, комедия, оркестровая инструментальная музыка, танцы и опера; соответствующее эклектическое «действие» могло продолжаться в течение четырех или пяти часов. В жанровом аспекте сценические площадки не были разделены: между музыкальным и драматическим театром не существовало ощутимого различия.

Особую популярность в Новом Свете первой половины XIX века приобрели **мелодрамы**: названная театральная форма, возникшая в Европе, быстро

³ Александр Роберт Рейнагл (1756–1809) – американский композитор, органист и театральный музыкант английского происхождения.

⁴ Рейнер Тэйлор (1747–1825) – английский органист, музыкальный педагог, композитор, поселившийся в Соединенных Штатах после эмиграции в 1792 году. Сочинял музыку для театра, садов развлечений на открытом воздухе, англиканской и протестантской епископальной церковью Соединенных Штатов. Один из первых известных композиторов, активно работавших в Америке.

⁵ Бенджамин Карр (1768–1831) – американский композитор, певец, педагог, музыкальный издатель английского происхождения (переехал в США около 1793 г.).

⁶ Джеймс Хьюитт (1770–1827) – американский дирижер, композитор и музыкальный издатель. Родился в Лондоне. В 1792 году переехал в США.

⁷ Виктор Пелисье (ок. 1740/1750 – ок. 1820) – французский композитор.

⁸ Готлиб Граупнер (1767–1836) – немецкий и американский композитор, дирижер, педагог и музыкальный издатель. Жил и работал в Ганновере; переехал в США в середине 1790-х годов.

адаптировалась и в США. В мелодрамах происходило смешение «высокого» и «низкого» искусства. Слушателям были эмоционально близки и понятны незатейливые истории с активным внешним рисунком драматических ролей (при этом пение, как правило, отсутствовало), где музыка наделялась преимущественно иллюстративной функцией. Помимо сопровождения сценической речи, музыкальный ряд выражал здесь мысли и переживания действующих лиц, особенно в эпизодах, когда героям надлежало хранить молчание. Именно музыка в подобных представлениях выполняла драматургическую функцию, объединяя множественные элементы разворачивающегося театрального действия.

Первым из такого рода спектаклей, демонстрируемых в Америке на рубеже XVIII–XIX столетий, была мелодрама «Ариадна, покинутая Тесеем на острове Наксос» («*Ariadne Abandoned by Theseus in the Isle of Naxos*»). Музыку (впоследствии утраченную) к этой постановке сочинил В. Пелисье, сценическая премьера состоялась в Нью-Йорке в 1797 году.

Важнейшие особенности ранней американской мелодрамы наглядно запечатлелись в двух партитурах. Первая из них – музыка В. Пелисье к пьесе Уильяма Данлэпа «Голос природы» (1803) – наиболее ранний из сохранившихся аналогичных образцов сопровождения драматического спектакля в истории театра США. Названная партитура включает в себя несколько специально сочиненных разнохарактерных пьес (маршей, танцев, хоровых эпизодов). Авторские ремарки в первом и третьем актах точно указывают, где должна исполняться музыка.

Второй пример – «Индийская принцесса, или Дикая красавица» («*The Indian Princess, or La belle sauvage*», 1808) – сочинение композитора Джона Брэя и драматурга Дж. Н. Баркера, в большей мере соответствующее канонам данного жанра. «Индийская принцесса» вызывает особый интерес как единственная опубликованная партитура американской мелодрамы, датируемая первой

половиной XIX века. На титульном листе этого издания фигурирует авторское определение жанра – «*оперная мелодрама*».

В указанном спектакле были представлены вокальные номера (песни, хоры), а также фрагменты инструментальной фоновой музыки, сопутствующей драматическому действию. Музыка, используемая для сопровождения, ориентировалась на традиции пантомим; небольшие танцы и песни завершённого характера, как правило, исполнялись в начале основных сцен, что соответствовало практике французской комической (*opéra comique*) и балладной оперы.

На протяжении XIX столетия в Америке наблюдалась ярко выраженная сегрегация не только зрительских аудиторий, но и театральных трупп и соответствующих стилей. «Высокое» искусство в США было представлено чаще всего европейскими театральными труппами и находило отклик в наиболее обеспеченных кругах американского общества. Простонародная аудитория довольствовалась иными формами развлечения, связанными в основном с площадным музыкальным театром и опиравшимися на жанровые стереотипы мелодрам с музыкальным фоновым сопровождением, а впоследствии – эстрадных шоу (варьете).

Таким образом, уже в первой половине XIX века в стране утвердилось разграничение культурных приоритетов, возникшее на фоне социального и расового неравенства. В одном случае подразумевалось элитарное искусство, генетически обусловленное воздействием европейских традиций, в другом – демократичная художественная практика, учитывающая вкусы и культурные приоритеты среднего класса и простонародья. Сложившаяся оппозиция в дальнейшем ощутимо воздействовала на процесс развития музыкального театра в США (что проявлялось хотя бы в различном отношении к тем или иным музыкальным и сценическим явлениям); социальными противоречиями во многом предопределялись эстетические установки большинства театральных

критиков, а также коммерсантов, формировавших бизнес-сообщество в указанной сфере, целого ряда авторов, работавших для музыкального театра, и, разумеется, артистов.

Сказанное выше подтверждается востребованностью **блэкфейс-минстрел шоу**⁹, достигших максимального размаха в 1840–1890-х годах: «Зрелищное, многосоставное, расистское (по сути) искусство блэкфейс-минстрела в значительной мере предопределило тенденции, которым позднее следовала значительная часть представителей американской массовой культуры. Помимо этого, блэкфейс-минстрел, оказавший прямое влияние на *американский сценический мюзикл*, в период наибольшей популярности свидетельствовал о нараставшем разделении “высокой” и “низкой” сфер национальной культуры, а также о видимом психологическом напряжении белой Америки, не удовлетворенной сохранявшимся рабством и предчувствовавшей близость Гражданской войны» [Lott, 1993, p. 8].

Предшественниками жанра явились выступления британских актеров, изображавших афроамериканцев (как правило, не пользуясь гримом), а также «эфиопских описателей» («Ethiopian delineators») в США, которые, напротив, гримировались довольно активно. «Эфиопские описатели» нередко выступали в цирках и странствующих шоу конца XVIII – начала XIX века.

Самым известным «эфиопским описателем» в США был Томас «Дэдди» Райс¹⁰, который приобрел широкую известность в начале 1830-х годов благодаря музыкальному номеру «Jump Jim Crow» («Прыгай, Джим Кроу»). Эта песня-танец пользуется успехом в Соединенных Штатах до сих пор.

⁹ «Блэкфейс-минстрел шоу» (*the blackface minstrel show*), или «шоу менестрелей», – американское сценическое представление, возникшее в начале XIX века. Названное шоу состояло из комических пародий, эстрадных номеров, танцев и музыкальных номеров, в которых изображались люди афроамериканского происхождения. Подобные представления исполнялись в основном белыми людьми в специальном темном гриме – «блэкфейсе», имитировавшими чернокожих.

¹⁰ Томас Дартмут Райс (1808–1860) – американский исполнитель и драматург, выступал в жанре blackface, используя афроамериканскую народную речь, песни и танцы. Один из самых популярных артистов «шоу менестрелей» своего времени.

Куплеты Т. Райса нередко включали в себя социальные или политические комментарии и шутки, понятные местным жителям, отсылки к региональным реалиям. К примеру, в декабре 1832 года Т. Райс выступал на сцене самого популярного в то время театра «Бауэри» в Нью-Йорке. Зрители устроили ему овации, и в результате номер о «Джиме Кроу» был исполнен на «бис» около двадцати раз подряд.

Блэкфейс-минстрел-шоу распространились по всей территории Соединенных Штатов. К осени 1843 года в каждом крупном городе страны функционировала как минимум одна постоянная минстрел-группа.

Набор музыкальных инструментов, которыми пользовались исполнители минстрел-шоу (ударные, народная скрипка фиддл, банджо, тамбурин), прочно ассоциировался с афроамериканской культурой, но истоки минстрел-музыки восходили к европейским стилям. При этом содержание представлений, как правило, оставалось вполне американским: «В минстрел-шоу до Гражданской войны в дивертисментах часто фигурировали идеализированные изображения жизни на плантациях, а чернокожих рабов рисовали как тупоумных иждивенцев, о которых заботятся мудрые и благонамеренные белые хозяева» [Toll, 1974, p. 89].

По окончании Гражданской войны между Севером и Югом (1861–1865) сложившимся минстрел-труппам пришлось столкнуться с конкуренцией изнутри: все больше недавно освобожденных чернокожих пробивались в сферу развлечений, становясь минстрел-исполнителями во второй половине 1860-х и в последующие годы. При этом афроамериканские музыканты неизменно подчеркивали свою национальную идентичность.

Прежние менестрели лишь более-менее искусно притворялись «черными», тогда как сценический облик новых минстрел-исполнителей был вполне естественным. Европейски ориентированные критики с энтузиазмом писали о «подлинности» трупп «черных менестрелей», а зрители приветствовали эти шоу с неподдельным восторгом. К началу XX века выступления на

театральных подмостках чернокожих минстрел-исполнителей представлялись скорее правилом, чем исключением.

Огромную популярность в период Гражданской войны в США приобрели «Том-шоу», именовавшиеся в духе знаменитого романа «Хижина дяди Тома» Г. Бичер-Стоу. В стране повсеместно инсценировались и ставились на театральных подмостках драматизированные версии романа, ставшие блокбастерами для своего времени.

Следует заметить, что эта книга и ранее оказывала весьма значительное влияние на умонастроения людей в стране. Еще в 1850-е годы появилось несколько музыкально-драматических спектаклей, использовавших сюжет «Хижины дяди Тома». Одна из ранних и наиболее успешных драматических пьес, опиравшихся на текст романа, была написана Джорджем Айкеном¹¹. Эта сценическая адаптация «Хижины дяди Тома», считавшаяся образцовым «...примером популярной мелодрамы, выдержала беспрецедентные 100 представлений в Трое, штат Нью-Йорк, в 1852 году. Премьера в столице штата Нью-Йорке состоялась в июле 1853 года» [Lott, 1993, pp. 220–221].

Успех Дж. Айкена и его знаменитой пьесы благоприятствовал существовавшему обновлению театрально-сценической практики: уже в середине XIX столетия антрепренеры смогли удостовериться в том, что *постановкам с непрерывным длительным прокатом* заведомо присущ большой коммерческий потенциал.

Десять лет спустя в Нью-Йорке открылось музыкально-сценическое шоу «Черный горбун»¹² («The Black Crook»), которое оказалось еще более прибыльным в финансовом аспекте. Именно тогда в театральной индустрии США утвердилась практика «долгоиграющих» постановок.

¹¹ Джордж Айкен (1830–1876) – американский актер и драматург.

¹² Существуют также другие версии перевода этого названия – «Черный мошенник» и «Черный жулик». Либретто Чарльза Барраса создавалось под впечатлением от пьесы И. В. Гете «Фауст», а также заимствовало некоторые элементы сюжета оперы К. М. Вебера «Вольный стрелок».

«Черный горбун» нередко «по традиции именуется *первым американским сценическим мюзиклом* в современном понимании этого жанра» [Mast, 1987, p. 7]. Это объясняется тем, что данный спектакль однажды назвал мюзиклом (не без иронии) Леонард Бернстайн¹³ в его авторской телепрограмме. С тех пор многие американские театральные критики ссылались на «Черного горбуна» в качестве «раннего мюзикла». Однако это спорное утверждение принимается далеко не всеми современными исследователями, так как упомянутое шоу едва ли могло быть признано сочинением, оригинальным с точки зрения композиционной структуры или драматургии: «Спектакль объединил ряд форм, давно популярных в США, – танец, мелодраму, оперу и эстрадное шоу, иными словами, это была *экстраваганца*¹⁴: соответствующий термин является вполне адекватным наименованием для спектаклей, в которых основной акцент приходится на зрелищную сторону постановки» [Preston, 2008, p. 18].

Музыка, подобранная для «Черного горбуна» и аранжированная Томасом Бейкером, представляла собой набор из адаптированных известных песен, созданных ранее и принадлежавших разным авторам. Здесь было представлено лишь несколько новых музыкальных номеров, сочиненных специально для названного спектакля; среди них, в частности, пользовалась видимым успехом песня «Вы непослушные, непослушные мужчины» («You Naughty, Naughty Men»), которая исполняется и поныне. Восторженные отзывы критиков, опубликованные влиятельной газетой «Нью-Йорк Таймс», оказались весьма симптоматичными: в дальнейшем этот фактор приобрел едва ли не решающее значение для успеха в США того или иного музыкально-сцениче-

¹³ Леонард Бернстайн (1918–1990) – выдающийся американский композитор, пианист и дирижер. Автор балетов, симфоний, мюзиклов и других музыкальных произведений.

¹⁴ Экстраваганца (*extravaganza*) – зрелищное и пышное представление мелодраматического характера, включающее в себя песни и танцы, элементы варьете и цирка, сценические эффекты.

ского представление. Комментируя данную особенность сценического проката, знаменитый режиссер и продюсер Харольд Принс¹⁵ много лет спустя заметил: «Хорошие рецензии продают билеты» [Prince, 2017, p. 40].

Спектакль выдержал рекордные 474 представления, по итогам которых суммарный доход превысил 1 миллион долларов, что для того времени представлялось некой астрономической суммой. Позднее «Черный горбун» весьма успешно гастролировал в течение десятилетий, а также неоднократно возобновлялся на Бродвее (в 1870/1871, 1871/1872 гг. и т. д.) при участии специально отобранных для этой цели актеров, певцов и артистов балета.

Упомянутое сценическое представление можно рассматривать в качестве прототипа современного мюзикла, поскольку соответствующие песенные и танцевальные номера чередуются на протяжении сценического действия, соотносятся с развитием определенного сюжета и исполняются артистами разных жанров. Кроме того, «Черный горбун» способствовал широкому распространению определенных установок, благоприятствующих реализации успешных музыкально-театральных проектов в данной сфере: подразумеваются видимая значимость яркого и эффектного музыкального ряда, связанного с драматургией спектакля (особенно запоминающихся вокальных номеров), красочное сценографическое и декоративное оформление, а также разнообразных зрелищных трюков. Отмеченные компоненты спектакля и сегодня позиционируются как безусловно важные в мюзиклах, создаваемых и демонстрируемых на Бродвее.

Бурлеск и водевиль явились новыми формами американского музыкально-сценического искусства, появившимися и получившими распространение в Новом Свете в 70-е годы XIX столетия.

¹⁵ Харольд Смит («Хал») Принс (1928–2019) – американский театральный продюсер и режиссер, осуществивший постановки многих знаменитых бродвейских мюзиклов второй половины XX века. Лауреат 21 премии «Тони» (в том числе 8 за лучшую режиссуру мюзикла, 8 за лучший мюзикл, 2 за лучшую постановку мюзикла и 3 специальных наград), что являлось абсолютным рекордом к моменту получения последней из них в 2006 году.

Бурлеск, ранее утвердившийся на европейских театральных подмостках, был формой «живого» развлечения, объединявшей песни, танцы и диалоги в процессе намеренного пародирования других театральных жанров. Практика сценической пародии уходит корнями в XVI век; она весьма активно развивалась в таких странах, как Италия, Испания и Англия.

На протяжении последней трети XIX века в США апробировались различные музыкально-театральные формы, которые целенаправленно (отчасти в духе итальянского театра *commedia dell'arte*) высмеивали социальные условия. При этом в подобных сценических представлениях едко, почти гротескно высмеивались другие виды искусства или сферы исполнительства. Указанному пародированию обычно сопутствовало использование грубоватых шуток и разнообразных каламбуров. В США специфическая форма бурлеска активно формировалась, начиная с рубежа 1860–1870-х годов, чему способствовали выступления в Нью-Йорке популярной английской актрисы и танцовщицы Лидии Томпсон¹⁶ с труппой «Ее британские блондинки» («Her British Blondes»).

Разновидность бурлеска, представленная в Америке данным коллективом, отличалась подчеркнутой зрелищностью в сочетании с грубоватым «физическим» юмором, каламбурами, неправильным употреблением слов и многочисленными озорными репликами «в сторону», адресуемыми непосредственно аудитории (прием *aparte*¹⁷). Томпсон и ее женская труппа исполняли сатирические пародии на развлекательные формы, ассоциирующиеся с «высокой» культурой: драмой, оперой и знаменитыми литературными произведениями. Музыкальные номера зачастую содержали традиционные или популярные мелодии, хорошо знакомые публике, с новыми текстами, изобилующими

¹⁶ Лидия Томпсон (Элиза Томпсон, 1838–1908) – английская танцовщица, комедийная актриса и театральный продюсер.

¹⁷ Апарте или апарт (лат. *a parte* – речи в сторону) – сценические монологи или реплики, произносимые в сторону, для публики, и якобы не слышные партнерам на сцене.

лукавством и колкими двусмысленностями. В танцевальных эпизодах высмеивались разнообразные народные и классические стили танца. Терпения женской аудитории, негативно воспринявшей бурлеск, хватило ненадолго. Летом 1869 года «волна «антибурлескной истерии» захлестнула нью-йоркскую прессу, отпугнув респектабельную публику среднего класса от этих представлений. В частности, «на страницах газеты *The New York Times*, безоговорочно отрицавшей бурлеск, одна из статей была озаглавлена следующим образом: “Выход из британского бурлеска”» [Dudden, 1994, p. 27].

Американский бурлеск весьма активно заимствовал и адаптировал сценические приемы минстрел-шоу. К примеру, бурлеском была внедрена трехчастная структура наподобие менестрельных постановок. Изначально женские бурлеск-труппы, подражая минстрел-шоу, привлекали исполнителей-мужчин в качестве «собеседников» и *эндменов*¹⁸ на протяжении первой части. Со временем от упомянутых персонажей отказались, заменив указанные диалоги большим постановочным номером, который исполнялся женской труппой. Соответствующие номера обычно включали в себя вставные песни, сценки, иногда *tableau vivant* (франц. «живые картины») – неподвижные «репрезентации» знаменитых картин или исторических сцен, демонстрируемые актерами. Вторая часть преимущественно ограничивалась контаминацией разноплановых номеров – так называемым *олио*. Женская часть труппы участвовала только в заключительной части всего бурлескного представления – яркой и бравурной.

В бурлесках доминировали сюжеты, актуальные для того времени, персонажи отличались узнаваемостью, язык их общения – видимой незатейливостью на уровне простонародного театра. Это мотивировалось традиционной адресацией указанных постановок, в 1880-е и 1890-е годы предназначавшихся в основном мужской аудитории, как правило, «театралам» из рабочей среды. Тем временем другая форма популярных представлений – *варьете*, в равной

¹⁸ Подразумеваются стандартные персонажи, обычные для американских минстрел-шоу, работающие в парах и обменивающиеся шутками между сценками и песнями.

степени связанная с упомянутой социальной группой, стремительно трансформировалась; итогом названного процесса стало весьма умеренное по остроте среднеклассовое представление семейного характера, именуемое **водевилем**.

Среди театральных спектаклей в Северной Америке рубежа XIX–XX столетий национальная «модификация» водевиля пользовалась неуклонно возрастающей популярностью. В отличие от европейских образцов, в американских водевилях чаще всего отсутствовала единая линия сюжетного развития. Истоки водевиля восходят к английскому мюзик-холлу – песенно-танцевальным шоу, которые демонстрировались в английских ресторанах и барах с начала XIX века. В американской разновидности жанра аналогичные песни, танцы и другие эстрадные номера чередовались с цирковыми, в которых присутствовали дрессировка, фокусы, акробатические трюки. Общедоступность способствовала неизменному успеху водевилей у широкой аудитории, что, в свою очередь, позволяло регулярно привлекать к участию в этих постановках большое количество актеров. Постепенно формировались более высокие требования к их игре, подразумевающие безусловный *универсализм* каждого артиста. Специфика организации конкретного спектакля в американских водевилях предопределяется *«водевильным принципом»* – контрастным сопоставлением разнообразных элементов сценического представления. Исходя из этого, можно констатировать, что американский водевиль в целом тяготел к структуре «тематического» эстрадного обозрения.

Аналогичным образом позиционировалась режиссура американского водевиля: здесь, равно как и в британском мюзик-холле, неизменно главенствовал принцип контраста. Водевиль мыслился его создателями как набор разнородных номеров, по возможности максимально удаленных друг от друга по форме и содержанию. Скетчи и сентиментальные песни, музыкальные номера и короткие театральные сценки (драматические или комедийные), неза-

мысловатые гэги¹⁹ и тонкие юмористические эпизоды чередовались в указанных представлениях с типичными фрагментами цирковых программ – клоунскими репризами, выступлениями акробатов и дрессированных животных.

К числу весьма существенных аспектов, характеризовавших контрастное построение водеvilных программ, обычно принадлежали «камерные» выступления у рампы при опущенном занавесе, оттеняемые «крупномасштабными» номерами с последовательным заполнением всего сценического пространства. Если в первом случае практиковались выходы одного или нескольких артистов, то во втором, при распахнутом занавесе, сцена заполнялась большим количеством исполнителей и связанных с ними декораций. Таким образом удавалось более-менее успешно разрешить две взаимообусловленных задачи. Первая из них – организационно-техническая: пока единственный участник или малочисленная группа концентрировали на себе внимание публики, размещаясь перед закрытым занавесом, в границах «закрытого пространства» осуществлялся оперативный монтаж декораций и оборудования для показа следующего номера – большого и «многолюдного». Вторая задача – художественная: тем самым наглядно демонстрировалось сопоставление контрастных сценических планов, связанное с изменением масштабов соответствующих эпизодов программы, что благоприятствовало созданию зрелищных эффектов и достижению общего впечатления визуальной красочности и разнообразия.

Обычно представление включало в себя восемь или девять номеров; при этом протяженность второй части шоу всегда оказывалась несколько меньше первой (схема американского водевиля помещена в Приложении 2).

Огромная роль в становлении данного жанра принадлежала музыке раннего джаза, которая, подобно раннему мюзиклу, формировалась на основе взаимодействия различных культурных традиций в конце XIX – начале XX века.

¹⁹ Гэг (от англ. gag – шутка, комический эпизод) – комедийный прием, в основу которого полагается очевидная нелепость или парадокс.

Стилистически «протоджаз» объединял в себе характерные черты европейской народно-песенной культуры и «простонародных» духовных жанров, военно-оркестровых маршей со специфической ритмикой и манерой традиционного музицирования (вокального и инструментального), присущими афроамериканцам.

Наконец, в самом начале XX века происходила кристаллизация еще одного «легкого» жанра – *музыкальной комедии Бродвея*. Узнаваемые черты популярных эстрадных шоу (например, водевиля и ревю) корреспондировали в соответствующих театральных спектаклях с воздействиями оперетты – французской и венской, а также английской комической оперы обозначенного периода.

Таким образом, возникновению мюзикла в исторической перспективе способствовало взаимное влияние и довольно сложное переплетение характерных черт нескольких видов музыкально-сценических представлений, дополняемое воздействием джазовой стилистики:

1. Балладная опера
2. Минстрел-шоу
3. Экстраваганца
4. Бурлеск
5. Водевиль
6. Ревю
7. Оперетта

Начало XX века ознаменовалось в США экономическим ростом и развитием технологий. Разразившаяся вскоре Первая мировая война в известном смысле благоприятствовала укреплению экономики и торговли в стране, отделенной от места основных трагических событий Атлантическим океаном (США присоединились к Антанте, объявив войну Германии, лишь в апреле 1917 года, на заключительном этапе боевых действий).

Эпоха бурлеска заканчивалась в 1910-е годы. Количество сценических площадок в районе Таймс-сквер стремительно возрастало, откликаясь на видимый спрос населения, которое, благодаря повышению уровня жизни, устремилось в театры и кинозалы: впервые в истории на Бродвее в сезоне 1911–1912 года было поставлено более сорока новых мюзиклов. На протяжении последующих лет (вплоть до окончания войны) значительная роль в этом процессе, по мнению специалистов, принадлежала «Принцесс-театру», открывшемуся на Бродвее в 1913 году.

Данный театр с небольшим зрительным залом (около 300 мест) изначально задумывался его создателями как экспериментальная площадка для сценической демонстрации вновь создаваемых коротких пьес, принадлежащих одаренным драматургам. В «Принцесс-театре» отводилось минимальное пространство для размещения декораций, реквизита, хористов и оркестрантов, вследствие чего он не мог состязаться с большими и богатыми бродвейскими театрами. Тем не менее, этому небольшому театру суждено было войти в историю становления жанра как месту, где создавались так называемые «принцесс-мюзиклы» (*Princess-musicals*).

В постановках этого театра авторы использовали актуальные для своего времени музыкальные стили и танцы, в частности, регтайм, кэйкуок²⁰, впоследствии – ранний фокстрот и т. д. Указанные «...национальные танцы – предвестники раннего джаза – способствовали постепенному вытеснению предшествующей вальсовой опереточной стилистики» [Сысоева, 2005, с. 11] и привлекали в «Принцесс-театр» массовую аудиторию.

²⁰ Кэйкуок возник в среде чернокожих рабов на плантациях Юга. Первоначально это был парный танец, исполняемый с комичной формальностью: вероятно, здесь присутствовала тонкая насмешка над манерными танцами белых рабовладельцев. Рабовладельцы не улавливали подобную иронию, рассматривая кэйкуок в качестве незамысловатого представления, разыгрываемого для их собственного удовольствия. Лучшим танцорам вручался призовой пирог, вследствие чего и возникло название «прогулка с пирогом» (англ. cakewalk). Ритмическая структура кэйкуока характеризуется обилием синкопированных ритмических структур, близким к регтайму.

Историки музыкального театра давно ведут полемику по поводу новаторской природы «принцесс-мюзиклов» и их роли в становлении мюзикла с чертами *интегральности*, тяготеющего к объединению всех компонентов спектакля – диалогов, музыки, текстов песен и хореографии – в органичное целое: «Авторский поиск драматургической основы мюзикла позволил увести из музыкально-развлекательного театра вставные номера звезд, шутки и гэгги комиков, заменив их увлекательным, интригующим зрителя сюжетом» [Сысоева, 2005, с. 13]. Одним из наиболее популярных создателей музыки «принцесс-мюзиклов» являлся Джером Керн, работавший в содружестве с либреттистом Г. Болтоном, поэтом-песенником Ф. Бартоломе и британским писателем-юмористом П. Г. Вудхаусом. Упомянутый коллектив создал несколько популярных спектаклей – «интимных мюзиклов» – на протяжении 1915–1918 годов: «Очень хороший Эдди» («Very Good Eddie», 1915), «Имей сердце» («Have a Heart», 1917), «Ах, приятель!» («Oh, Boy!», 1917), «Предоставьте это Джейн» («Leave It to Jane», 1917) и «О, леди, леди!» («Oh, Lady, Lady!», 1918). Тем самым закладывались важнейшие основы театральной формы, предопределившей сценический облик едва ли не всех известных музыкальных комедий Бродвея последующих десятилетий.

В начале 1920-х годов на Бродвее открылось огромное число сценических площадок, демонстрировавших обширный диапазон новых явлений легкого жанрового музыкально-театрального искусства того времени. Музыкальные комедии, водевили, кабаре, представления ночных клубов, бытовые мелодрамы и разнообразные ревю – такая жанровая палитра неизменно присутствовала на бродвейских сценах: «Число постановок, которые здесь демонстрировались в любой произвольно взятый сезон двадцатых годов, почти невообразимо по современным стандартам: только на протяжении сезона 1920/1921 годов на Бродвее открылись более 150 новых постановок, а порой их количество приближалось к 200» [Bernheim, 1964, p. 208]. Среди указанных

постановок выделялось множество развлекательных мюзиклов, благодаря которым эпоха 1920–1930-х годов в истории американского музыкального легкого жанрового театра стала прочно ассоциироваться с новым феноменом – **«музыкальной комедией Бродвея»**.

Помимо этого, на рубеже XIX–XX столетий последовательная «индустриализация» легкожанрового музыкального театра способствовала постепенному формированию единой коммерческой системы, объединившей артистов различных амплуа, творческих деятелей и продюсеров. Каждый из них принимал определенное участие в развитии нового жанра, опиравшегося на традиции множественных сфер развлекательного искусства. К началу XX века в границах упомянутой системы возобладали следующие тенденции:

- Весь театральный бизнес Нового Света в указанный период оказался в той или иной степени консолидированным.
- Театральные и концертные площадки, артистические коллективы и отдельные солисты, звезды эстрады и театра оказались в ситуации, характеризующейся полной зависимостью от экономической «стратегии и тактики» менеджмента крупных корпораций и синдикатов.
- Коммерциализация легкожанрового музыкального театра неуклонно усиливалась, приобретая все более разнообразные формы и стремительно осваивая новые сферы.
- Перемещение того или иного музыкально-сценического жанра в другую «ипостась», обусловленное достижением более высокого художественного уровня, далеко не всегда распознавалось специалистами и публикой как самоочевидный процесс. Рассматриваемый жанр музыкального театра, в дальнейшем получивший именование **«мюзикл»**, формировался в агрессивно-конкурентной среде, ориентируясь на вкусы и пристрастия «средних» американцев первой половины XX столетия.

1.2. Проблемы типологии бродвейского мюзикла: история и современность

Проблематика, связанная с типологией бродвейских мюзиклов, весьма активно разрабатывается в исследовательской литературе (музыковедческой и театроведческой) последних десятилетий. При этом, с одной стороны, обнаруживается тяготение к репрезентации максимально обобщенных положений – своего рода универсалий данного жанра; с другой стороны, предпринимаются разнообразные классификационные опыты, мотивируемые аналитическим изучением музыкально-театрального репертуара Бродвея на протяжении XX века (вплоть до современной эпохи).

В частности, американский искусствовед Питер Киви излагает некие всеобъемлющие принципы создания целостной драматургии по отношению к музыкально-сценическим произведениям указанного жанра. Прежде всего, упомянутый автор склонен акцентировать множественные различия между основными (диаметрально противоположными) тенденциями в театре мюзикла, которые именуются им двояко: «роскошное украшательство» ориентируется на «утверждение слов, а не идей»; напротив, «текстовый реализм» тяготеет к «утверждению идей, а не слов» [Kivy, 2021, pp. 10–11].

Главный художественный и формообразующий принцип музыкальных спектаклей первого типа (сочиняемых по преимуществу в 1920–1930-х годах) – чередование «песен и танцев», отличающихся «роскошным украшательством» и представленных, как правило, в поджанрах **«ревю»** и **«музыкальная комедия Бродвея»**.

Произведения второго типа (начиная с 1940-х годов) ориентируются на модель «текстового реализма», благоприятствующую достижению коммерческого успеха, высокого художественного статуса в оценках критики и культурной гегемонии. К мюзиклам этой группы можно отнести **«музыкальную**

драму Бродвея», «фрагментарные» мюзиклы и «мегамюзиклы», с их музыкально-драматургической логикой, родственной опере (что обуславливается видимым отсутствием значимых словесных диалогов).

Несколько ранее, в конце 1960-х годов, на страницах монографии «Американский музыкальный театр: размышления», опубликованной дирижером и театральным педагогом Леманом Энгелем, были охарактеризованы универсальные «принципы функционирования» идеальных мюзиклов [Engel, 1967, р. 21]. По мнению цитируемого автора, едва ли не все прославленные образцы жанра были порождены «Золотым веком» Бродвея, начиная с «Приятеля Джоуи» (1940) и заканчивая «Скрипачом на крыше» (1964). Готовя второе издание книги (1975), Л. Энгель дополнил предложенный им список «идеальных шоу» мюзиклами «Компания» и «Маленькая ночная музыка» С. Сондхайма, а также «Кабаре» Дж. Кандера.

Рассуждения Л. Энгеля, адресуемые «Золотому веку» национального легкожанрового музыкального театра, применительно к анализу драматургии и композиции мюзикла не утратили изначальной актуальности вплоть до настоящего времени. Согласно комментариям цитируемого автора, для создания успешного мюзикла необходимы шесть важнейших составляющих: *чувство; подсюжет; любовь; стихи и детализация; музыка; комедия.*

Чувство, по Л. Энгелю, подразумевает эмоциональную яркость и насыщенность сюжетного повествования. Музыкальный театр, полагает исследователь, должен ориентироваться прежде всего на эмоциональное восприятие, поэтому сюжет, недостаточно масштабный и впечатляющий в указанном плане, едва ли будет служить основой для хорошего мюзикла.

Подсюжет – второстепенная линия указанного повествования, сопутствующая основному сюжету и регулярно используемая в бродвейских мюзиклах «классической» эпохи (1940–1950 гг.). Впоследствии данная форма построения музыкального спектакля применялась значительно реже.

Под *Любовью* в указанной характеристике подразумевается не только индивидуальный спектр эмоций и переживаний, свойственных конкретному персонажу и запечатлеваемых художественными средствами, но и движущая сила мироустройства в целом, например, стремление обрести некую истину или бороться за высокие идеалы.

Стихи, полагаемые в основу музыкальных номеров, должны быть, по мнению исследователя, подходящими для конкретного персонажа в определенной ситуации. Именно поэтому музыкальный номер, заимствуемый из мюзикла для исполнения в концертной обстановке, всегда производит на аудиторию несколько иное впечатление по сравнению с аналогичным восприятием того же номера в оригинальном контексте, обусловленном динамикой развивающегося сюжета музыкального спектакля.

В эстетической трактовке *музыкального ряда* Л. Энгелем отмечается необходимость соответствующего выражения эмоциональной жизни того или иного персонажа, который фигурирует на сцене. В равной мере подчеркивается важнейшая роль музыки по отношению к предшествующей истории персонажа, воссоздаваемому процессу развития его характера и т. д.

Шестая составляющая, по мнению Л. Энгеля, подразумевает вполне допустимое присутствие черт *комедийности* в сюжете, невзирая на объявленное жанровое определение конкретного мюзикла, как будто чуждое этому (например, драма или трагедия) [Engel, 1967, p. 21].

В дальнейшем, откликаясь на инициативу указанного исследователя, многие специалисты предлагали собственные варианты списка безусловных «шедевров» – выдающихся образцов, запечатленных в истории бродвейского мюзикла. Тем самым формировался некий условно трактуемый *канон* соответствующего жанра, вполне актуальный и сегодня. Весьма показательно совпадение большинства позиций в обозначенных вариантах, наглядно свидетельствующее о формировании у профессионального сообщества ясно очерченных представлений по поводу эстетически мотивируемой типологии произведений

в жанре мюзикла, воспринимаемых как безусловные образцы художественного совершенства.

Помимо этого, к настоящему времени в музыковедческих и театроведческих трудах, а также в проблемных критических статьях и рецензиях на бродвейские спектакли представлены довольно многочисленные и разноплановые характеристики важнейших градаций мюзикла, адресуемые либо отдельным периодам его развития, либо истории жанра в целом. Нередко предпринимаются более или менее убедительные опыты построения типологических систем, охватывающих все указанные разновидности. К примеру, в одной из подобных классификаций (Дж. Суэйн), датируемых рубежом 1980–1990-х годов, полувековая история мюзикла на Бродвее репрезентируется посредством весьма примечательного хронологического перечня: «мюзикл-оперетта» («Плавучий театр» Дж. Керна – О. Хаммерстайна II, 1927), «народная опера» («Порги и Бесс» Дж. и А. Гершвинов, 1935), «мюзикл-моралите» («Карусель» Р. Роджерса – О. Хаммерстайна II, 1945), «мюзикл-миф» («Моя прекрасная леди» Ф. Лоу – А. Дж. Лернера, 1956), «мюзикл-трагедия» («Вестсайдская история» Л. Бернстайна – С. Сондхайма, 1957), «этнический мюзикл» («Скрипач на крыше» Дж. Бока – Ш. Харника, 1964), «религиозно-исторический мюзикл» («Иисус Христос – Суперзвезда» Э. Ллойда-Уэббера и Т. Райса, 1971), «концепт-мюзикл» («Кордебалет» М. Хэмлиша – Э. Клебана и М. Беннета, 1975), «мюзикл-триллер» («Суини Тодд» С. Сондхайма, 1979) [Swain, 1990, pp. 25–26]. В других классификациях фигурируют «литературные/сюжетные мюзиклы» («book musicals»), «ревю-мюзиклы», «рок-мюзиклы» и «мега-мюзиклы», «механические» («jukebox musicals»), «танцевальные/хореографические», «интегрированные» («integrated musicals»), «мюзиклы закулисья» («backstage musicals»), «целиком поющие мюзиклы» («sung-through musicals») и т. д. (см. об этом подробнее: [Тушинцева, 2007, с. 453–454]).

Самоочевидная уязвимость подобных типологических схем обусловливается неким произвольным смешением критериев, затрудняющих дифференциацию основных и производных внутрижанровых направлений; кроме того, рассматриваемые образцы мюзиклов зачастую с видимым успехом причисляются к двум и более группам из приведенного списка. Мы полагаем необходимым кратко охарактеризовать специфические особенности каждой из упомянутых разновидностей данного жанра. При этом будут учитываться авторские определения и комментарии, адресуемые тому или иному спектаклю; постановочные принципы, сопутствовавшие его реализации на Бродвее; исторический период существования конкретного типа мюзикла; репрезентация данной разновидности жанра в сценической практике и т. д.

«Литературный/сюжетный мюзикл» (Book musical)

Данный термин подразумевает, что основой соответствующего музыкально-сценического проекта изначально является определенное литературное произведение: книга (роман, повесть, рассказ/цикл рассказов, драматическая пьеса, киносценарий и т. д.). Ориентация на использование подобной литературной основы приобретает широкое распространение в театре мюзикла начиная с рубежа 1920–1930-х годов и до настоящего времени сохраняется как главенствующее направление в рамках жанра. Тем самым предполагается, что «...музыкальный спектакль в целом построен по законам театрального, с обязательно присутствующей логикой сюжетного развития и драматургической мотивацией действий и побуждений всех персонажей» [Тушинцева, 2007, с. 434], что на протяжении указанного спектакля целенаправленно реализуется (или, по крайней мере, доминирует) принцип линейного повествования, что указанным принципом закономерно обуславливается чередование вокальных, хореографических и музыкально-инструментальных (преимущественно оркестровых) номеров, речевых фрагментов и т. д.

Ярко выраженная преемственная связь упомянутой разновидности жанра с магистральными тенденциями европейского и в целом мирового театрального искусства, доступность и привлекательность book musicals для широкой аудитории способствует активной и многогранной разработке характеризуемого типа, и не случайно большинство мировых шедевров легкожанрового музыкального театра, как правило, относятся к этой категории спектаклей. Назовем самые известные музыкальные спектакли Бродвея из числа характеризуемых выше: «Оклахома!» – Линн Риггз, «Зеленеет сирень»; «Моя прекрасная леди» – Джордж Бернард Шоу, «Пигмалион»; «Оливер!» – Чарльз Диккенс, «Приключения Оливера Твиста»; «Человек из Ламанчи» – Мигель де Сервантес, «Дон Кихот»; «Призрак Оперы» – Гастон Леру, «Призрак Оперы»; «Отверженные» – Виктор Гюго, «Отверженные».

«Интегральный мюзикл» (Integrated musical)

Названный термин обуславливается приоритетной ролью целостно трактуемой драматургии на всех уровнях музыкального спектакля и, соответственно этому, спецификой его сценического воплощения²¹. «Интегральный мюзикл» – сочинение, которое предполагает органичный синтез музыки и театрального действия (а именно речевых диалогов, песен, танцев, сценографии, декоративного оформления), характеризуемый драматургическим единством и стремлением к последовательному воссозданию сюжетного развития и раскрытию общей идеи конкретного произведения. *Интегративность* как доминирующая тенденция, а затем *интегральность* соотносятся с архитектурой спектакля, его сценической формой и соответствующим режиссерским подхо-

²¹ Распространенный в отечественном музыкознании вариант соответствующего термина – «интегрированный мюзикл» – является буквальным переводом общепринятого английского словосочетания (см., например: [Тушинцева, 2007, с. 454]). Однако в русском языке «интегрированный» означает «внедренный куда-либо», «консолидируемый» с некоей *внешней* системой. Между тем фактически речь идет о *внутренней* интеграции множества составляющих конкретного спектакля и жанра в целом.

дом к выбору определенных творческих решений в данной постановке. Начиная с рубежа 1930–1940-х годов, видимое большинство «литературных» мюзиклов с линейным²² сюжетом вполне последовательно опирается на интегральный принцип. *Все компоненты музыки, драматического действия и хореографии в подобных спектаклях образуют целостный и взаимообусловленный сценический текст.* Наглядным тому подтверждением являются рабочие определения и комментарии авторитетных исследователей и специалистов-практиков:

– Боб Фосс: «В широко распространенной форме музыкального театра, называемой “интегральным мюзиклом”, каждый значимый персонаж в сценической версии спектакля поет, чтобы выразить свои эмоции и способствовать развитию заданного сюжета» [Joosten, 2010, p. 38];

– Милли Тэйлор: «Термин “интеграция” и, соответственно, концептуальное толкование “интегрального мюзикла” обычно подразумевают, что песни, танцевальные эпизоды и повествование устремляются к достижению одной и той же драматургической цели» [Taylor, 2009, p. 74];

– Фрэнк Беренс: «Что такое интегральный мюзикл? Среди многих определений – “шоу, в котором важнейшие музыкальные аспекты спектакля строго координированы с драматическими аспектами”» [Behrens, 2011, p. 1].

Среди бродвейских **«интегральных мюзиклов»** классическими образцами жанра в настоящее время признаны: «Оклахома!», «Юг Тихого океана», «Король и я» – Р. Роджерс и О. Хаммерстайн II; «Моя прекрасная леди» – Ф. Лоу и А. Лернер; «Оливер!» – Л. Барт; «Продавец музыки» – М. Уиллсон.

²² «Линейным сюжетом» в сфере мюзикла определяется последовательное изложение главных событий конкретного литературного первоисточника.

«Концептуальный мюзикл» (Concept musical)

Указанный термин соотносится с главенствующей ролью художественной идеи определенного проекта – некоего «послания» (англ. message), адресуемого слушателю–зрителю и безусловно предопределяющего специфику не только традиционных компонентов (музыки, сценического действия, речевых эпизодов, хореографии), но и сюжетного развертывания, а также соответствующей режиссерской постановки.

Исходя из вышесказанного, мюзиклы данного типа изначально подразумевают ключевую роль концептуального замысла как важнейшего элемента любого спектакля. Вот почему в основу соответствующих мюзиклов нередко полагаются бессюжетные литературные тексты (поэмы, циклы стихотворений или современные прозаические сочинения новаторского характера). Это позволяет некоторым исследователям утверждать, что *concept musicals* в принципе тяготеют к бессюжетности, поскольку «эмансипация» от господства внешних «сценических факторов» заведомо благоприятствует свободному творческому самовыражению глобально мыслящих режиссеров-постановщиков [Kirle, 2005, p. 109]. Полемическая заостренность таких утверждений представляется вполне очевидной. В действительности удельный вес мюзиклов, последовательно репрезентирующих «бессюжетность» как основу «режиссерского» спектакля, довольно скромнен, и подобные «экспериментальные проекты» чаще всего не вызывают энтузиазма у широкой аудитории и авторитетных специалистов-практиков.

Однако рассматриваемые «концептуальные» постановки зачастую отказываются от приоритетной роли «фабульности», демонстрируя тенденцию к нелинейному развертыванию происходящих событий – взаимодействию различных «временных пластов» (например, актуального событийного ряда и «сферы воспоминаний»), изобретательному сопряжению нескольких – по сути, равноправных – повествовательных уровней и т. д. При этом с помощью

сюжета, как правило, осуществляется многоаспектное «...исследование разных типов взаимоотношений между героями и различных ситуативных моментов» [Тушинцева, 2007, с. 454], и авторы отнюдь не склонны отказываться от столь эффективного «аналитического инструментария». В свою очередь, крупнейшие режиссеры-постановщики (будь то Х. Принс или Т. Нанн, Б. Фосс или Дж. Роббинс, М. Беннетт или Г. Чемпион), обращаясь к «бессюжетному» литературному материалу, стремятся не только обогатить его *концептуальностью*, но и придать изложению той или иной «глобальной идеи» естественный характер, позиционируя собственную идею как органичное порождение реальных жизненных процессов и, в случае необходимости, формируя определенную сюжетную канву спектакля.

Наиболее известные «**концепт-мюзиклы**», поставленные на Бродвее: «Волосы» (1968) Г. Макдермота – Дж. Радо и Дж. Реньи, «Компания» (1970), «Фолии» (1971), «Маленькая ночная музыка» (1973), «Увертюры Тихого океана» (1973) С. Сондхайма, «Кордебалет» (1975) М. Хэмлиша – М. Беннетта, «Кошки» (1982) Э. Ллойда-Уэббера – Т. Нанна.

«Танцевальный/хореографический мюзикл»

Настоящий термин обуславливается индивидуальным своеобразием функций важнейших составляющих конкретного музыкально-театрального спектакля. В частности, подразумевается ярко выраженная доминирующая роль танцевальных эпизодов по сравнению с разговорными диалогами и вокальными номерами; при этом указанное главенство сохраняется на сюжетно-повествовательном и действенно-сценическом уровнях. Критерием для выявления особой значимости хореографии в определенном проекте становится именно фактическая «вовлеченность» танца в развертывание представленной «театральной истории». В традиционном мюзикле общий ход событий может быть восстановлен посредством речевых или песенных (сольных, ансамбле-

вых или хоровых) «комментариев» действующих лиц; между тем в «хореографическом» спектакле это оказывается невозможным. Подобный «дисбаланс», как правило, мотивируется спецификой избранного сюжета и закономерно предопределяет особую роль хореографа как полноправного «соавтора» либретто и сценарной основы спектакля в целом.

Широко известные примеры «танцевальных/хореографических мюзиклов», поставленных в бродвейских театрах: «На пуантах» (1936) и «Я женился на ангеле» (1938) Р. Роджерса – Л. Харта и Дж. Эббота (при участии Дж. Балanchина); «Карусель» (1945) Р. Роджерса – О. Хаммерстайна II; «Вестсайдская история» (1957) Л. Бернстайна – А. Лоренца и С. Сондхайма (при участии Дж. Роббинса); «Кордебалет» (1975) М. Хэмлиша – Э. Клебана, Дж. Кирквуда и Н. Данте (при участии М. Беннета).

«Целиком поющий мюзикл» (Sung-through musical)

Данный термин, по аналогии с предыдущим, характеризует специфику авторского подхода к созданию конкретного спектакля, предопределяемую ключевой ролью вокальных партий и «омузыкаленной» репрезентацией речевых фрагментов, начиная с диалогических сцен и заканчивая отдельными репликами *aparte*. В подобных мюзиклах высказывания и размышления персонажей воссоздаются с привлечением множественных музыкальных форм (песенных, ариозных, речитативно-декламационных, ансамблевых и хоровых), традиционно считающихся прерогативой оперы, и не случайно целый ряд соответствующих проектов именуется специалистами (с учетом конкретного стилистического диапазона и внутрижанровых дефиниций, приводимых создателями того или иного спектакля) «мюзиклами-операми», «бродвейскими операми», «рок-операми» и т. д. При этом в указанных проектах могут использоваться лаконичные разговорные реплики, вводимые (с учетом контекста) на протяжении отдельных музыкальных номеров и, как правило, наделяемые вто-

ростепенными функциями (оттеняющей, связующей и т. д.). Принцип «сквозной вокальной композиции» в мюзиклах традиционно обуславливается масштабностью и возвышенностью авторского замысла, вызывающего прямые ассоциации с «музыкальной классикой», либо присутствием неких «оперных» мотивов в сюжете определенного спектакля.

Характерной чертой данной внутрижанровой группы мюзиклов является также относительная пространственность вокальных номеров, связанная с общеизвестными временными «диспропорциями»: протяженность музыкальных фраз обычно превышает (порой весьма существенно) аналогичные показатели словесной речи. Отсюда проистекает необходимость «редуцированного» изложения определенных сюжетных перипетий, лаконичной репрезентации содержания большинства монологов и ансамблевых сцен, при их «сквозном» вокальном изложении.

Назовем самые известные образцы *sung-through musicals*, весьма успешно исполнявшихся на подмостках бродвейских театров: «Иисус Христос – Суперзвезда», «Эвита», «Кошки», «Призрак Оперы», «Аспекты любви», «Бульвар Сансет», «Женщина в белом» Э. Ллойда-Уэббера, «Маленькая ночная музыка», «Тихоокеанские увертюры», «Суини Тодд» С. Сондхайма, «Отверженные», «Мисс Сайгон» К. М. Шонберга.

«Ревю-мюзикл»

Как и некоторые другие внутрижанровые разновидности, данная группа сочинений характеризуется определенной спецификой драматургического и композиционного построения музыкального спектакля. При этом важнейшей особенностью «ревю-мюзиклов» является видимая «автономия» сюжетного развития, позиционируемого на уровне сценического действия и разговорных эпизодов, отграничиваемого от вокальных и танцевальных номеров. Упомянутые номера лишь приблизительно соответствуют общей тематике данного

спектакля; возможный «параллелизм» соответствующих рядов зачастую вуальруется и осознается лишь ретроспективно.

Основная часть «ревю-мюзиклов» датируется 1920–1930-ми годами, хотя и в дальнейшем авторы бродвейских проектов нередко обращались к подобной сценической форме. В некоторых постановках данного типа вообще отсутствует ярко выраженное повествование. Структурным принципом, упорядочивающим разноплановые эпизоды и номера, в этом случае является единое авторство музыки или поэтических текстов, а также оригинальный принцип композиционного построения соответствующего спектакля (например, стилизация определенной формы «театрализованного» концертного представления – музыкального кафе, мюзик-холла, кабаре, артистического конкурса и т. д.).

Перечислим наиболее известные бродвейские «ревю-мюзиклы»: «бессюжетные» – «Кабаре Шекспира» (1981), собрание песен, скетчей и комических реприз, объединяемых темой шекспировского наследия; «Кафе Джо Смоки» («Smokey Joe's Café», 1995) М. Столлера – Дж. Лейбера (1995)²³; «дискретно-сюжетные» – «Чикаго» («Chicago», 1975) Дж. Кандера – Ф. Эбба (авторское определение проекта – «водевиль»), «Волосы» («Hair», 1968) Г. Макдермота – Дж. Реньи и Дж. Радо (один из первых рок-мюзиклов).

По мнению ряда исследователей, несомненные черты «ревю-мюзикла» присущи и другим популярнейшим бродвейским проектам («Кабаре» Дж. Кандера – Ф. Эбба, «Кошки» Э. Ллойда-Уэббера и т. д.).

²³ Знаменитое песенное шоу, на протяжении 1995–2000 годов исполнявшееся на Бродвее 2036 раз.

«Компилятивный мюзикл» («Jukebox musical»)²⁴

Данный термин своеобразно отражает композиционную и драматургическую логику, обуславливающую процессы формообразования в подобных спектаклях, а также направленность их сценического воплощения.

«Компилятивные мюзиклы», получившие распространение в конце 1990-х годов, как правило, объединяют в контексте определенного проекта эстрадные песни различной стилистики и времени создания, пользующиеся популярностью в настоящее время. Это могут быть песни одного или нескольких авторов, изначально связанных друг с другом (к примеру, выступающих или выступавших в составе известной поп- или рок-группы). Впрочем, подобный мюзикл может представлять собой и набор песен, написанных вполне самостоятельными авторами. Как правило, такого рода мюзиклы относятся к одной из двух разновидностей:

1) с оригинальным сценарием, разрабатывающим традиционный линейный сюжет и написанным в традициях «бук-мюзиклов» специально для образно-смыслового претворения или ситуационного использования конкретного набора популярных песен;

2) с повествовательной «канвой» в духе традиционных «историй Золушки», опирающейся на факты биографии известного артиста или эстрадного коллектива, с «иллюстративным» музыкальным материалом из репертуара заявленного «героя-протагониста».

Основная трудность, в принципе отличающая реализацию **«компилятивных мюзиклов»**, сопряжена с *отсутствием в большинстве используемых песен ощутимого драматургического потенциала, включая ярко выраженную*

²⁴ Джук-бокс (англ. *Juke Box*) – электромеханический аппарат для воспроизведения музыкальных записей (граммофонных пластинок), обычно установленный в кафе или ресторане, снабженный монетоприемником и проигрывающий песни из объявленного «репертуара» по выбору клиента. Счетчики подобных «исполнений» сообщали владельцу аппарата, сколько раз была воспроизведена каждая запись, что позволяло фиксировать и сохранять популярные треки, заменяя редко проигрываемые песни другими. К середине 1940-х годов три четверти пластинок, произведенных в Америке, использовались в музыкальных автоматах, популярность которых достигла пика на протяжении послевоенных десятилетий (со второй половины 1940-х до середины 1960-х годов).

театральность. Песни, возникшие и существовавшие в условиях концертного исполнения поп- или рок-музыки, очень трудно «адаптируются» к театральной специфике, подразумевающей целенаправленное развитие сценического действия пьесы или характеризующей жизненные перипетии конкретного персонажа (или группы персонажей).

К числу наиболее известных **«компилятивных»** проектов, использующих оригинальные сценарии и успешно реализованных на Бродвее, принадлежат «Лихорадка субботнего вечера» (на материале песен группы «Би Джиз», 1999) и «Мамма Миа!» (с песнями группы «АББА», 2001); среди «биографических повествований» выделяются «Парни из Джерси» (о группе «Four Seasons», 2005), «Прекрасная: Кэрол Кинг» (2013) и «Донна Саммер» (2017).

«Мегамюзикл» (Mega-musical)

Появление указанного термина связано с необходимостью зафиксировать инновационные особенности сценического воплощения некоторых бродвейских спектаклей 1980–1990-х годов и дальнейшего проката упомянутых постановок. Собственно **«мегамюзикл»** представляет собой огромный по масштабам спектакль с яркими визуальными эффектами, большим актерским составом, развернутыми хореографическими номерами, неординарными костюмами и декорациями, сложным сценическим оборудованием. По мнению большинства специалистов, при этом все мобилизуемые средства, исполнительские и технические, преследуют исключительно коммерческую цель – получение максимальной прибыли. Следует заметить, впрочем, что наиболее яркие из упомянутых проектов характеризуются весьма органичной сопряженностью привлекаемых технических инноваций и воплощаемых сюжетных перипетий.

Зарубежные «мегамюзиклы», поставленные на Бродвее: «Отверженные» (1980) и «Мисс Сайгон» (1989) К.-М. Шонберга; «Кошки» (1982), «Призрак Оперы» (1986), «Звездный Экспресс» (1987), «Бульвар Сансет» (1994) Э. Ллойда-Уэббера.

«Мюзикл закулисья» (Backstage musical)

Данный термин обуславливается тематическим своеобразием воплощаемого сюжета. Речь идет о спектакле, на протяжении которого в событийной канве присутствует (нередко доминирует) линия, связанная с закулисной жизнью театральных актеров (*backstage* в дословном переводе с английского означает «позади сцены»). Первым образцом подобного мюзикла фактически явился «Плавучий театр» Дж. Керна – О. Хаммерстайна, после чего, в 1930-е годы, соответствующая тематика приобрела значительную популярность и в сценических образцах жанра, и в американских киномюзиклах. Отсюда проистекает активное использование целого ряда стереотипных драматургических приемов, связанных с «театром в театре» – наглядным воспроизведением артистического «лицедейства» (фрагментов предполагаемых спектаклей и репетиций), симультанным разворачиванием событий на воображаемой сцене и за ее пределами, а также включение соответствующего «профессионального дискурса» в рассуждения отдельных героев и сценические диалоги при создании либретто.

Среди зарубежных мюзиклов типа **backstage** представляются наиболее интересными и художественно значимыми: «Без ума от тебя» («Crazy for You») с музыкой Дж. Гершвина и текстами А. Гершвина; «На пуантах» («On Your Toes», 1936) Р. Роджерса – Дж. Эббота и Л. Харта; «Целуй меня, Кэт» («Kiss Me, Kate», 1948), композитор и автор поэтических текстов – К. Портер, по мотивам комедии У. Шекспира «Укрощение строптивой»; «Смешная девчонка» («Funny Girl») Дж. Стайна. В более поздние эпохи среди наиболее ярких спектаклей, обращенных к «закулисной» проблематике, могут быть

названы «Кордебалет» («A Chorus Line», 1975) М. Хэмлиша – М. Беннета и Э. Клебана, «Призрак Оперы» («The Phantom of the Opera», 1986) Э. Ллойда-Уэббера – Р. Стилго и Ч. Харта.

Подводя итог сказанному выше, необходимо заметить, что представленный краткий обзор в полной мере выявляет противоречия существующих внутрижанровых классификаций бродвейского мюзикла. Эти противоречия обуславливаются не только разнородностью выдвигаемых типологических критериев, но и видимой асинхронностью формирования и развития отмеченных групп музыкально-театральных произведений. Таким образом, дифференциация последних изначально должна учитывать специфику принятого разделения мюзиклов, запечатлеваемого посредством нескольких важнейших (универсальных) оппозиций:

– в аспекте *сопряжения используемых выразительных средств – интегральность* (консолидация в процессе развертывания сюжетного повествования) и *концептуальность* (аналогичное взаимодействие, осуществляемое в целях раскрытия обобщенной художественной идеи);

– в плане *композиционно-драматургического единства* театральной формы – целостность («бук-мюзиклы») или дискретность («ревю-мюзиклы»), при наличии промежуточной формы («джукбокс-мюзиклы», в которых присутствует тяготение к целостности внешнего плана);

– с позиции *масштабов сценического действия* – глобальность («мега-мюзиклы») и камерность («принцесс-мюзиклы»)²⁵;

– в ракурсе *индивидуальной акцентуации жанровых составляющих* – приоритетная роль словесного ряда (музыкальные комедии Бродвея), музыки («целиком поющие мюзиклы») или танца («хореографические мюзиклы»).

²⁵ Следует заметить, что в течение последних десятилетий (1980–2000-е годы) наблюдается постепенное возвращение к давним художественным «экспериментам» в области камерного мюзикла (см.: [Андрущенко, 2019]), однако эти плодотворные опыты реализуются вне «официальных границ» Бродвея.

Оценивая указанные типологические разновидности с точки зрения эволюционного развития данного жанра, необходимо подчеркнуть главенствующую роль *интегативности* как важнейшего фактора, предопределяющего направленность указанного процесса. Исходя из этого, приводимая выше оппозиция «интегральность – концептуальность» должна рассматриваться с учетом фактической преемственности названных коррелятов и последовательного движения к «универсальной интеграции» в художественном пространстве бродвейского мюзикла.

1.3. «Плавучий театр» Дж. Керна – О. Хаммерстайна: интегативность как приоритетная тенденция

Как уже отмечалось выше, современный театр мюзикла формировался на протяжении первых десятилетий XX века в недрах самобытного американского феномена – *музыкальной комедии Бродвея*. Произведения этого периода во многом являлись реакцией на социальные обстоятельства эпохи. Легкомысленные музыкальные комедии 1920-х и 1930-х годов служили неким тонизирующим эмоциональным средством для зрителей, переживавших горькие последствия Первой мировой войны и драматические перипетии Великой депрессии. Мюзиклы данной эпохи предоставляли аудитории возможность ненадолго отвлечься от мрачных реалий внешнего мира, погрузившись в оптимистически-приподнятую атмосферу музыкально-театрального зрелища. В указанный период на Бродвее доминировали знаменитые американские авторы – создатели мюзиклов: Джером Керн (1885–1945), Оскар Хаммерстайн II (1895–1960), Джордж Гершвин (1898–1937) и его брат Айра Гершвин (1896–1983), Коул Портер (1891–1964), Ричард Роджерс (1902–1979) и Лоренц Харт

(1895–1943). Именно они сумели создать тот фундамент в области драматургии, музыки и поэзии, на котором вырос и сформировался американский музыкальный театр.

К 1920-м годам утвердились два основных направления легкожанрового музыкального театра, способствовавших успешному и динамичному становлению и развитию мюзикла как жанровой формы: из мюзик-холла (варьете) и водевиля были заимствованы песенно-танцевальные номера, из европейской оперетты и английской комической оперы – логика музыкальной и драматургической интеграции в структурированных музыкальных сценах. Музыкальная комедия приобрела видимое художественное своеобразие благодаря воздействиям национального фольклора («белого» и «черного»), джаза и новых тенденций в танцевальной музыке. При этом, однако, в произведениях указанного периода фактически не позиционировались самостоятельные драматургические закономерности.

«Плавучий театр» («Show Boat», 1927), по единодушному мнению исследователей, явился первым образцом в истории мюзикла, последовательно репрезентирующим основные характеристики данного музыкально-театрального жанра. Премьера «Плавучего театра», изначально анонсируемого в качестве «очень американской музыкальной комедии», состоялась 27 декабря 1927 года. Это был великолепный, с размахом поставленный Флоренцом Зигфельдом музыкальный спектакль, созданный композитором Джеромом Керном в содружестве с либреттистом Оскаром Хаммерстайном II по одноименному роману Эдны Фербер, опубликованному годом ранее (краткое содержание см. в Приложении 3).

Об успешности спектакля наглядно свидетельствовали внушительное количество показов на Бродвее (572 раза), многократные постановки в США и по всему миру. «Хитом № 1» данного мюзикла стал номер «Ol' Man River». Влияние Дж. Керна, в первую очередь в области мелодического развития, при-

знавалось создателями музыкально-театральных проектов следующего поколения, вплоть до Дж. Гершвина и Р. Роджерса. Характеристика «Плавучего театра» как «первого эпического мюзикла» («*musical's first epic*»), сформулированная продюсером Ф. Зигфелдом (цит. по: [Сысоева, 2005, с. 19]), приобрела широкую известность, поскольку названный спектакль «...выразил основной миф Америки в понятных, родных этой культуре формах» [Там же].

«Плавучий театр» фактически обозначил новый этап в развитии театрального мюзикла Бродвея. Этот спектакль преодолел границы стереотипной художественно-постановочной концепции «*musical comedy*». Впервые на первый план при создании спектакля выдвинулась драматургия, многогранно представленная и в музыке, и в словесных диалогах, и в танцевальных эпизодах. Впервые на бродвейской сцене были обозначены общественные и социальные проблемы, остро воспринимавшиеся американским обществом того времени: расовое неравенство, социальная несправедливость, столкновение личности с враждебным ей социумом, обусловленное, в том числе, женским бесправием.

Творчество Джерома Керна, связанное с *Princess Theatre*, его мировоззрение и практические подходы к созданию музыкальных спектаклей, в значительной степени повлияли на создание нового мюзикла. Достаточно опытный и весьма эрудированный в области создания текстов для музыкального театра Оскар Хаммерстайн явился для Джерома Керна отличным партнером – умным, глубоко чувствующим, пластичным в принятии художественно-поэтических решений. Благодаря этому названные авторы составили мощный тандем, владеющий всеми необходимыми профессиональными навыками и чувством коммерческой конъюнктуры. Естественное развитие сценического американского мюзикла от примитивных развлекательных форм к более сложным привело к тому, что содружество композитора и либреттиста смогло воплотить и сконцентрировать в названном мюзикле все лучшее и значимое, что было создано их предшественниками.

Выбор сюжетной основы и построение либретто. Обращаясь к упомянутому первоисточнику, создатели «Плавучего театра» прежде всего ориентировались на сравнительную малоизвестность недавно опубликованного романа, позволявшую довольно свободно адаптировать его для последующего музыкально-сценического воплощения. Вместе с тем, учитывалась и видимая социальная острота «повествования о расовых отношениях в США» (лишь отчасти вуалируемого обозначенной хронологической «дистанцией» – последней четвертью XIX столетия)²⁶, и несомненная привлекательность многогранного запечатления «театра в театре», а также «музыкально-театрального исполнительства в целом» [Hoffman, 2014, p. 32].

При этом, естественно, представлялось очевидным, что в будущей постановке едва ли может быть сохранена видимая «дискретность» романного повествования. В частности, персонажам мюзикла, присутствующим в экспозиции, надлежало фигурировать в поле зрения потенциальной аудитории максимально долгое время, позволяя заинтересованно наблюдать за их судьбами, проникаться определенной симпатией или негативными чувствами к тому или иному герою. Вот почему, в отличие от романа Э. Фербер, на протяжении которого логика сюжетного развертывания и смены действующих лиц изначально обуславливались временными «разрывами» в описываемых событиях, Дж. Керн и О. Хаммерстайн сумели выстроить спектакль, последовательно сохраняя вовлеченность практически всех указанных персонажей в повествование – от пролога до финала.

Кроме того, значительное внимание, уделяемое жизненным конфликтам и разнообразным перипетиям судеб основных героев, наглядно свидетельствовало о расширении жанрового диапазона спектакля: заявленной «музыкальной комедии», по меньшей мере, сопутствовала «музыкальная драма». Исходя из

²⁶ По мнению ряда специалистов, расовая дискриминация «в этом спектакле впервые в истории бродвейского искусства была позиционирована как центральная проблема» [Тушинцева, 2007, с. 440–441].

этого, сюжетная канва весьма пространный роман Э. Фербер была подвергнута существенному «сжатию», чтобы не превысить стандартный хронометраж подобных представлений, утвердившийся на Бродвее. Другим значимым фактором следовало признать сохранение традиционных механизмов коммуникации с аудиторией: «...внешняя доступность и понятность изложения, разговорные диалоги, общепринятые сценические типажи – как и ранее, все это наличествовало в “Плавучем театре”. Вот почему серьезность затронутой темы и насыщенность сценического повествования не вызывали зрительских протестов: напротив, мюзикл приобрел огромную популярность» [Тушинцева, 2007, с. 441].

Стилистика и драматургия. Авторы спектакля, несомненно, привлекала возможность создания ярких и многообразных вокальных и танцевальных номеров, способствующих органичному раскрытию характеров основных персонажей и происходящих событий, при сохранении ощутимой напряженности действия и весьма динамичного темпоритма развития сюжета. «Благодаря этому, а также известному факту – сюжетное развитие в “Плавучем театре” охватывает около четырех десятилетий, – в музыке прослеживаются явно различные влияния. Исполняемые песни вызывают в памяти стилистику разных исторических периодов и ориентируются на такие жанры, как оперетта, спиричуэлс²⁷, блюз, кун-сонг²⁸, сентиментальная баллада, салонная песня (*parlor song*) и джаз» [Savran, 2009, pp. 89–90]. Подобное разнообразие, наряду с присутствием хронологической «дистанции», позволяет создателям «Плавучего театра» весьма эффективно использовать вокальные формы, при-

²⁷ Спиричуэлс (англ. *Spirituals, Spiritual music*) – духовные песни афроамериканцев-протестантов. Жанр сформировался к 60–70-м годам XIX века в США в качестве модифицированных невольнических песен афроамериканцев американского Юга.

²⁸ Кун-сонгс (*coon songs*) – песни, в которых имитировалась манера пения негров, работающих на плантациях. Исполнялись в сопровождении банджо, гитары или укулеле. Кун-сонгс широко бытовали в репертуаре менестрельных театров и были известны еще в середине первой половины XIX в. Слово «кун» (сокращенное от англ. *coon* – енот) – распространенная в то время пренебрежительная кличка негра.

сущие другим сферам музыкального театра, а также прием музыкально-тематической реминисценции: «Здесь содержатся интересные ансамблевые сцены, любовные дуэты, развернутые арии и представлена система повторяющихся музыкальных номеров (песня о Миссисипи и ария “Я не могу его не любить”), что сближает данный мюзикл с поздней опереттой и даже оперой» [Тушинцева, 2007, с. 440].

При этом дифференциация упомянутых стилевых контрастов чаще всего обуславливается профессиональными «амплуа» или эмоционально-психологическими характеристиками персонажей, зачастую объединяемых попарно. Так, «романтические» влюбленные Магнолия и Гэйлорд представлены в духе венской оперетты, афроамериканцы из «простонародья» Куини и Джо – «фольклоризованными» жанрами (спиричуэлс, кун-сонгс, блюзы), певица Джули – «салонными» песнями (предтечами ранней поп-эстрады), Капитан Энди – незатейливыми «балаганными» напевами, комические актеры второго плана Элли и Фрэнк – водевильными куплетами. «В музыкальном плане партитура Керна и стихи Хаммерстайна стремятся изображать персонажей и связанные с ними сценические ситуации столь же многогранно. Разнообразие и смешение стилей в музыке как бы подразумевают, что приход к расовому равенству, возможно, позволит достичь положительного эффекта (в реальной жизни. – К. Б.), – утверждает современный исследователь. – Помимо этого, во многих случаях песни и другие вокальные номера из мюзикла содержат ценную информацию о соответствующих персонажах; иногда упомянутые номера даже предвосхищают некие личностные качества персонажа или сюжетные повороты, наблюдаемые в последующих эпизодах указанного спектакля» [Wollman, 2013, p. 73].

Показательный пример – вокальное трио «Can't Help Lovin' Dat Man» (№ 5), вполне традиционная для 1920-х годов песня «в стиле Тин-Пэн-Элли» с элементами блюза и поэтическим текстом, изложенным на афроамериканском диалекте многочисленных кун-сонгс рубежа XIX–XX столетий. Джули

напевает «Can't Help Lovin' Dat Man» в 1 акте, узнав о том, что Магнолия влюблена в Гэйлорда (Пример 1).

Любопытная кухарка Куини, подслушивая диалог Джули и Магнолии, отмечает для себя, что «белая женщина» не может знать песню, известную только чернокожим. Вскоре обнаружится (благодаря расследованию «бдительного» шерифа), что всему виной – смешанное расовое происхождение Джули-«полукровки». Данное событие вскоре станет причиной серьезного конфликта в театре, источником психологического кризиса в личных взаимоотношениях персонажей, уходом Джули и ее мужа Стива из театра, но эти драматические события изначально лишь «предвосхищаются» определенным стилистическим приемом. Таким образом, в рассматриваемом музыкальном фрагменте одновременно:

- очерчивается атмосфера «комментируемого» сценического действия и обозначается эмоционально-смысловая суть происходящего (юная девушка, беседуя с подругой, признается ей в зародившемся любовном чувстве);

- драматургически мотивируется перерастание сольной песни в терцет с хором (Пример 2; Джули, присоединившиеся к ней Магнолия и Куини, а затем Джо и входящие актеры – участники намеченной репетиции – с несомненным удовольствием включаются в процесс коллективного исполнения трогательной песни с «контрапунктическими дополнениями»);

- подтекст, указывающий на ближайшие перспективы развития сюжета.

Для своего времени это было новаторским, по сути – *интегративным* явлением в «легкожанровом» музыкальном театре, вызвавшим целый ряд подражаний. Впоследствии упомянутый прием стал вполне традиционным и нередко использовался в более поздних сочинениях различных авторов, создававших музыкальные спектакли для Бродвея.

В песне-монологе Джо «Ol' Man River» (№ 4) указанное «совмещение функций» приобретает более масштабный характер:

– обозначается контекст разворачивающегося действия – река Миссисипи с расположенными на ее берегах живописными городами и поселками (в скором времени эта песня стала «музыкальным символом» Миссисипи – крупнейшей водной артерии Соединенных Штатов);

– несколько утрированная стилизация «афроамериканского диалекта» запечатлевает своеобразный облик персонажа – типичного представителя бедствующего чернокожего населения из недавней истории США (по мнению О. Хаммерстайна, в тексте песни «...отразились все сложности и проблемы негритянской жизни в Америке» [Тушинцева, 2007, с. 441]);

– целенаправленное образно-эмоциональное нагнетание завершается итоговым утверждением глубоко пессимистического вывода о непреодолимой разобщенности всех ныне живущих, с момента рождения и до смерти обреченных судьбой на одиночество в этом мире.

Иными словами, в «Ol' Man River» формулируется полемически заостренный концептуальный тезис, полагаемый в основу «Плавучего театра» как целого и фактически обретающий некую альтернативу лишь в финале: возвращение основных персонажей в «родную обитель», их примирение и воссоединение знаменуют собой попытку совместного решения экзистенциальной проблемы общечеловеческого философского масштаба. Вот почему простодушная исповедь афроамериканца Джо в кульминационный момент упомянутой песни-монолог достигает уровня художественного резюме о человеческой жизни (Пример 3)²⁹:

*И так жить я устал, и умирать мне страшно,
Но Старик-Река лишь течет себе дальше.*

²⁹ Исходя из этого, представляется явно дискуссионным утверждение российского исследователя: «...песня “Старик-Река” позволила наполнить весь спектакль темой вечно текущей реки – реки жизни, в которой было, есть и будет много проблем, бед и трудностей, но достаточно и радости. Авторы утверждали: пока течет река жизни, все изменяется, и потому нужно верить в мечту, сохранять умение жить “с улыбкой”...», и т. д. [Сысоева, 2005, с. 18].

Можно согласиться с утверждением современного искусствоведа, называющего «Ol' Man River» подлинным «идеологическим фундаментом» художественного замысла «Плавучего театра»: эту песню «...нередко именуют одним из самых мощных, самых впечатляющих номеров в истории американского театрального мюзикла. И музыка, и слова “Ol' Man River” в равной мере напоминают зрителям об ограниченности персонажа рамками его культуры и, одновременно с этим, – о его почти всеобъемлющем толковании человеческих судеб и мироустройства» [Mast, 1987, pp. 59–60].

Присутствие данного музыкального номера в экспозиционной части спектакля позволило придать его основным персонажам и повествованию в целом ярко выраженную весомость и многоплановость, что изначально представлялось необходимым создателям «Плавучего театра», стремившимся по-новому интерпретировать жанр мюзикла и его сценические формы. В частности, «...Оскар Хаммерстайн II особенно настаивал на включении “Ol' Man River” в бродвейскую постановку, акцентируя важнейшую образно-смысловую роль этой песни в постижении общей идеи целого» [Тушинцева, 2007, с. 441]; с этой оценкой был вполне солидарен и Р. Роджерс. Не случайно «Плавучий театр» запечатлелся в истории жанра впечатляющим примером более чем убедительного выявления и репрезентации весьма значительного художественного потенциала музыкально-театрального жанра, на первый взгляд, оперирующего в основном незатейливыми песнями и диалогами.

Как вполне обоснованно констатируют современные исследователи, «мюзикл “Плавучий театр” в конце 1920-х годов подытожил целый этап развития жанра. В нем отразились все формальные новации предыдущих десятилетий, было задано направление дальнейшего развития коммерческого музыкального театра Америки, воплощен национальный американский стереотип самосознания» [Сысоева, 2005, с. 19].

Наряду с этим, Дж. Керн и О. Хаммерстайн в процессе работы над «Плавучим театром» вплотную приблизились к созданию *нового типа* мюзикла,

безусловно тяготеющего к органичной сопряженности и гибкому взаимодействию сюжетного повествования, сценического действия и музыкального развития (единственное исключение связано с хореографией, на данном этапе еще не преодолевшей традиционную «дискретность» танцевальных номеров, которая господствовала в более ранних musical comedies). «Выбор тематического направления и сюжета, структурное оформление, разработка характеров и манера повествования, присущие Керну и Хаммерстайну, способствовали созданию первого современного бродвейского мюзикла – образца для подражания, закономерно изучаемого всеми их последователями <...> По-видимому, не будет преувеличением утверждать, что все современные мюзиклы уходят корнями в “Плавучий театр”» [Woolford, 2013, p. 19].

Указанная тенденция, достигшая полномасштабного воплощения значительно позднее, в крупнейших бродвейских проектах 1940-х годов, может быть названа *интегративностью*. Ее дальнейшее развитие явилось принципиально значимым в процессе дальнейшего совершенствования жанра, увенчавшегося формированием мюзикла с приоритетной ролью *интегральности*.

ГЛАВА 2. ИНТЕГРАЛЬНОСТЬ В КОНТЕКСТЕ ИСТОРИЧЕСКОЙ ЭВОЛЮЦИИ ЖАНРА

2.1. Мюзикл как важнейшая сфера национального легкожанрового музыкального театра

«Великая депрессия» (мировой экономический кризис 1929–1939 гг.) нанесла Бродвею ощутимый урон. И хотя коммерческие музыкальные театры продолжали свою работу, качество спектаклей резко снизилось из-за экономии средств. Многие известные продюсеры были на грани разорения или разорились вовсе. Джордж Уайт, Эрл Кэррол, Чарльз Диллингем и даже великий Флоренц Зигфельд, несмотря на все попытки удержать в руках театральный бизнес, терпели убытки и вынуждены были менять тактику. Успешное возрождение постановки «Show Boat» (1932) произошло уже после кончины Зигфельда (он умер, став банкротом 22 июля 1932 г.). «В темные дни Великой депрессии те виды шоу, которые недавно отражали образ жизни их зрителей, внезапно стали настоящим эскейпистским развлечением, возможно, напоминая о жизни, которой когда-то жили их зрители (ностальгия всегда была сильным притяжением), или, наоборот, позволяя зрителям вообразить, какой будет жизнь после явно затянувшейся депрессии» [Jones, 2003, p. 112].

Утрата статуса «полигона национальной культуры» привела к уменьшению числа зрителей, однако эти зрители были преданными и платежеспособными: «При классовом расслоении, которое продолжает существовать и по сей день, кино стало самой доступной массовой развлекательной формой, в то время как театр, пусть и переживавший финансовое торможение, обрел свободу для поиска увлекательного, проникновенного, релевантного сюжетного материала» [Tosches, 2002, p. 92].

Создатели американского сценического мюзикла издавна стремились к *интегративной* форме искусства, в которой сюжет и персонажи, песня и танец, оркестр и декорации образовывали бы некое целое, воспринимавшееся благодаря своей связности как художественно единое произведение. Стилистическая *интегративность* казалась еще более насущной в 1930-е годы, когда реализм в кино набирал популярность, а театральные художники старались «восстановить позиции самоосознанной театральности на культурном рынке» [Most, 2004, p. 30].

Стремясь к идеальному сочетанию различных «ингредиентов» при сочинении мюзиклов, осознанно интегрируя в единое художественное целое поэзию, прозу, пение, танец, сценографию, искусство создания театральных костюмов, творцы театра мюзикла искали американский эквивалент вагнеровской концепции *Gesamtkunswerk* («совокупного произведения искусства»). «Это позволило бы мюзиклу Бродвея работать с более сложным сюжетным материалом, последовательно опираясь на классические эстетические принципы. В то же время оказался бы представленным аудитории большой спектр исполнительских искусств, которые – все без исключения – получали бы от этого несомненную пользу, как художественную, так и коммерческую» [Kirle, 2005, pp. 21–22].

Данный этап в истории развития бродвейского сценического мюзикла был крайне важен, что стало впоследствии объектом особо пристального внимания американской музыкальной и театральной критики. Последняя, в частности, констатировала: идеализация *интегративности* в сфере искусства «...отчасти была порождена самой культурной средой: важность интегральных мюзиклов возрастала в силу модных тенденций в искусстве кино, более изощренной театральной критики, а также вследствие усиленного привлечения на Бродвей деятелей искусств из мира танца и классической музыки» [Wollman, 2017, p. 112].

Эпохальным событием для американского музыкального театра явилась премьера мюзикла «Порги и Бесс» Джорджа и Айры Гершвинов, которая прошла 10 октября 1935 года в театре «Элвин» (ныне театр «Нил Саймон» – «Neil Simon Theatre»). Сами авторы называли свое произведение «народной оперой» («*folk opera*»). Это масштабное шоу явилось утонченным смешением американских фольклорных и блюзовых идиом, джаза, бродвейских «шоу-стопперов»³⁰ и стилистики популярных оперных арий. «Порги и Бесс», с одной стороны, критиковали как слишком легковесную постановку, не достигшую уровня «настоящей» оперы, с другой, – как слишком мрачную, чтобы стать полноценным мюзиклом. Опера «Порги и Бесс» привела в недоумение и зрителей, и критиков: «многим музыкальным критикам не нравились элементы музыкальной комедии в спектакле, а театральные критики ненавидели его оперные тенденции» [Wolf, 2011, p. 171]. Более того, нелюбимые изображения отчаянно бедных, обездоленных чернокожих жителей американского Юга производили негативное впечатление на зрителей эпохи Депрессии. Споры о том, является «Порги и Бесс» все-таки оперой или мюзиклом, оказались наименьшей из ее проблем: «Спектакль выдержал 124 представления и не смог покрыть 50-тысячные расходы на постановку» [Bordman, 2001, pp. 546–547]. Дж. Гершвин был разочарован подобным итогом своих творческих усилий и отправился в Голливуд, чтобы продолжить работу в кино. Через два года он умер от тяжелой болезни, так и не дождавшись широкого общественного признания и триумфа своего произведения – одного из подлинных шедевров американской классической музыки.

Оценка художественных достоинств «Порги и Бесс» существенно изменилась за время, прошедшее после ее премьеры; произведение теперь регулярно ставится в оперных и других театрах, оставаясь предметом споров для

³⁰ Шоу-стоппер (*Showstopper*) – «коронный номер» в шоу, вызывающий аплодисменты зала и тем самым останавливающий действие.

специалистов. Многие современные американские критики (особенно афро-американцы) обвиняют авторов как в культурной апроприации, так и в закреплении стереотипных изображений жизни чернокожих американцев, забывая о том, что это сочинение – продукт своего времени. Несмотря на все противоречивые мнения, мюзикл «Порги и Бесс» в 1985 году триумфально утвердился в репертуаре «Метрополитен-опера», став первым спектаклем Бродвея, поставленным на сцене прославленного оперного театра. По прошествии времени стало очевидно, что «Порги и Бесс» – гениально переосмысленный бродвейский мюзикл, который мы закономерно воспринимаем сегодня как классическое оперное произведение.

Депрессия, продолжавшаяся 10 лет, негативно повлияла на нью-йоркскую сцену, о чем говорят цифры: если в начале кризиса, в сезоне 1929/1930 годов, было поставлено 34 новых мюзикла, то уже через три года их количество сократилось до 13. В 1932 году в Соединенных Штатах было зарегистрировано свыше 12 миллионов безработных, тысячи актеров Бродвея остались без работы и испытывали жестокую нужду. Часть из них, пытаясь выжить в условиях кризиса, вынуждена была уехать в поисках работы на Западное побережье США. И хотя после окончания кризиса экономическое положение общества довольно быстро улучшалось, последствия Великой депрессии сказывались на экономике Бродвея еще очень долго. Историки свидетельствуют о том, что «в 1920-е годы на Бродвее было восемьдесят театров, и каждый год показывалось около 220 постановок, в том числе <...> порядка 45 новых мюзиклов. В 1990-е годы на Бродвее было 35 театров, и каждый год показывалось чуть более 30 постановок» [Jones, 2003, p. 107]. Великая депрессия послужила своеобразным триггером для сокращения количества спектаклей на Бродвее – тенденции, которая сохраняется и в наши дни.

В начале сороковых годов ситуация на Бродвее стала быстро меняться. Вторая мировая война способствовала развитию экономики Соединенных

Штатов. Количество безработных к 1943 году сократилось до рекордно минимальной цифры – 800 000 человек. Работу получили многие женщины и большое количество афроамериканцев, мигрировавших из южных штатов на Север и Восточное побережье США, где были сосредоточены основные крупные производства оборонной промышленности. У людей появилась возможность тратить деньги на развлечения. Все средства массовой информации, особенно радио, ставшее очень популярным еще во времена Великой депрессии, так или иначе были привлечены к освещению событий, связанных с военными действиями союзников против фашистской Германии. Но Бродвей пытался избежать политических и экономических подтекстов в своих постановках. Музыкальный театр оставался одним из немногих мест, где тема войны практически не фигурировала в качестве основы для создания спектаклей. Это мотивировалось двумя основными причинами: во-первых, солдаты, отправлявшиеся из Нью-Йорка на фронт, не хотели слушать и смотреть мюзиклы о войне; во-вторых, бродвейская аудитория с точки зрения ведомств, занимавшихся пропагандой, была слишком незначительной по сравнению с аудиторией печатных СМИ, радио, кино и грамзаписи.

Данное обстоятельство позволило в начале 1940-х годов музыкальному театру Бродвея существовать вполне независимо и, несмотря на отчетливо проявляемый патриотизм, формировать в своей творческой среде художественное и культурное самовыражение, которое оказывало дальнейшее влияние на эволюцию мюзикла. Выдающиеся авторы и постановщики, работавшие на Бродвее в период «Золотого века», старались учитывать в своем творчестве нарастающие тенденции, отражавшие высокие требования к качеству создаваемых произведений, опираясь на лучшие образцы произведений, созданных для музыкального театра – как европейского, так и американского. «В то время театральное производство на Бродвее оставалось, без сомнения, гетерогенным (не все постановки были подобны интегрированным работам Роджерса и Хаммерстайна), благодаря чему военные и послевоенные годы подготовили почву

для современного Бродвея и способствовали созданию многочисленных направлений, которые вызывают отклик по сей день» [Wollman, 2017, p. 112].

«Золотой век» Бродвея, по оценкам многих критиков, начался в 1943 году с выходом в свет мюзикла «Оклахома!»³¹. Первое из многочисленных шоу, произведенных на свет содружеством композитора Р. Роджерса и автора текстов О. Хаммерстайна, стало знаменитым благодаря тому, что преодолело инерцию музыкальной комедии; его иногда называют первым в истории полноценным «бук-мюзиклом» и, одновременно, – мюзиклом, тяготеющим к *интегральности*, с присущим этому жанру синтезом речевых диалогов, песен, танца, оркестровых эпизодов. Указанный авторский тандем создал целый ряд мюзиклов, определивших дальнейшее развитие жанра.

Подчеркнем существенное: большинство принципиальных инноваций «Оклахомы!» было апробировано в значимых постановках двух предшествовавших десятилетий. Выше шла речь о «Порги и Бесс» Джорджа и Айры Гершвинов и Дюбоза Хейуорда, а также о «Плавучем театре», предыдущем спектакле Хаммерстайна, созданном в соавторстве с Джеромом Керном, – эти два знаменитых мюзикла явились «предтечами» творческого прорыва Роджерса и Хаммерстайна. Обозначенные эпохальные проекты, наряду с менее известными работами, показали, что мюзиклы смогли преодолеть шаблоны драматургии как музыкальной комедии, так и комической оперы.

Поскольку инновационные процессы, присущие мюзикам с чертами *интегральности*, оказались весьма значительными, обобщим наиболее важные тенденции данного направления:

- конфликт интересов и нравственный выбор утверждается этой формой музыкального театра в качестве главного элемента драматургии;

³¹ По пьесе Линна Риггса «Зеленеет сирень». Композитор – Р. Роджерс. Автор текстов и либретто – О. Хаммерстайн II. Режиссер – Ф. Циннеманн. Хореограф – Агнес де Милль. Премьера – 1943 г. Более 2 тысяч постановок. Экранизирован в качестве одноименного фильма (1955) режиссера Ф. Циннемана. «Оклахому!» чаще других произведений избирают для постановки в школьных театрах США. Песня «Оклахома» из мюзикла стала официальным гимном одноименного американского штата.

- отдается предпочтение драматическим коллизиям, практически исключая водевильные комические приемы и грубый юмор;
- в отличие от музыкальной комедии, подчеркиваются психологизм и чувственность в отношениях между персонажами, что убеждает зрителя в приоритете общечеловеческих ценностей;
- интегрируются разговорные сцены, стихотворные тексты песен, музыка и танец, предопределяемые общей драматургией спектакля; таким образом достигается необходимая целостность всего произведения – единство художественного текста;
- хореография позиционируется как часть драматургии, наполняемая образно-смысловым содержанием;
- вокальные номера, их поэтические и музыкальные тексты представляются видимым продолжением единой драматургической линии, что придает им действенность; гораздо меньшее значение уделяется отдельным «песням-хитам», тормозящим сценическое развертывание сюжета;
- интеллектуальная сторона поэзии, используемой в вокальных номерах, выдвигается на первое место;
- прослеживается, в сравнении с музыкальной комедией Бродвея, тяготение к более детализированным приемам оркестрового письма; здесь фигурируют, помимо сольных эпизодов, разнообразные аккомпанементы для хореографических сцен, а также фоновые эпизоды для мелодекламации;
- используются виртуозные вокальные приемы, более широкий диапазон вокальных партий; доминирует более сложное и совершенное в профессиональном плане ансамблевое и хоровое пение.

«Музыкальная драма» Бродвея, как правило, относится к категории «бук-мюзиклов» – жанровому эквиваленту театрального «психологического реализма»: этим термином К. С. Станиславский обозначал правдоподобное изображение жизни на сцене. Можно сказать, что в музыкальных драмах обо-

значенного типа создаются необходимые предпосылки для правдивого отражения слов и мыслей персонажа, воплощенных в своеобразной музыкально-сценической форме.

Специфика драматургии бродвейских «музыкальных драм» заключается в том, что их персонажи как бы поют неосознанно, подразумевая обычную разговорную речь или озвучивая свои внутренние желания и мысли. Однако зрители воспринимают каждое из «преподносимых» высказываний действующих лиц как органичную музыкально-поэтическую форму, а не разговорную сцену или монолог. Таким образом, цель актеров в соответствующих спектаклях – быть как можно более правдоподобными и, в то же время, выполнять определенные действия, психологически уместные для персонажей. Музыкально-драматургическая логика «бук-мюзиклов», созданных на протяжении «Золотого века», в целом тяготеет к музыкально-драматическому реализму – вполне определенной сценической и музыкально-стилевой эстетике. Она соотносится с теми социокультурными процессами, которые происходили в обществе США на протяжении 40–60-х годов XX века.

Процессы обновления существующих жанровых стереотипов, безусловно, явились некой платформой для интенсивного развития музыкального театра США, разрушив многие привычные представления о нем. Именно в «Оклахоме!» бродвейский мюзикл, наконец, достигает уровня вполне самостоятельной формы музыкально-театрального искусства.

Сценический проект, изначально представлявший собой контрастное сочетание комедийных и романтических эпизодов с отражением «темных» сторон американской жизни, существовал на Бродвее более пяти лет (артисты выходили на сцену 2212 раз), а затем успешно гастролировал по всей стране. Закономерными откликами на это признание зрительской–слушательской аудитории явились и Пулитцеровская премия (1944), и запись всего мюзикла студией *Decca Records* на шести грампластинках, и звание «лучшего мюзикла XX века», согласно оценке «Лиги драмы Нью-Йорка». Спектакль неоднократно

возобновлялся на Бродвее и Вест-Энде, а также ставился во многих других театрах мира. Кроме того, прибыль от инвестиций, которые были сделаны в момент начала работы над постановкой мюзикла, согласно промежуточным итогам проката, составила рекордные 2500%.

Причины, благодаря которым «Оклахома!» оказалась чрезвычайно успешной, превзойдя другие аналогичные проекты этого времени, – художественная цельность, идеальное соответствие ожиданиям массовой аудитории и великолепно выполненная сценическая постановка, объединившая, помимо других составляющих, прекрасную музыку, высокую поэзию и выразительную хореографию. Беспрецедентный коммерческий успех спектакля означал, что «Оклахома!» отныне стала образцом для создателей будущих мюзиклов, которые вошли в историю американского мюзикла под общим заглавием «**музыкальная драма Бродвея**».

2.2. «Оклахома!» Р. Роджерса – О. Хаммерстайна: интегральность и «народная опера»

«Оклахома!» («Oklahoma!») далека от аутентичного воспроизведения жизни. Роджерс и Хаммерстайн ни разу не побывали в Оклахоме, создавая этот спектакль. Впрочем, Линн Риггс (автор пьесы «Зеленеет сирень») родился и вырос в этом штате, однако в его литературном произведении оказался запечатленным в высшей степени мелодраматический мир вестерна (краткое содержание мюзикла см. в Приложении 5).

Создатели нового мюзикла рассматривали историческую, географическую и социальную обстановку спектакля как возможность осмысления собственной эпохи и общественной атмосферы середины 1940-х годов. Они предпочли купировать большинство прозаических деталей повседневной жизни

фронтира³², чтобы рассказать историю, которая соответствовала их намерениям. Жизнь Оклахомы 1906 года, вероятно, представлялась в данной ситуации не столь важной, в отличие от повседневных реалий, окружавших Роджерса, Хаммерстайна, а также их первых зрителей. Кроме того, мюзикл «Оклахома!» был «...не аномалией, а скорее кульминацией постоянных усилий, прилагаемых многими целеустремленными художниками для того, чтобы бродвейский мюзикл активно развивался» [Kenrick, 2008, p. 238].

Некоторые критики отмечают консерватизм Хаммерстайна и его любовь к прошлому как отрицательную составляющую таланта знаменитого драматурга и поэта. Между тем, следует признать, что два по-настоящему революционных произведения в истории мюзикла Бродвея появились при непосредственном участии Хаммерстайна («Плавучий театр» и «Оклахома!»). Благодаря его усилиям, пьеса Риггса была должным образом сокращена, диалоги обрели необходимую для мюзикла смысловую концентрированность и лаконичность, а сценическое действие ускорилось, вопреки наличию крупных вокальных и танцевальных эпизодов, из-за которых сюжетное повествование в окончательной версии спектакля оказалось несколько рассредоточенным.

Хаммерстайном, помимо этого, были осуществлены радикальные изменения, связанные с процессами создания и восприятия музыкальных номеров, которые предназначались для музыкального театра: начиная с «Оклахомы!», наметилась тенденция к постепенному преодолению давней тенденции – сочинения авторами популярных песен, искусственно внедряемых в ткань спектакля. Напротив, музыкальные номера в мюзикле теперь должны были восприниматься публикой в контексте развития сюжетной линии спектакля. Таким образом, наметились специфические особенности жанра: все песни и музыкальные сцены должны способствовать развитию сюжета.

³² Фронтир в истории США определялся как зона освоения Дикого Запада, которая располагалась на территории современных штатов Северная и Южная Дакота, Монтана, Вайоминг, Колорадо, Оклахома и Техас. Согласно переписи населения, вне зоны фронтира плотность населения была менее 2 человек на квадратную милю.

С возникновением тандема Роджерс – Хаммерстайн технология совместной работы над вокальными эпизодами у обоих авторов изменилась. Если раньше композитор создавал мюзиклы с Лоренцом Хартом («Янки из Коннектикута», «Приятель Джои»), вначале сочиняя музыку, после чего Харт «подтекстовывал» стихи к мелодиям будущих музыкальных номеров, то песенные тексты Хаммерстайна чаще всего «предваряли» работу над музыкой. Первый из отмеченных подходов был генетически связан с предшествующей историей американского музыкального театра, когда популярные оперетты европейских авторов (прежде всего – французских и австрийских) приходилось адаптировать, сочиняя для них практически новые тексты. Этот же подход главенствовал и при создании популярных эстрадных песен мастерами Тин Пен Элли³³. Хаммерстайн следовал названной установке в течение двадцати пяти лет, сотрудничая с многочисленными соавторами, – вплоть до начала работы с Ричардом Роджерсом, благодаря которому либреттист решил действовать противоположным образом (по сути, в духе академических традиций). Иногда, впрочем, музыка все же создавалась первой (как правило, один-два номера в каждом из мюзиклов, написанных тандемом Роджерс – Хаммерстайн).

Последний был не вполне уверен, что тексты песен можно именовать настоящей поэзией. Так называемые *lyrics* в мюзиклах, пускай и рифмованные, группируемые в строфы, предназначались не для чтения про себя или декламации, а для пения: их эмоциональное воздействие было неразрывно связано именно с музыкой, сопутствующей тексту. Тем самым неизбежно усиливался образный смысл вербального ряда – или, напротив, подчеркивалась его слабость. В лучших произведениях Хаммерстайна, как правило, подобное взаимодействие реализовывалось интуитивно: текст, предельно ясный и безыскусный, заведомо уступал музыке образно-эмоциональное первенство.

³³ Тин Пен Элли – от англ. Tin Pan Alley («аллея жестяных кастрюль») – собирательное образное именование американской коммерческой музыкальной индустрии.

Работе над мюзиклом «Оклахома!» предшествовали длительные авторские обсуждения будущего спектакля. Как правило, по существовавшей на Бродвее традиции, первый игровой номер музыкального спектакля обычно представлял собой массовую сцену, в которой участвовала вся труппа – и певцы, и танцоры. Поэтому Роджерс и Хаммерстайн некоторое время были заняты размышлениями о мотивации подобного выхода ансамбля на сцену. Такого мотива в сценарии обнаружить не удалось, и от традиционного начала спектакля пришлось отказаться. Нужно было проявить и незаурядную смелость, и профессиональную изобретательность, чтобы предложить иной вариант (в итоге ансамблевый номер появляется в «Оклахома!» лишь через 40 минут после начала спектакля).

Несмотря на вполне оправданные опасения по поводу будущего коммерческого успеха мюзикла, Роджерс и Хаммерстайн решили сохранить начало пьесы Риггса, открыв сценическое действие сольным эпизодом – арией ковбоя Керли. Сам по себе этот подход был революционным, он противоречил всем общепринятым канонам. Толчком к данному решению послужила ремарка в тексте пьесы Линна Риггса: «Лучезарное летнее утро несколько лет назад, такое утро, которое, озаряя все земное – людей, скот на лугу, всходы молодой кукурузы, ручьи, – создает впечатление, будто они только что возникли. Их образы испускают зримое золотистое излучение, отчасти реальное, отчасти – вызванное обманом воображения, пытающегося продлить жизнь прекрасного, которое может исчезнуть навеки» [Six Plays, 1959, p. 7].

В дальнейшем у Хаммерстайна родились поэтические строки, вдохновленные не только текстом Риггса, но и созерцанием окружающей природы, – либреттист, работая над мюзиклом, находился в своем загородном доме, в живописной сельской местности, где кукурузные поля простирались до самого горизонта. Образы возникали естественно, образуя стройную форму стихотворения – основы для будущей песни:

На лугу золотистая дымка.

*На лугу золотистая дымка.
Кукуруза выросла аж слону по глаза,
Словно лезть собралась прямиком в небеса.
О, какое прекрасное утро
В этот самый прекрасный из дней!
У меня есть прекрасное чувство:
Все по-моему выйдет, ей-ей!
И далее:
Слаще музыки звуки земные –
Слаще музыки звуки земные.
Ветерок-весельчак каждый лист обмахнет,
И плакучая ива мне вслед захохочет.
О, какое прекрасное утро!³⁴*

Ричард Роджерс, получив указанный текст для работы, восторженно отозвался о нем. Композитор позднее вспоминал о собственных впечатлениях: «Право, чтобы этим не загореться, композитор должен быть отлитым из бетона» [Purdum, 2018, p. 76]. Музыка первого вокального номера спектакля под названием «О, какое прекрасное утро» (№ 1 «Oh, What a Beautiful Morning»), как утверждал сам Роджерс, была создана за считанные минуты.

В результате выходная песня главного героя послужила своего рода «ключом» к созданию мюзикла, формируя определенное настроение и стиль постановки. Простота, доступность, легкость и новизна художественных приемов – все это характеризовало индивидуальный стиль упомянутого тандема авторов не только в мюзикле «Оклахома!», но и в других проектах, последовавших за первым совместным произведением. Известно высказывание Хаммерстайна: «Большинство мюзиклов создается в течение пяти минут» [Prince, 2017, p. 51]. Выскажем предположение: подобный лаконичный тезис мог быть инспирирован успешной работой над «Прекрасным утром» из «Оклахомы!».

³⁴ Здесь и далее – перевод автора.

Мемуаристы указывают, что в самом начале работы над «Оклахомой!» Хаммерстайн отправил Роджерсу нотный сборник американских народных песен для изучения. Композитор, и ранее хорошо знакомый с национальным фольклором, едва ли нуждался в этом. Роджерс всегда полагал: если он и будет использовать какие-либо характерные особенности народной музыки, то лишь при условии безусловного доминирования его индивидуального стиля. Сборник был решительно отложен в сторону. Фольклорные напевы никогда не использовались композитором в качестве «первоисточников» музыкального тематизма его сочинений. Однако искусством стилизации Роджерс владел безупречно, что подтверждается примерами из «Оклахомы!» и других известных мюзиклов («Король и я», «Звуки музыки» и т. д.).

При этом Роджерсу не сразу удалось отыскать выразительную интонацию первой вокальной фразы главного героя, которую сегодня могут напеть миллионы любителей музыки. Согласно комментариям исследователей, вначале основным интонационным элементом служило нисходящее мажорное трезвучие, повторяемое дважды. Затем указанный вариант был изменен автором, отдавшим предпочтение волнообразной мелодической линии, образуемой четырьмя звуками мажорной гаммы. Упомянутая интонация далее закрепились в окончательном варианте песни (Пример 4).

Формообразующей структурой данного номера является «квадрат» из 16-тактового куплета и припева аналогичной протяженности. Это мало характерно для американской поп-эстрады (где преобладает 32-тактовое стандартное построение частей песенной формы) и соотносится в большей мере с построением фольклорных баллад и блюзов. Повторяющийся рефрен, в котором первая строка воспроизводится дважды, – прием, заимствованный Хаммерстайном из народных песен. Отмеченное повторение характерно, в частности,

для так называемых «филд-холлеров»³⁵, широко распространенных в сельской местности южных штатов США.

1-й куплет:

There's a bright, golden haze on the meadow.

There's a bright, golden haze on the meadow.

The corn is as high as an elephant's eye

An' it looks like it's climbin' clear up to the sky.

2-й куплет:

All the cattle are standin' like statues.

All the cattle are standin' like statues.

They don't turn their heads as they see me ride by,

But a little brown mav'rick is winkin' her eye.

В оркестровке песни «Oh, What a Beautiful Morning», сочиненной в духе лирически-просветленного, поэтичного вальса, близкого народным танцам, преобладают струнные и деревянные духовые.

На протяжении освещаемого номера используются три варианта припева, которым предшествуют разные куплеты. Вначале описывается туманный луг, затем – пасущиеся коровы и, наконец, звуки окружающей природы. Если каждый припев – это позитивная реакция героя на разнообразие жизненных явлений, то соответствующая «вариативность» вполне оправдана. Хаммерстайн считал данную песню своим художественным достижением. Позднее он писал об этом: «Я не сравниваю ее с *Old Man River*, я говорю, что у нее, возможно, будет долгая жизнь. Это образец испытанный и настолько простой, что его подхватят, как ту песню, которую стоит петь каждый раз, когда ярко

³⁵ Филд-холлер (*field holler*) – исторический тип трудовой (рабочей) песни, исполнявшейся (обычно соло) чернокожими рабами на плантациях Юга США. Наиболее раннее описание этих песен датируется 1853 годом, первые аудиозаписи – 1930-ми годами. Характерный вокальный прием, используемый в подобных песнях, – громкое и весьма протяженное звучание, повышаемое и понижаемое, с переходом в фальцет. Манера пения филд-холлеров повлияла на блюз, ритм-энд-блюз, джаз и афроамериканскую музыку. В данном вокальном стиле обильно используется специфическая вокальная мелизматика.

сияет солнце. Школьники будут делать под нее утреннюю зарядку, а детские лагеря – начинать с нее свой день» [Fordin, 1999, pp. 199–200].

Теперь, когда «ключ» к художественному прочтению сюжета мюзикла был найден, требовалось в значительной степени переработать пьесу, написанную для драматического театра. В сценарии, намеченном к использованию в мюзикле, необходимо было максимально сократить протяженность речевых диалогов, чтобы хронометраж создаваемого музыкального спектакля не разросся до невероятных размеров. Хаммерстайн знал: образцовый текст мюзикла отличается повышенной экспрессией, эмоциональностью, поэтической возвышенностью и смысловой насыщенностью. Диалоги в либретто должны быть значительно короче, нежели в драматической пьесе. Подобный концентрированный тип сценария обуславливается высокой степенью дистилляции изображаемых характеров и предложенных обстоятельств, приводящей к закономерной необходимости для героев мюзикла – танцевать и петь.

Так, если у Риггса диалоги в третьем акте пьесы занимали 30 страниц машинописного текста, то у Хаммерстайна они сократились до 3 страниц. Весь третий акт пьесы Риггса в результате переработки занял пять минут во вновь написанном Хаммерстайном втором акте либретто. Кроме того, по сравнению с оригинальной пьесой Риггса в сценарии мюзикла был осуществлен ряд значимых коррекций, в том числе:

- изменено имя отрицательного героя. Джиттер (у Риггса) стал Джадом (у Хаммерстайна), что было осуществлено, по-видимому, для того, чтобы избежать ассоциаций с Джиттером Лестером – героем драматического спектакля «Табачная дорога», который пользовался широкой популярностью на Бродвее в 1930-е годы;
- добавлена побочная линия действия с участием второстепенных персонажей: субретки Эдо Энни, простака Уилла Паркера и комика Али Хакима. Эти персонажи образуют второй любовный треугольник, созданный для

«разрядки смехом» – в отличие от главных драматических героев Керли, Лори и Джада. Упомянутая сценарная модель восходит к опереточной традиции;

- акцентирован драматический конфликт между главным героем (Керли) и его антагонистом (Джадом) – их отношения стали более напряженными, что ярко проявилось в сцене торгов за благотворительную корзинку Лори. Хаммерстайн сочинил названный эпизод самостоятельно (такая сцена вообще отсутствовала в пьесе Риггса);

- наконец, главное – был переработан финал пьесы. После трагической гибели Джада, устроившего драку в день свадьбы Керли и Лори, а затем упавшего на собственный нож, оправдательный вердикт оглашается здесь же, на месте (в отличие от пьесы Риггса, где указанные события представлены весьма растянуто). Это решение выносится «народным судом» фермерской общины во главе с тетушкой Эллер, что выглядит вполне правдоподобным, учитывая законы фронта того времени: «Керли не виновен!». Объявленный приговор является скорым и справедливым. Таким образом, мюзикл завершается динамичным и вполне счастливым финалом, хотя в драматической пьесе концовка отличается видимой неопределенностью.

Обстоятельное изучение текста пьесы позволило Хаммерстайну использовать оригинальные сценические ремарки и другие «нюансы», характеризующие отношения между персонажами для усиления реалистичности происходящего. Так, в результате подобной кропотливой работы возникла идея номера «Шарабанчик с золотой бахромой» (№ 3 «The Surrey with a Fringe on Top»).

Известно, что Хаммерстайн работал над поэтическими текстами «Оклахомы!» с максимальной тщательностью. Помимо прочего, «...в его рабочем блокноте сохранился длинный список слов, которые, если произносить их с характерным оклахомским акцентом, могут легко рифмоваться друг с другом (*surrey – curry, hurry, flurry, blurry, worry, arbitrury, sanitury, millinury, stationury, vury-vury*)» [Purdum, 2018, p. 76]. В свою очередь, текст Хаммерстайна

подсказал Роджерсу оптимальное направление творческого поиска. Размеренное начало песни, с повторением одной и той же ноты, создает ощущение монотонного движения, напоминающего стук конских копыт (Пример 5).

И текст, и музыка данного номера очень точно передают настроение неторопливой поездки. Все, о чем поет Керли, – его мечты. Картины, которые он рисует перед своей возлюбленной, увлекают ее, это своего рода гипноз, овладевающий и самим Керли, и молодой девушкой – предполагаемым «адресатом» песни. В заключении номера устанавливается очень медленный темп, оно исполняется героем очень тихо, нежно, почти шепотом:

*I can see the stars gittin' blurry
When we ride back home in the surrey,
Ridin' slowly home in the surrey with the fringe on top.
I can feel the day gittin' older,
Feel a sleepy head near my shoulder,
Noddin', droopin' close to my shoulder till it falls, kerplop!*

Возможный поэтический перевод текста:

*Звезды водят хороводы.
И неспешным тихим ходом
Шарабанчик с бахромою нас домой везет.
Чую, день к концу стремится,
К моему плечу клонится
Милой сонная головка: хлоп! – и упадет.*

Изучение «бук-мюзиклов», поставленных на Бродвее, показывает, что в этой жанровой форме зачастую используется, как минимум, еще одна «история»: она развивается параллельно главному сюжету, в чем-то его «комментирует» и поясняет. Две параллельно излагаемые «истории» присутствуют во многих мюзиклах бродвейского «Золотого века». Особенно примечателен этот прием в «Оклахоме!». Здесь любовный треугольник Эдо Энни с Уиллом Пар-

кером и Али Хакимом представляется неким «зеркальным отражением» главной линии сценического действия, своеобразной «вариацией» на тему главного любовного треугольника, объединяющего Керли, Лори и Джада. «Таким образом, сюжет “Оклахомы!” прослеживает судьбу двух любовных треугольников, действия которых разворачиваются на сюжетном фоне с преобладанием патриотических чувств» [Wollman, 2017, p. 114].

Показательно, что и второстепенные персонажи мюзикла наделяются убедительными музыкально-поэтическими характеристиками. Различия в музыкальной стилистике и звуковой «атмосфере» способствуют раскрытию функциональной специфики персонажей. Так, Уилла Паркера, пожалуй, наиболее ярко представляет в «Оклахоме!» номер «Канзас-Сити» (№ 4 «Kansas City»), одновременно знакомящий аудиторию с данным персонажем и позиционирующий его образ в сценическом контексте. С точки зрения жанровой характерности, это – темпераментный и раскованный тустеп. Приведем мнение критика: «В танце Уилла Паркера – продолжении вокального номера – используется новый социально окрашенный танец: тустеповая чечетка с отсылками к рэгтайму и специфической пульсации кадрили. Интегрированная в контекст сюжета, хореография запечатлевает стереотипы популярной культуры того времени, как бы отображая диалект, на котором Уилл говорит и поет» [Sears, 2017, p. 192]. Темп у этой песни живой и энергичный, в оркестровке доминируют группы медных духовых и ударных (Пример 6).

Комическое соло Эдо Энни «Я не могу сказать нет» (№ 6 «I Cain't Say No»), на протяжении которого она жалуется на свое неумение отказать парням в знаках благосклонности, произвело у публики фурор. Следует напомнить, что в дальнейшем, когда труппа прибыла в Бостон на «предварительные показы» спектакля в местном театре, Хаммерстайн сочинил к этой веселой и задорной польке дополнительные строки для исполнения на бис:

*When a person tries to kiss a girl
I know she orta give his face a smack.*

*But as soon as someone kisses me
I somehow sorta wanta kiss him back!*

В поэтическом переводе эти строки выглядят следующим образом:

*Кто полез девчонку целовать,
Затрецину тому нужно дать.
Но меня лишь поцелует кто-то,
Целовать в ответ готова я кого-то! (Пример 7)*

Если амплуа Уилла Паркера – простак, носитель второстепенной сюжетной линии, то Али Хаким – другой мужской комический персонаж, призванный оттенить сюжетную линию Уилла. Поскольку в данной сфере музыкальные характеристики последовательно соотносятся друг с другом, зрители–слушатели сразу интуитивно улавливают, какие действующие лица являются парными. Вместе с тем, у персонажей двух треугольников нет музыкальных номеров, исполняемых совместно. Али Хаким представлен водевильной песней «Это скандал, это возмутительно» (№ 11 «It's a Scandal, It's an Outrage») – самоуверенным, разухабистым и преувеличенно комичным маршем (Пример 8).

Роджерс и Хаммерстайн умели создавать песни с определенным подтекстом, выявляя потаенный смысл скрытых желаний и стремлений героев. Достаточно упомянуть такие песни, как «Люди скажут, что мы влюблены» (№ 12 «People Will Say We're in Love») в «Оклахоме!» или, позднее, – «Если бы я любил тебя» («If I Loved You») в «Карусели». Зрителям как бы исподволь намекали на будущие романтические отношения героев мюзикла, развиваемые в дальнейшем. В исследовательской литературе подобные музыкальные номера именуются «условными песнями о любви» (*conditional love songs*). Разумеется, аналогичные «скрытые признания» уже существовали в операх, а также в европейских и американских опереттах задолго до появления «Оклахомы!». Но благодаря творческой инициативе Роджерса и Хаммерстайна присутствие подобных песен в «бук-мюзиклах» с чертами *интегральности* утвердилось на правах своеобразной традиции.

Авторы неоднократно пытались создать дуэную сцену влюбленных Керли и Лори. Иногда эти поиски ограничивались сферой разговорных диалогов, предполагавших комическую перебранку персонажей, что выглядело слишком упрощенно. В черновых набросках мюзикла сохранился дуэт «Кто-то научит тебя» («Someone Will Teach You»), показавшийся авторам неудачным по причине доминирующей отстраненности и холодности расуждений лирических героев. Позднее Роджерсом была написана музыка необходимой сцены – в данном случае композитор инициировал создание дуэта, использованного в мюзикле. Хаммерстайн отменно выполнил свою часть работы, побудив героев очень мягко предостерегать друг друга. Общий смысл, который доминировал в этой сцене, можно было бы сформулировать на бытовом уровне: «А что о нас скажут люди?». У Хаммерстайна нашлось много вариантов соответствующих предостережений, высказываемых влюбленными:

Don't tie my ties for me, Не завязывай мне галстуки,

Don't tell pretty lies for me... Не лги ради меня...

Don't buy a hat for me, Не покупай мне шляпку,

Don't turn Democrat for me... Не становись демократом ради меня...

При этом Роджерс и Хаммерстайн умело использовали принцип музыкально-поэтической репризности, упорядочивающей форму и способствующей последовательному драматургическому развитию на протяжении характеризваемого дуэта и спектакля в целом. Своего рода «лейтмотивом» (или «рефреном») песни Керли и Лори стала фраза «**люди скажут**, что мы влюблены». Она вновь была повторена в дальнейшем, когда герои договорились пожениться, с коротким дополнением: «**пусть люди скажут**, что мы влюблены». Подобная «смысловая модуляция» текста, позволяющая радикально изменить смысл характеризваемой песни с учетом сценического контекста и создать некую сюжетно-тематическую арку, привлекала внимание аудитории и способ-

ствовала успеху данного музыкального номера. Помимо этого, авторы стремились акцентировать динамику лирических образов, воссоздаваемую музыкальными средствами в границах данного повествования.

Припев рассматриваемого дуэта начинается восходящим квинтовым оборотом, который затем становится ключевой интонацией данной мелодической линии, поскольку названному обороту соответствует его «свободное обращение» – нисходящая фраза с использованием чистой квинты. Далее в мелодии фигурирует уменьшенная квинта, придающая мелодическому развертыванию видимую интонационную остроту. Отмеченная хроматизация переключается с утонченным завершающим построением, которое ассоциируется с «чувственным подтекстом» любовной дуэтной сцены.

Текст Хаммерстайна идеально совпадает с направленностью интонационного развития мелодической линии. Нежность и тонкий юмор весьма органично переплетаются здесь друг с другом, оттеняя главное – завуалированное любовное чувство Керли и Лори (Пример 9):

<i>Don't throw bouquets at me</i>	<i>Не бросай в меня букетами</i>
<i>Don't please my folks too much</i>	<i>Не слишком угождай моим родичам</i>
<i>Don't laugh at my jokes too much</i>	<i>Не слишком смейся над моими</i>
	<i>шутками</i>
<i>People will say we're in love!</i>	<i>Люди скажут, что мы влюблены!</i>

Безусловно, ключевая фраза: «Люди скажут, что мы влюблены» – не является некой самоочевидной параллелью к открытому признанию «Я люблю тебя». Зритель–слушатель может лишь *заподозрить* более глубокое влечение и чувственное притяжение, испытываемое и тщательно скрываемое главными героями. Открытому проявлению этих чувств препятствует внутреннее сопротивление, порожденное гордостью и предрассудками, что придает ощутимый внутренний драматизм и напряжение развертываемому повествованию. В заключительном разделе песни интонационно-тематическое развитие становится более экспрессивным, прежде всего, – благодаря использованию более

высокой певческой тесситурой. Керли и Лори с трудом сдерживают свои эмоции, что напоминает об универсальном законе вокального искусства: озвучиваемые (пропеваемые) тексты могут включать сомнительные или откровенно ложные утверждения, но музыка всегда выражает правду чувств (Пример 10).

Образы главных героев «Оклахомы!» характеризуются тонкостью и видимой изобретательностью художественных решений. Так, Лори предстает совершенно разной в ее сольных высказываниях, о чем свидетельствует подчеркнутое несовпадение партий героини в дуэте «People Will Say we're in Love» и сольном номере «Много новых дней» (№ 9 «Many a New Day»). В обоих номерах Лори является основным персонажем, однако в них используются принципиально различные средства музыкальной выразительности. На протяжении дуэта героиня демонстрирует свою увлеченность Керли, романтичность и порывистость. В сольной песне главенствует резкий и вызывающий тон – ревнивая Лори бурно и язвительно реагирует на сообщение о том, что Керли отправился на танцы с другой девушкой. Исходя из новой сценической ситуации, музыкальная стилистика предшествующего «звукового портрета» обогащается благодаря использованию разнообразных экспрессивных деталей.

В частности, энергичный характер мелодии указанной песни целенаправленно подчеркивается триольным дроблением первой доли в каждом такте, секстовыми и квинтовыми восходящими ходами. Ритмическая пульсация с чертами танцевальности (полька) усиливает общее впечатление игривости и внешней «легкомысленности», которое настойчиво репрезентируется рассерженной Лори. Данное впечатление усугубляется исполнительскими ремарками, принадлежащими композитору, – петь грациозно и «сухо», не соединяя звуки (*non legato*).

Для мюзикла как жанра вообще характерно особое вокальное исполнение с использованием так называемой «речевой позиции». В отличие от чистого *bel canto*, такая манера пения в мюзиклах, где вокальные партии

(особенно женские) требуют классической школы пения, называется *legit* (*леджит*). Это связано с тем, что переходы от разговорной речи к пению и обратно – к драматическим диалогам должны быть как можно менее заметными. Такие ситуации в «Оклахоме!» мы наблюдаем постоянно – артистам в мюзиклах подобного рода нужно уметь быстро и незаметно для публики переходить от разговоров к вполне классическому пению. Нужно специально и долго учиться, чтобы сделать подобные переходы естественными (Пример 11).

Таким образом, психологический портрет Лори – разной в двух песнях – оказывается полным и развернутым.

Лори – главная и ведущая фигура первого любовного треугольника – тянется к Керли и боится Джада. Джад Фрай живет на ферме тетушки Эллер в копильне, стены которой оклеены изображениями обнаженных женщин. Когда Джад приглашает Лори на деревенский праздник, она соглашается лишь для того, чтобы подразнить Керли. Однако перспектива пойти на праздник с Джадом вызывает у Лори все более сильную тревогу. Соло, которое Роджерс и Хаммерстайн написали для Джада под названием «Одинокая комната» или, скорее, – «Одинокая каморка» (№ 15 «Lonely Room»), предстает как мрачный монолог гнева и отчаяния. Выделим здесь главное: соло Джада по характеру и средствам выразительности не похоже ни на одну из песен, прежде звучавших в жанровом арсенале бродвейских мюзиклов (Пример 12):

<i>The floor creaks,</i>	<i>Пол трещит,</i>
<i>The door squeaks,</i>	<i>Дверь скрипит,</i>
<i>There's a field mouse</i>	<i>И в углу мышь</i>
<i>a-nibblin' on a broom.</i>	<i>метлу теребит все смелей.</i>
<i>And I set by myself</i>	<i>Я сижу, как бирюк,</i>
<i>Like a cobweb on a shelf,</i>	<i>Как на полке паук,</i>
<i>By myself in my lonely room.</i>	<i>В одинокой каморке своей.</i>

Зададимся вопросом: чем же эта песня так полюбилась Мэри Роджерс и была ею выделена среди всех произведений отца? Несомненно, яркой эмоциональностью, рожденной крайне аскетичным набором выразительных средств. Мелодический восьмитакт сопровождается лишь остигнато повторяемой малой секундой равномерно акцентированного аккомпанемента фортепиано. Сама же мелодическая линия, идущая в умеренно медленном темпе, начинается тем же секундовым нисходящим ходом, который лишь постепенно завоевывает терцово-квартовый диапазон. Можно предположить, что звуковой идеей этого номера стало несовпадение внешних и внутренних черт характера данного представителя главного любовного треугольника.

В лице Джада мы имеем персонажа совершенно нового типа для мюзиклов тех лет: это не мелодраматический стереотипный злодей, а человек, в котором есть и поэтическая глубина, и агрессивность, и отвращение к себе – в его образе есть ярко заявленный *психологизм*. Унылая и одинокая жизнь Джада делает его существование болезненным. Мы видим в нем не только человека, подверженного несбыточным и порочным мечтам, но личность, имеющую воображение и интеллект. Именно присутствие этого персонажа, вызывающего противоречивые двойственные эмоции сочувствия и осуждения, переводят «Оклахому!» на другой качественный уровень восприятия – в область музыкальной драмы.

Перейдем теперь к рассмотрению характерных свойств, предложенных Роджерсом и Хаммерстайном для хореографической составляющей мюзикла.

Танец и раньше являлся важной составляющей частью бродвейских мюзиклов, однако почти всегда носил характер отвлеченного шоу, не будучи связанным с развитием сюжета. Приглашенная для постановки «Оклахомы!» хореограф Агнес де Милль³⁶, дочь известного американского сценариста и кинорежиссера эпохи немого кино Уильяма К. де Милля, не имела практического

³⁶ Агнес Де Милль (1905–1993) – американская танцовщица и хореограф.

опыта постановки мюзиклов. Со стороны продюсеров Терезы Хелберн и Лоуренса Лангнера это был довольно рискованный шаг, но для самой де Милль – драгоценная возможность реализовать свои творческие амбиции: балетмейстеру представлялось важным, чтобы танец стал полноценным элементом общей драматургии спектакля.

Агнес де Милль собрала артистов ансамбля, которые представляли собой яркие индивидуальности, хотя и не попадали «по экстерьеру» в своем большинстве в общепринятые бродвейские стандарты. Девушки хора были разными, но это были лучшие ученицы де Милль, владевшие мощной хореографической техникой. Они были не просто «хористками», но танцовщицами-солистами, которым Агнес де Милль позволила в спектакле иметь собственные рисунки танца. Ее хор не всегда танцевал «в ногу», синхронно. Это было очень необычно для мюзиклов начала 1940-х годов.

Своеобразным творческим вызовом для молодого хореографа стала постановка большого хореографического номера в финале первого акта – это был номер «Балет-сновидение» («Dream Ballet»). Так называемые «балеты-сновидения» существовали в тех или иных театральных формах, начиная с XIX века, поэтому появление подобного номера не было каким-либо принципиальным новшеством. Но де Милль смогла сделать хореографию номера максимально действенной и выразительной, очень умело вписав ее в общий контекст. Работа над номером велась со всей тщательностью.

У Хаммерстайна в разработке сценария было несколько вариантов сюжета танцевального эпизода «Балет-сновидение», но в конечном счете Агнес де Миль превратила эту сцену в сцену кошмара Лори, которая во сне видит свою свадьбу с Керли. В этом балетном номере внезапно появившийся Джад преследует Лори. Вместе они попадают в салун, в котором оживают порнографические картинки, украшавшие каморку Джада. Музыка переходит в жутковатый канкан на фоне трансформировавшейся темы номера «I Cain't Say No». В свою очередь, тема *The Surrey with the Fringe on Top*, звучащая на этот раз в

миноре, служит динамичным музыкальным фоном для схватки Керли и Джада, которая заканчивается победой Джада Фрая.

Однако в этом месте Лори пробуждается и видит склонившегося над ней Джада, – настроенного вполне миролюбиво перед предстоящей вечеринкой, куда они вдвоем и отправляются. Так заканчивается «Балет-сновидение» и одновременно – первый акт спектакля (Пример 13).

Ричард Роджерс не работал над сочинением этого эпизода, предоставив хореографу самостоятельно создать музыкальную форму «Балета-сновидения», основываясь на музыке уже существующих номеров. Для участия в репетициях и пробах был приглашен пианист, который импровизировал, откликаясь на предложения Агнес де Милль. Роджерс присутствовал только на первых репетициях балета. После постановки канкана он проникся доверием к Агнес де Милль, и некоторая напряженность в их отношениях, существовавшая в начале работы, прошла.

Укажем на характерный момент: несмотря на то, что музыкальный ряд балета хореограф составляла практически самостоятельно, опыт и внутреннее чутье сориентировали ее на введение в балет не только тематических аллюзий, но и ведущих ритмических интонационных структур. Речь идет, например, об агогически подчеркнутом остинатном проведении одного звука (с ремарками *Andantino religioso u sostenuto ed espressivo*), которое сопровождает нисходящие секундовые «шаги» мелодической линии, близкой скорбному *Lamento*.

Хаммерстайн, который был в восторге от работы де Милль, позже отмечал в статье для журнала *Dance*: «Хореография в “Оклахоме!” раскрывает внутренние желания персонажей – их корни, их окружение, причины, по которым они таковы, каковы есть. Здесь хореограф становится истинным соавтором либреттиста и композитора – не только с целью развить один-два момента в пьесе, но помочь нарастить сами кости и мышцы повествования» [Purdum, 2018, p. 79].

Второй акт можно было начинать массовым номером, и авторы воспользовались такой возможностью. Хаммерстайн, взяв за основу одну строку из реплики тетушки Эллер по поводу того, что жители штата хотят «держаться вместе», сочинил текст номера «Фермер и ковбой» (№ 19 «The Farmer and the Cowman»; Пример 14):

И когда эта территория станет штатом

И вступит в союз, как и все остальные,

И фермер, и ковбой, и торговец –

Все должны будут вести себя достойно и действовать, как братья.

Как видно из примера, четырехкратный повтор одного звука в равномерно акцентной ритмике не ушел из звукового лексикона Роджерса. Дополнением к музыкальной ситуации, описанной в этом номере, становится синкопа в каждом четвертом такте, сочетаемая с нисходящими секундами, которые в конце заново переходят в нисходящую терцию.

Показательно, что в «Оклахома!» имело место и такое новаторское обстоятельство, как введение смешанных ансамблей, которые можно применять для пения и танца в каких угодно сценах и в любом количестве, что обычно было характерно для произведений с серьезными оперными претензиями.

По традиции приблизительно ближе к концу второго действия в мюзикле должен быть номер, который американские постановщики именуют номером «одиннадцати часов» (*eleven-o'clock number*). Это должен быть блестящий в постановочном отношении номер, который обязан как бы «оживить» зал, придать спектаклю новый энергетический импульс. Создание «одиннадцатичасового номера» в мюзикле «Оклахома!» имеет свою историю.

Осенью 1942 и в начале зимы 1943 года все шире расходились слухи о проекте, который не без сарказма окрестили на Бродвее «Безумством Хелберн» (по аналогии с «Безумствами Зигфельда»). Это было связано с отсутствием в спектакле традиционных для коммерческого мюзикла ингредиентов:

«Нет шуток, нет девушек, нет шансов!» (*No gags, no girls, no chance!*) – это стало расхожей характеристикой среди недоброжелателей.

На очередном прослушивании для возможных спонсоров постановки мюзикла Тереза Хелберн обратилась к Хаммерстайну с несколько странным для сложившейся ситуации предложением: «Как бы я хотела, чтобы вы с Диком написали песню о земле!», – вспоминал драматург. «Это предложение, совершенно неожиданное, потрясло меня... Что я тогда ей сказал, я уже забыл. Зато помню, что я подумал. Я подумал, что это одна из самых глупых и невнятных идей, какие я слышал в своей жизни. Но самое странное, что два дня спустя я написал текст, который совершенно не намеревался писать» [Purdum, 2018, р. 81]. Номер получил название: «Оклахома!» («*Oklahoma!*», № 27), и весь мюзикл благодаря этому сменил первоначальное рабочее название с «*Away We Go*» («*Поехали!*») на «*Oklahoma!*»:

*Оклахома, где ветер проносится по равнине,
И волнующиеся хлеба пахнут так сладко,
Когда сразу вслед за дождем приходит ветер...*

Музыкальная интерпретация номера родилась не сразу. В начале это был номер для героя – Керли. Но благодаря предложению одной из хористок, песня была переаранжирована для исполнения несколькими солистами и многоголосным хором. Номер был также перестроен и хореографически. Появилась знаменитая V-образная конфигурация двигающейся вниз по сцене навстречу залу всей труппы артистов, занятых в спектакле, которая позже получила название «летащий клин».

Все аранжировки для мюзикла выполнил Роберт Расселл Беннетт. Он же аранжировал новую версию песни «Оклахома!», создав ту хоровую и оркестровую партитуру, которой мы наслаждаемся и сегодня. Его многоуровневое участие в творческом процессе позволило также существовать выразительной хореографии Агнес де Милль – Беннетт умело оркестровал танцевальные номера.

На Бродвее существует практика, когда танцевальные эпизоды сочиняют специально приглашенные для этого специалисты, причем работают они в связке с хореографом постановки. Процесс написания музыки к таким номерам обычно заключается в компиляции основных музыкальных тем и дальнейшего его переложения для сил оркестра. В этом качестве начинал свое карьерное восхождение, например, Джон Кандер, автор «Чикаго» и «Кабаре», ставший ранее танцевальным аранжировщиком партитуры «Цыганки» (Gypsy) Джула Стайна и Стивена Сондхайма.

Существуют различия между тремя типами аранжировок: для оркестра, танцевальных эпизодов и собственно вокальной аранжировки. Обычно этим занимается либо один человек (редко автор музыки всего мюзикла), либо группа из трех композиторов. Иногда композитор работает в составе коллектива аранжировщиков. От таланта оркестровщика в создании мюзикла зависит очень многое. Леонард Бернстайн (который в большинстве случаев делал оркестровки для своих произведений самостоятельно) отмечал оркестровщиков как «субкомпозиторов, которые превращают набор песен в единую партитуру» [Purdum, 2018, p. 90].

Роджерс пригласил для работы над партитурой мюзикла Беннетта не случайно – тот был выдающимся оркестровщиком своего времени и отменно справился со всеми аспектами работы, связанной и с хором, и с оркестром, и с хореографическими эпизодами. Получивший классическое музыкальное образование в Европе, Беннетт обладал завидной работоспособностью. Его девизом было: «Либо пиши быстро, либо обходись без сна, либо делай и то, и другое» [Bennett, 1999, p. 300].

Роберт Беннетт искренне поддерживал бродвейскую установку, выражавшуюся в дифференцированном подходе к созданию музыки и партитуры: композитор прежде всего должен создавать прекрасные мелодии, а задача аранжировщика или оркестровщика – ее интерпретировать, создавая общее звучание спектакля. Беннетт полупуштя отмечал, что никакой оркестровщик

«не сможет сотворить чудо, когда мелодии нехороши, а отчаявшиеся инструменталисты смотрят на тебя большими глазами и верят – ты сделаешь все возможное, чтобы их инструменты звучали замечательно» [Purdum, 2018, p. 91].

В итоговом, вновь аранжированном варианте номера «Оклахома!», мотив этого гимна родной земле (и счастья жить на ней), передается по очереди участникам трио: Эллер, Лори и Керли. Секундовые интонации уступают место движению по трезвучию с нисходящим поступенным ходом, завершающимся ритмической фигурой нисходящего хода на большую терцию. Припев же продолжает нисходящее мелодическое движение с помощью секвентного перемещения четырехтактов. При этом не забыто и четырехтактовое *ostinato* на тоническом звуке (Пример 15).

Вероятно, гаммообразный взлет *Tutti* оркестра с массивным подчеркиванием каждого звука может быть отнесен к изобразительным моментам партитуры, так как этот мотив появляется в басах с ритмическим увеличением на четвертях. На последних звучит прямое обращение «Оклахома, где ветер проносится по равнине» (Пример 16).

Бродвейская традиция утверждает, что увертюра должна создаваться композитором на последнем этапе сочинения музыки. Основная задача увертюры мюзикла: продемонстрировать публике основные темы, которые будут в дальнейшем представлены в виде музыкальных номеров. Экспозиция музыкальных образов, заявленных в увертюре, создает определенное настроение и задает всему спектаклю определенный тон. И действительно, увертюра мюзикла «Оклахома!» была написана тогда, когда основные музыкальные темы спектакля были готовы. В этом мюзикле Р. Роджерс с помощью Р. Беннетта создает значительно более развернутую оркестровую интраду, чем в более ранних своих работах, определяя вступительный инструментальный музыкальный номер именно как «увертюра». В увертюре представлено нескольких портретных или жанровых эпизодов, написанных в разных образно-смысло-

вых ключах, темпах и звуковых воплощениях. Первый фрагмент, *Vivo*, поручается Tutti оркестра. Быстро летящее гаммообразное движение с динамикой *f – ff* несколько напоминает зачин «Голубой рапсодии» Дж. Гершвина: равномерно-акцентное движение струнных уложено на оstinatный фон басовых голосов. Следующий звуковой кадр, *Andante*, сохраняет тембр tutti оркестра, так как его жанровой основой становится марш, оттененный краткими *Allegretto grazioso* и *Leggiero*. Образный, ритмический и жанровый контраст вносит эпизод, главный по контрасту: звучит вальс. Переключение от ритма вальса снова к четырехдольному разделу потребовало всего шесть тактов (четыре на 3/4, два на 4/4), что открыло возможность ввести важный для драматургии мюзикла туттийный эпизод «*With feeling*». Ограничимся сказанным, чтобы сделать вывод – увертюра в «Оклахоме» трактуется как сюжетный тематический конспект в контексте музыкального материала всего спектакля (Пример 17).

В финале мюзикла все противоречия разрешаются самым счастливым образом. Конфликт между фермерами и ковбоями теряет остроту, когда они вместе празднуют бракосочетание Лори и Керли. Али с радостью покидает их буйное общество, устремляясь к новым приключениям, Эдо Энни с Уиллом Паркером образуют новый любовный союз. Главные герои – Керли и Лори, пережив драму, произошедшую на их свадьбе, связанную с гибелью Джада и последующим судом, оправдавшим Керли, совершенно счастливы. Оклахома готова стать новым штатом, и это окрыляет всех присутствующих в финале.

Напомним, что ни патриотической идеи, ни высокого накала чувств не было в пьесе «Зеленеет сирень», однако в мюзикле они проявлены. В поведении персонажей есть уверенность, нравственная сила, благородство, вера в дружбу и взаимопонимание. «Мюзикл “Оклахома!” появился в нужный момент, как раз тогда, когда истерзанный войной мир был особенно восприимчив к его обнадеживающим образам родного дома и юной любви, а также к лирическим песням, которые отзывались в миллионах сердец» [Kenrick, 2008, p. 248].

Публика встретила премьеру с небывалым восторгом. Реакция критиков была не менее выразительной. «Изумительно – самый подходящий эпитет для этого исторического экскурса», – писала *New York Times*. *Herald Tribune* объявила: «Песни, танцы и сюжет триумфально слиты в одно целое... радостный и очаровательный мюзикл», а *Daily Mail* назвала шоу «самой до мозга костей американской и тем привлекательной музыкальной комедией со времен “Плавучего театра”. В ней есть и краски, и ритм, и гармония».

Собственные признания Оскара Хаммерстайна в том, что и как он создавал как драматург, могут стать лучшим описанием результатов его совместной работы с Роджерсом и их вклада в современный музыкальный спектакль. Его слова говорят о многом: «Хорошее, простое и истинное единственно вечно» [Fordin, 1999, p. 126].

Итак, рождение «Оклахомы!» доказало:

- Логичный, хорошо выстроенный интересный сюжет из реальной жизни простых людей, пронизанный талантливо написанными запоминающимися песнями, становится фундаментом любого новаторства.
- Мюзикл открыт событиям, которые раньше в мюзиклах не применялись, например, сценам насилия и агрессии, при условии, что финал спектакля будет позитивным и оптимистичным.
- Развивать сюжет или вносить изменение в мотивацию или эмоциональное состояние персонажей может также и танец. Для мюзикла в то время это было необычным художественным прорывом: музыкальный, драматический, поэтический и хореографический текст становился *единым целым*. «До “Оклахомы!” композиторы и авторы текстов были авторами песен – после мюзикла “Оклахома!” многие стали драматургами, используя каждое слово и ноту в партитуре, чтобы развить характеры персонажей и продвигать действие вперед» [Kenrick, 2008, p. 248].
- Роджерс и Хаммерстайн часто касались серьезных тем, но всегда понимали, что первая обязанность театра (музыкального или любого другого)

– рассказывать увлекательные истории об интересных персонажах. Герои произведений Роджерса и Хаммерстайна – прежде всего личности, взятые из самой жизни, которым можно сопереживать.

- Спектакль «Оклахома!» стал для американского сценического мюзикла настолько фундаментальным и важным произведением, что в некоторых рецензиях его причисляют к событийным вехам жанра, одновременно именуя кульминацией всего, что было прежде, и произведением, оказавшим огромное влияние на все, что за ним последовало. Партнерство композитора Ричарда Роджерса и поэта-драматурга Оскара Хаммерстайна-II критики трактуют как важный этап в развитии новаторских тенденций самого жанра мюзикла.

- Авторский тандем создал целый ряд новых мюзиклов, определивших дальнейшее развитие жанра. Но «Оклахома!» была мюзиклом, важным не только в силу своего новаторского стилистического вклада (совмещению легкой эстрадной музыки, джаза и классической оперетты), но и потому, что она была так хорошо драматургически и литературно оформлена и так убедительно отражала свою эпоху. Появление «Оклахомы!» было не просто успешным – «она была неоспоримым блокбастером замечательной цельности, ослепительным, раскаленным добела “золотым билетом”, который почти сразу же породил волну подражаний» [Riis, 2017, p. 164].

- Для создания блокбастера нужны несколько основных ингредиентов, в числе которых: своевременность, новаторство и острое деловое чутье. Как отмечают исследователи, «пусть партнерство Роджерса и Хаммерстайна было совсем незрелым, но задолго до его начала каждый из них создал себе прочную репутацию человека, столь же требовательного в бизнесе, сколь блестяще креативного на художественном фронте» [Harvard, 2014, p. 224].

- В связи со становлением и развитием жанра мюзикла, принято считать, что Ричард Роджерс и Оскар Хаммерстайн впервые сделали музыкальные номера не столько вставными эпизодами, сколько частью повество-

вания, элементами сценической постановки, что активно развивают сюжетную линию. Теперь мюзикл стал насыщен крупными музыкальными эпизодами, связанными с хореографическими секвенциями³⁷. Хореография в мюзикле строго привязана к образному ряду и не является декоративным, вспомогательным элементом шоу. Напротив, танец помогает развитию сюжета, раскрывает содержание истории и дополнительно подчеркивает характеристики персонажей; т. е. в данном случае речь идет об *усовершенствованной модели мюзикла, ориентированного на тенденцию интегральности*.

Самой важной чертой подобных «бук-мюзиклов» («музыкальных драм» или «музыкальных пьес», как их иногда называют) было то, что пение и танец перестали быть просто развлечением и превратились в центральную ось сторителлинга. Либретто, которое прежде следовало за музыкой, теперь в большинстве случаев создавалось первым. Песни должны были плавно проистекать из сцен и двигать сценическое повествование вперед. Хотя песню, танец и разговорный диалог успешно внедрять удавалось и прежде, теперь они стали полностью органичными. Такие песни, как «Soliloquy» из «Карусели» и «Lonely Room» из «Оклахомы!» – показательные примеры, демонстрирующие, что песни в мюзикле стали играть важнейшую роль как в развитии персонажа, так и в общей драматургии спектакля, т.е. полностью возникали из сюжета. От приема «шоу внутри шоу»³⁸ (которое использовал Хаммерстайн еще в «Плавучем театре») авторы практически отказались; номера, вставлявшиеся в угоду публике для «звезды» шоу, вышли из моды; репризы второго акта, вводившиеся только ради того, чтобы показать хитовую песню, перестали быть оправданными. Мюзикл, наконец, начал перерастать свои водевильные корни.

³⁷ Хореографическая секвенция заключается в повторе какой-либо комбинации движений на заданное количество тактов, через определенный интервал музыкального времени.

³⁸ Иногда в специальной литературе мюзиклы такого типа именуют *backstage musical*. Значение термина разъясняется в параграфе 1.2 настоящего исследования.

Оскар Хаммерстайн в «Плавучем театре» и «Оклахома!» (как и последующих произведениях, созданных в сотрудничестве с Ричардом Роджерсом) оказал огромное влияние на развитие мюзикла изучаемого периода. Благодаря его трудам, мюзикл, в котором так долго доминировали легковесные и сомнительные герои и сюжетные линии, теперь как бы приобрел возможность браться за более серьезный драматургический материал. Хаммерстайн, а за ним и другие авторы либретто и текстов, которых он вдохновлял, начали обращаться к более трудным темам, ранее мюзиклу неведомых, например, расизме, классовой борьбе, амбициях, гангстерских войнах и развитии нацизма.

Хотя «бук-мюзиклу» во второй половине XX столетия предстояла некая «деконструкция», многие авторы продолжают вплоть до наших дней соблюдать принципы формы, первооткрывателем которой был Хаммерстайн. В мюзикле «Оклахома!» также «...присутствует классическая траектория сюжета: “парень встречает девушку, теряет ее и вновь завоевывает”. Однако, хоть и построенная по образцу структур, типичных для более ранних форм развлечений, “Оклахома!” отходит от традиции в важных вопросах, сторонясь тех составляющих, которые долго считались критикой важными, прежде всего для коммерческого успеха сценического мюзикла» [Wollman, 2017, p. 113].

Итак, революционное по своей сути обновление существующих в мюзикле канонов послужило новой платформой для развития музыкального театра, сломав многие привычные, а потому расхожие представления о нем. Начиная именно с «Оклахомы!», мюзикл наконец становится по-настоящему самостоятельной формой театрального искусства, утвердив свою основополагающую тенденцию развития – **интегральность**.

ГЛАВА 3. КОНЦЕПТУАЛЬНОСТЬ КАК ЗНАЧИМАЯ ИНТЕНЦИЯ В РАЗВИТИИ БРОДВЕЙСКОГО МЮЗИКЛА

3.1. Концептуальные «эксперименты» в музыкальном театре Бродвея «классической эпохи»

Наряду с *интегральностью* как приоритетной тенденцией развития бродвейского мюзикла в конце 1920–1950-х годах, современными исследователями, как правило, позиционируется и характеризуется другая тенденция – *концептуальность*, формирующаяся и приобретающая несомненную значимость позднее – в начале 1960-х. При этом характеристики и суждения по поводу важнейших отличительных черт «концептуальных мюзиклов обнаруживают видимую противоречивость и дискуссионность, что закономерно обусловливается многообразием проявлений указанной тенденции в творчестве крупнейших мастеров Бродвея.

Вероятно, первая попытка обозначить суть «концептуального подхода» к трактовке жанра была предпринята около полувека назад театральным критиком М. Готтфридом в рецензии на мюзикл «Зорба» Дж. Кандера – Ф. Эбба в постановке Х. Принса (1968). *Концептуальность*, согласно утверждению М. Готтфрида, «...основывается не на сценической идее или представляемой “истории”, а на образе. Музыка, танцы, сюжет, декорации и стиль исполнения – все предопределяется этой постановочной концепцией, концептуальный подход Харольда Принса к мюзиклам выглядит скорее театральным и живописным, чем интеллектуальным» [Farber, 1994, p. 1]. Полемическая односторонность указанной интерпретации не вызывает сомнения, поскольку «живописная» трактовка спектакля отнюдь не является наиболее существенной чертой режиссуры Х. Принса (о чем более подробно будет сказано далее); кроме

того, остается не вполне ясным, допустимо ли рассматривать упомянутую трактовку в качестве неотъемлемой составляющей целостного художественного замысла – или возникновение данной сценической интерпретации является примером очевидного режиссерского произвола? Судя по всему, цитируемый автор склоняется ко второму, поскольку в его рецензии «концептуальный мюзикл» явно уподоблен авангардному «концептуальному искусству» (живопись, графика, скульптура и др.), которое приобрело довольно широкую известность в 1950–1960-х годах и привычно ассоциировалось с крайним субъективизмом художественного высказывания. При этом цитируемым критиком весьма проницательно отмечается ключевая роль Х. Принса как одного из «идеологов» постановочного процесса в данном бродвейском спектакле (что едва ли можно считать «общепринятой установкой» легкожанрового театра того времени).

К тезису о безоговорочном главенстве режиссера-«демиурга», выдвигающего определенную «концептуальную идею» и затем последовательно реализующего ее в содружестве с композитором, либреттистом, хореографом и другими участниками творческого коллектива, на протяжении последующих десятилетий неоднократно обращались и другие специалисты – историки жанра, театроведы, культурологи: «Если в музыкальной комедии роль со-творца, как правило, отводилась “звезде”, а интегральный мюзикл в пятидесятые годы все более явно возвращал *автору* видимую автономию, то концепт-мюзикл (синоним “концептуального”. – К. Б.) превратил интегральный мюзикл в средство выражения творческой индивидуальности *автора-режиссера*, фигуры, которая приобрела такую весомость, что его имя <...> зачастую было такой же гарантией финансового успеха, как и имена главных исполнителей» [Kirle, 2005, p. 109].

Признавая обоснованность подобного утверждения, следует учитывать его излишнюю категоричность, поскольку, например, у того же Х. Принса «финансово успешные» спектакли нередко соседствовали с менее удачными;

помимо этого, безусловное доминирование «автора-режиссера» прослеживалось отнюдь не в каждой его постановке (в частности, едва ли возможно допустить присутствие такой фигуры в «концептуальных проектах» С. Сондхайма, рассматривавшего вновь создаваемые мюзиклы с позиции *его собственной* «творческой индивидуальности»).

Еще один широко распространенный подход к определению «концептуального мюзикла» обуславливается драматургическими закономерностями: в подобных спектаклях, согласно толкованиям ряда исследователей, «...все элементы синтезируются для раскрытия центрального театрального образа или идеи» [Block, 2009, p. 346]. Указанная особенность, также абсолютно бесспорная, вызывает некоторые сомнения потому, что данное определение может быть с равным успехом адресовано исторически более ранним «интегральным мюзиклам» и позднейшим «мегамюзиклам». При этом опрометчивое утверждение по поводу *концептуальности* как более высокого уровня *интегративности* заведомо не выдерживает критики. Достаточно сослаться хотя бы на «редуцированные» сюжеты, представленные в целом ряде «концепт-мюзиклов», чтобы опровергнуть подобные толкования и вполне обоснованно констатировать нечто противоположное.

Отмечая соответствующую «неразвитость» сценического повествования, отдельные исследователи выдвигают в качестве основного критерия, позволяющего дифференцировать «интегральные» и «концептуальные» проекты, именно структурную «фрагментированность». Данный термин вполне подходит для описания мюзиклов, в которых не используются традиционные линейные сюжеты, заменяемые внешне случайными контаминациями разрозненных и отграниченных друг от друга («фрагментированных») сцен и музыкальных номеров. Эти сцены и музыкальные эпизоды могут быть соотнесены благодаря единству освещаемой темы (а не сюжета или сценического повествова-

ния) и, как правило, сосредоточенности на важнейших (нередко «самодостаточных») персонажах, занятых проблемами личного самоанализа (саморазвития) и др.

Как утверждают специалисты, «в данном отношении “фрагментированный” мюзикл является театральной проекцией известного архитектурного закона “Форма следует за функцией”. Все значимые компоненты, включая кажущуюся случайной, фрагментарную структуру проекта, главным образом передают общий смысл или основную точку зрения, доминирующую в мюзикле» [Jones, 2003, p. 349]. Приведенное обоснование *концептуальности*, по-своему довольно убедительное, опять-таки не является «универсальным», поскольку среди проектов указанного плана зачастую обнаруживаются как «последовательно-сюжетные» (в духе *интегральности*) либо столь же очевидно «бессюжетные», родственные известным «мюзикам-ревю» и порой, в духе эстетики постмодернизма, называемые буквально «деконструкционистскими» [Harvard, 2014, p. 216]. Равным образом представляется излишне категоричным утверждение относительно мотивации вышеуказанной «фрагментированности»: соответствующие мюзиклы якобы «...не передавали чувства общности; вместо этого они драматизировали расколотость, обращенную внутрь устремленность “Я-поколения”»³⁹, и т. д. [Jones, 2003, p. 256].

Как известно, в ряде мюзиклов с ярко выраженными чертами *концептуальности* подобная «демонстрация «расколотого сознания» не является главенствующей чертой и успешно преодолевается на протяжении сценического повествования. Между тем, в центре внимания указанных проектов все-таки

³⁹ «Я-поколением» («Me» generation) принято именовать американцев (т. н. «бэби-бумеров» – англ. baby boomers), родившихся на протяжении периода с 1946 по 1964 годы. В социологических исследованиях отмечается присущее этому поколению доминирование идей эгоцентризма и «нарциссизма». Термин «Я-поколение» своеобразно отразил настроения эпохи, для которой «самореализация» и «саморазвитие» являлись приоритетными факторами. Именно этими устремлениями руководствовалось подавляющее число молодых людей, принимая роль социальной ответственности.

неизменно пребывает самодостаточный *персонаж* с развернутой портретной характеристикой, персональной «историей», самоанализом и/или самоутверждением. В свою очередь, присутствие «фрагментированной» драматургической структуры не обязательно является безошибочным «индикатором», свидетельствующим о хаотичности запечатлеваемой эпохи и соответствующих настроений в определенном социуме, тревожных ожиданий условного «поколения интровертов» и т. д. Подобная «фрагментированность» может быть обусловлена конкретным «текстом-первоисточником», положенным в основу мюзикла, оригинальным художественным замыслом, реализуемым группой авторов, и т. д.

Таким образом, поиски «универсального критерия», позволяющего отграничить «концептуальные мюзиклы» от «не-концептуальных», должны уступить место закономерной сопряженности и взаимодействию различных факторов. Кроме того, было бы ошибкой недооценивать значимость преемственных связей бродвейской «классики» 1960-х годов с предшествующими десятилетиями. Наглядным подтверждением сказанному являются сценические проекты, рассматриваемые в качестве «предтеч» позднейшей «концептуальности», а именно «Трехгрошовая опера» К. Вайля – Б. Брехта и «Аллегро» Р. Роджерса – О. Хаммерстайна.

Прославленное творческое содружество, объединяющее немецкого композитора Курта Вайля (1900–1950) и его соотечественника, драматурга и режиссера Бертольда Брехта (1898–1956), внесло неоценимый вклад в развитие мирового театрального искусства – как драматического, так и музыкального. «Эпический театр» Б. Брехта изначально тяготел к *монтажу эпизодов*, а не к *линейному* повествованию. Драматург изначально стремился к тому, чтобы пьеса не побуждала зрителя эмоционально отождествлять себя с персонажами. Напротив, сценическое развитие спектакля, по мнению Б. Брехта, должно было инициировать рациональную саморефлексию аудитории, формируя интеллектуально обусловленный взгляд на происходящее. Драматург хотел,

чтобы его произведения вызывали у публики ярко выраженный критический отклик на социальную несправедливость и угнетение, господствующие в капиталистических странах, и побуждали современников бороться за радикальные преобразования в окружающем мире. Подчеркивая условный характер любого театрального представления, добиваясь своеобразного зрительского «эффекта очуждения» («*Verfremdungseffekt*»), Б. Брехт постулировал в художественной форме определенную концептуальную идею: реальная жизнь, с которой сталкивается каждый зритель, покидая театральное пространство, равным образом сконструирована и потому безусловно может быть изменена.

Песни, включаемые Б. Брехтом в драматические спектакли, предназначались не для обеспечения видимой непрерывности сюжетного развертывания, а напротив, с целью формирования «дискретного» хода событий. Драматург нередко использовал в собственных пьесах такие приемы, как позиционирование рассказчика (ведущего) на сцене, прямые обращения персонажей к зрителям (*aparte*), перестановка декораций на виду у публики, присутствие хора, комментирующего (в духе античных трагедий) наблюдаемые перипетии сюжета. При этом Б. Брехт неизменно демонстрировал свою оппозиционность по отношению к социальным и политическим воззрениям буржуазной аудитории.

Эпохальным произведением Курта Вайля и Бертольда Брехта явилась «пьеса с музыкой» (драматургически и композиционно родственная мюзиклу) «Трехгрошовая опера» («*The Threepenny Opera*»), сочиненная по мотивам «Оперы нищих» Джона Гэя в 1928 году. На Бродвее эта пьеса была впервые поставлена лишь в 1933-м, не произведя благоприятного впечатления на широкого зрителя—слушателя и консервативную театральную критику (состоялось лишь 12 спектаклей). Однако воздействие художественно-эстетических принципов Б. Брехта и К. Вайля, а также их музыкально-сценических произведений на дальнейшее развитие американского легкожанрового театра этим не ограничилось.

После установления фашистской диктатуры в Германии К. Вайль эмигрировал в США. Он сравнительно быстро адаптировался на Бродвее, сочинив для местных театров около десятка мюзиклов и «народных опер» в традициях «Порги и Бесс» Дж. Гершвина (впоследствии названных «бродвейскими операми»). Вопреки скептическим ожиданиям коллег, эти спектакли пользовались явным успехом в Нью-Йорке, что позволило К. Вайлю внедрить в традиционную «схему» национального мюзикла ряд специфических инноваций, заимствованных из «эпического театра». В частности, весьма положительных отзывов удостоился мюзикл «Леди во мраке» (1940), не только впервые запечатлевший на бродвейской сцене актуальный феномен психоаналитической терапии, но и продемонстрировавший очевидные перспективы «рассредоточенного» сюжетного развертывания (главная героиня мюзикла, Анна, вплоть до завершения курса лечения была вынуждена существовать в двух «параллельных мирах» – повседневной действительности и фантастической «вселенной» ее больного воображения). С большим интересом отреагировали зрители–слушатели на послевоенные «бродвейские оперы» К. Вайля «Уличная сцена» (1947) и «Затерявшиеся в звездах» (1949), отмеченные театральными премиями в США. Это позволило композитору инициировать повторную постановку «Трехгрошовой оперы», состоявшуюся в одном из театров офф-Бродвея в 1954 году, уже после смерти композитора, и увенчавшуюся бесспорным успехом. Новаторское сочинение четвертьвековой давности удерживалось в прокате на протяжении шести сезонов (1954–1960) и явилось побудительным стимулом для творческих «экспериментов» многих американских мастеров Бродвея, включая Р. Роджерса и О. Хаммерстайна, познакомившихся с «Трехгрошовой оперой» еще до Второй мировой войны.

Мюзикл «Аллегро», создававшийся авторами «Оклахомы!» в 1947 году, принято рассматривать в ряду немногочисленных «провалов» (по крайней мере, относительных) знаменитого тандема. Соответствующие отзывы, как

правило, основываются на прокатной информации (весьма неполной и противоречивой), а также мемуарных заметках О. Хаммерстайна и его ассистента С. Сондхайма. В числе основных причин видимого равнодушия зрителей–слушателей и крайне разноречивых отзывов критики обычно упоминаются «недоработанное» либретто (особенно второй акт) и отсутствие надлежащего опыта (постановочного и «репетиторского») у хореографа Агнес де Милль, по воле авторов вынужденной руководить не только танцорами, но и всем исполнительским коллективом. При этом музыкальный ряд, изобретательно сочетавший различные «пласты» легкожанрового репертуара, воспринимался достаточно позитивно (в 2009 году основной материал, сочиненный Р. Роджерсом, был записан на компакт-диске и приобрел значительную популярность). Хореографические номера, гибко сочетаемые с вокальными, также отличались динамичностью и разнообразием.

Инновационное содержание данного проекта обуславливалось несколькими обстоятельствами. Прежде всего, оказался весьма необычным сюжет, охватывавший три с половиной десятилетия и концентрируемый на событиях жизни главного персонажа – потомственного врача Джо, выросшего в небольшом провинциальном городке и затем переехавшего в «столичный» Чикаго из карьерных и финансовых соображений. Его финальное возвращение на родину, сопровождаемое отказом от всех достигнутых ранее «высот», мотивировалось внешне странным аргументом – уговорами покойных матери и бабушки, посетивших героя и беседовавших с ним. Общение с умершими родственниками в целом представлялось очень важным мотивом, оказывавшим воздействие на «судьбоносные» решения Джо и позволившим обрести утраченную некогда целостность бытия. При этом главному герою не удавалось добиться счастья в собственной личной жизни, поскольку его брачный союз, омраченный конфликтами и неверностью супруги Дженни, оказался в итоге бесповоротно разрушенным. В профессиональной сфере герой также не достигал полного удовлетворения: как заметил по этому поводу О. Хаммерстайн,

Джо был вынужден постоянно вести изнурительную борьбу с внешними обстоятельствами, пытаясь (в основном безуспешно) отстаивать свою индивидуальность и жизненные принципы.

Отсюда проистекала видимая «дискретность» сценического действия, вновь и вновь прерываемого музыкальными «комментариями», включая хоровые «резюме» в духе античной трагедии. Указанный прием, явно отсылавший зрителя–слушателя к истокам мирового театрального искусства, фактически был заимствован из «современного эпоса» Б. Брехта – К. Вайля. Современная «адаптация» хоровой партии, комментирующей все значимые поступки и решения Джо, не только придавала «эпическую возвышенность», по сути, вполне заурядной биографии провинциального медика середины XX столетия, но и свидетельствовала о «судьбоносной» роли многих намерений и действий, обычно вообще не принимаемых всерьез людьми нашего времени. О параллелях с античностью в равной мере свидетельствовали «минималистские» декорации, преимущественно «выстраиваемые» и «обновляемые» путем разнообразных сочетаний театрального освещения и подвижных сценических платформ. Можно полагать, что «Аллегро» в указанном аспекте наметил весьма перспективные направления технологических инноваций, реализуемых на протяжении 1960–1970-х годов и увенчавшихся сенсационным «прорывом» в бродвейской постановке знаменитого мюзикла «Кошки» Э. Ллойда-Уэббера.

По мнению современного исследователя, «Де Милль стала первым хореографом-постановщиком, которая в “Аллегро” попыталась объединить *несвязный сюжет*, поющий “греческий” хор и множество музыкальных номеров, связанных с интенсивной хореографией. Она включила в постановку фэнтези-балет, в котором появлялись как живые, так и умершие персонажи. Подобное шоу являлось в то время сложнейшим вызовом любой режиссуре, однако де Милль все-таки обрела возможность почувствовать себя комфортно, руководя всеми типами сценического движения» [Laird, 2017, p. 267].

Таким образом, рассматриваемый «экспериментальный» мюзикл, вопреки его художественной проблематичности как целостного сценического проекта, может рассматриваться, вслед за произведениями К. Вайля, в ряду значимых «предвестий» концептуальности, воспринятых и по достоинству оцененных ведущими мастерами Бродвея последующих десятилетий. Хотя сами Р. Роджерс и О. Хаммерстайн в дальнейшем уже не возвращались к опыту «Аллегро», данный проект смог оказать весьма продуктивное воздействие на позднейшую эволюцию бродвейского мюзикла.

В целом, характеризуя историческое значение подобных «экспериментов», необходимо заметить, что они прежде всего благоприятствовали расширению идейно-тематического и образно-смыслового диапазона легкожанрового музыкального театра второй половины минувшего столетия. Вполне допустимо согласиться с американским искусствоведом Б. Керлом, предложившим «расширительную» интерпретацию *концептуальности* в жанре мюзикла: «...речь идет о спектакле, знакомящем широкую публику с идеями и темами, которых мюзиклы обычно избегают» [Kirle, 2005, p. 109].

Такой «максималистский» подход закономерно способствует преодолению традиционных стилистических границ, характерных для мюзиклов Бродвея, привлекает и нередко интригует профессиональную и массовую аудиторию, достигая тем самым надлежащего социального отклика. Благодаря подобной заинтересованности, в свою очередь, неуклонно совершенствуются все значимые составляющие легкожанрового сценического проекта. В частности, композиторские, драматургические и режиссерские инновации способствуют осязаемому совершенствованию актерской игры, которая достигает большей тонкости и психологической сложности, устремляясь к всестороннему раскрытию того или иного художественного образа. Средства сценографии, преодолевающие внешнюю иллюстративность и «бытовизм», обретают

некую обобщенность и условность, предоставляя необходимую пищу для зрительского воображения и вовлекая всех, присутствующих на спектакле, в процесс совместного творчества.

3.2 «Скрипач на крыше» Дж. Бока – Ш. Харника: концептуальность как новый уровень претворения интегративности

Первым сценическим проектом инновационного плана, добившимся безоговорочного успеха на Бродвее, нередко именуется мюзикл «Скрипач на крыше» – один из прославленных музыкально-театральных спектаклей, принадлежащих «классике 1960-х». Его триумфальная премьера состоялась 22 сентября 1964 года, после чего «Скрипач на крыше» утвердился в ряду наиболее востребованных «хитов Бродвея» (3242 представления за восемь лет, 5 «возобновлений» – в 1976, 1981, 1990, 2004 и 2015 гг.) и спектаклей-«долгожителей». Музыка к данной постановке написал Джерри Бок (1928–2010), тексты песен – Шелдон Харник (1924–2023), сценарий был подготовлен Джозефом Стайном (1912–2010), режиссура и хореография постановки – осуществлены Джеромом Роббинсом (1918–1998).

«Скрипач на крыше», в настоящее время признаваемый одним из выдающихся достижений «классического» бродвейского мюзикла 1960-х годов, характеризуется необычной структурой повествования. В либретто взаимодействуют несколько *свободно развивавшихся сюжетных линий, объединенных главной темой* – сложными взаимоотношениями «отцов и детей», дискуссиями и конфликтами, вызванными несходством личного восприятия и оценки традиционных (религиозных, общинных, семейных и др.) ценностей. Именно это позволяет ряду исследователей называть упомянутый сценический проект

«фрагментированным» или «концептуальным» мюзиклом (краткое содержание «Скрипача на крыше» см. в Приложении 6). Специалисты отмечают, что ключевой особенностью «концепт-мюзиклов» является приоритетная роль самоанализа ключевых персонажей, акцентирование личных проблем, разрешаемых героями, а не последовательного хода событий. В рассматриваемом спектакле таким персонажем, безусловно, является Тевье-молочник, глубоко верующий человек ортодоксальных убеждений. Общаясь со своими взрослыми дочерьми, Тевье постепенно осознает, что в современном мире, помимо следования многовековой национальной традиции, необходимы еще и гибкость ее восприятия, чуткое отношение к окружающим людям.

Оценивая подобные характеристики, необходимо отметить следующее. Действительно, в указанном либретто фигурируют несколько автономных «мини-сюжетов», что обуславливается избранным первоисточником – циклом рассказов, каждый из которых может быть воспринят как структурно завершенное повествование. Кроме того, Тевье в известной мере воспринимается не как действующее лицо, но рефлектирующий и комментирующий персонаж: его психологическое саморазвитие отчасти предопределяется реакциями на поступки окружающих, и т. д. Однако видимая «многоуровневость» данного повествования уравнивается различными взаимодействиями указанных «мини-сюжетов», причем главный герой так или иначе воздействует на ход событий в качестве активного их участника. Тем самым обеспечивается несомненная целостность и последовательность репрезентируемого сценического действия, наряду с ярко выраженной магистральной функцией Тевье, что соответствует логике *интегральности*. Иными словами, *концептуальный* подход в данном случае весьма органично сочетается с *интегративными* устремлениями авторского коллектива и фактически может рассматриваться в русле закономерной и более масштабной реализации этих устремлений.

«Скрипач на крыше» демонстрирует весьма плодотворное воплощение новаторских открытий, характерных для бродвейского мюзикла 1940–1950-х

годов: использование высокохудожественного и оригинального литературного первоисточника; искусно выстроенное либретто с продуманным темпом и ритмом сценического повествования; мастерски аранжированные музыкальные номера, по преимуществу обусловленные сюжетным развитием и способствующие воссозданию эмоциональной динамики того или иного персонажа; чувства и переживания, впечатляющие своей естественностью и искренностью, что сразу же увлекает зрителя– слушателя, побуждая его вновь посетить названный спектакль.

Художественная концепция мюзикла включает в себя позиционирование трех взаимосвязанных проблем: идейно-мировоззренческих противоречий между поколениями традиционной еврейской общины, дихотомии вековых предрассудков и новейшей толерантности, а также существования подобной замкнутой социально-культурной общности в «инородном» (порой достаточно агрессивном) окружении. Указанные темы раскрываются в процессе музыкально-театрального повествования о Тевье и его дочерях. По мнению исследователей, в некоторых существенных моментах выявляются образно-смысловые параллели между «Скрипачом на крыше» и шекспировской трагедией «Король Лир». В центре упомянутых сюжетов находятся образы стареющих отцов, чьи дочери бросают вызов родительскому авторитету. Пути разрешения запечатлеваемых конфликтов предопределяются конкретным драматическим жанром. Лир трагичен вследствие жесткости, непреклонности и следования внешним традиционно-ритуальным нормам – отсюда проистекает его «духовная слепота», неумение отличить искреннюю преданность от лицемерной; прозрение героя наступает лишь перед смертью. Тевье, напротив, стремится воспринять и осмыслить возникающие противоречия, даже конфликты с дочерьми, критически оценивающими ортодоксальные верования и предрассудки своей общины. Непредвзятое отношение к окружающим позволяет герою проявлять гибкость, которая позволяет молочнику сохранить искреннюю

любовь своих детей, не бросая открытого вызова другим представителям старшего поколения и сохраняя человеческое достоинство в сложном меняющемся «большом мире». Исходя из этого, образ Тевье, по сути, заключает в себе комедийное и драматическое начала, а мюзикл «Скрипач на крыше» может рассматриваться в «общетеатральном» аспекте как лирическая трагикомедия.

В середине 1960-х годов, именуемых историками «эпохой молодежного бунтарства», тема противостояния и конфликта поколений приобрела особую актуальность. Однако предшествующие «Скрипачу» мюзиклы, как правило, затрагивали названную тему лишь кратко и поверхностно. (Бесспорным исключением в этом плане явилась «Вестсайдская история» Л. Бернштейна – С. Сондхайма, А. Лоренца и Дж. Роббинса, увидевшая свет несколько ранее и по достоинству оцененная культурной общественностью именно в 1960-х благодаря успешной киноэкранизации Р. Уайза; здесь проблема «отцов и детей» репрезентируется как взаимно отчужденное, порой – враждебное сосуществование «двух миров»). В сценарии данного мюзикла по рассказам Шолом-Алейхема⁴⁰ центральное место отведено перипетиям внутрисемейных отношений, включая противостояние отца – молочника Тевье из Анатевки (выдуманное место в России предоктябрьского десятилетия) – и трех его старших дочерей: Цейтл, Годл и Хавы. Подоплека большинства запечатлеваемых событий связана с желанием девушек выйти замуж по любви, самостоятельно определив собственных избранников, что рассматривается исследователями в качестве явственной параллели к жизненным установкам «бунтующей» американской молодежи.

В марте 1961 года Дж. Бок, Ш. Харник и Дж. Стайн определили идейную концепцию будущего мюзикла. Из восьми рассказов Шолом-Алейхема о Тевье первоначально были отобраны пять: «Нынешние дети» (история Цейтл, вы-

⁴⁰ Шолом-Алейхем – Соломон Наумович (Шолом Нохумович) Рабинович (1859–1916), еврейский писатель и драматург, один из основоположников современной художественной литературы на идише. В его творческом наследии представлены также сочинения на иврите и русском языке.

шедшей замуж за портного Мотла), «Годл» (вторая дочь, выбравшая революционера Перчика и последовавшая за ним в Сибирь), «Хава» (третья, самовольно вышедшая замуж за русского парня), «Шпринца» (с трагической развязкой – самоубийством девушки; в окончательном варианте либретто данный рассказ отсутствует), «Изыди!» (Тевье и его семья приговорены к выселению и, вместе с другими соплеменниками, покидают Анатевку).

Первоочередная задача, разрешаемая сценаристом Дж. Стайном, подразумевала формирование целостного и связного театрального повествования, опирающегося на четыре самостоятельных «истории», с достижением логически мотивированной кульминации и развязки. В этом плане рассказы Шолом-Алейхема представляли видимую трудность для молодого драматурга, вынужденного компоновать полноценные сцены и диалоги из лаконичных, к тому же разрозненных, фрагментов нескольких прозаических текстов. Стремясь вызвать живой эмоциональный отклик у бродвейской публики, ожидающей ярко позитивного окончания мюзикла, либреттист предложил вполне «оптимистический» финал спектакля, запечатлевающий отъезд семьи Тевье в Америку. К тому времени в США уже активно тиражировался внешнеполитический рекламный слоган о благословенной «стране равных возможностей», где все желания и мечты вынужденных эмигрантов могут исполниться. Драматургическая целесообразность так или иначе способствовала ретрансляции этой легенды в либретто «Скрипача на крыше», обозначив перспективу избавления многострадальных жителей Анатевки от беспросветной нужды и притеснений.

Адаптируя рассказы Шолом-Алейхема для либретто мюзикла, Дж. Стайн изобретательно воссоздал наиболее радикальные проблемы, возникающие у Тевье в связи с неподчинением дочерей его отцовскому авторитету. Волнения, связанные с выбором Цейтл, оказывались в итоге несколько преувеличенными. Она и ее возлюбленный Мотл – славный парень, но очень бедный провинциальный портной – попросили у Тевье разрешения сочетаться браком после того, как Цейтл (по договоренности с местной свахой) была

предназначена в жены богатому мяснику, вдовцу Лазарю Вольфу. После некоторых раздумий и колебаний Тевье решил уступить, закономерно рассудив, что его чувства к дочери и ее любовь к Мотлу важнее, чем старинные обычаи сватовства и брачные контракты.

В свою очередь, «революционер-социалист» (согласно общепринятой российской аббревиатуре – «эсер») Перчик сделал предложение будущей избраннице Годл на современный «западный манер», что представлялось вполне естественным. Ранее этот бунтарь вызвал переполох на традиционной еврейской свадьбе Цейтл, пригласив ее сестру Годл на танец. (Мужчины и женщины не танцуют вместе на свадебных торжествах в семьях, следующих ортодоксальным установлениям.) Когда же Годл охотно согласилась, местный раввин признал, что подобные вольности «не совсем запрещены», через несколько мгновений Тевье согласился с «авторитетным резюме», а другие участники свадебной вечеринки последовали примеру дочери. Позднее Перчик и Годл решили пожениться, даже не спросив разрешения у Тевье. Они сообщили ему о своей помолвке, прося только отцовского благословения и тем самым бросая вызов как национальной традиции, так и родительскому авторитету. И вновь искренняя привязанность Тевье к Годл и ее любовь к Перчику позволили главе семейства преодолеть эмоциональный шок, вызванный отрицанием вековых обычаев: «Любовь... Это новый стиль... Впрочем, наши старые пути когда-то были новыми, не так ли?... С одной стороны, решили без родителей, без свахи... С другой стороны, была ли у Адама и Евы сваха? Но они же сделали это. Тогда можно предположить: и у тех, и у этих двоих – одна и та же сваха» [Stein, 1964, p. 79].

До некоторых пор Тевье был в состоянии приспособиться к современным романтическим представлениям и брачным планам своих дочерей, поскольку эти планы никак не противоречили основополагающим нормам ортодоксального иудаизма. Когда же третья дочь Тевье, Хава, согласилась выйти замуж за русского, к тому же «иноверца» (православного), этот бунтарский

поступок исчерпал терпение отца, и Тевье решил вычеркнуть Хаву и ее мужа Федьку из своей жизни. В излагаемые выше (порой довольно противоречивые) обстоятельства, связанные с выдачей замуж трех старших дочерей Тевье, сценаристом мюзикла «Скрипач на крыше» привносится ряд дополнительных коллизий, инспирируемых нестабильным образом жизни местечковых евреев в Российской империи времен революционных событий 1905–1907 годов. Как отмечалось ранее, в мюзиклах Р. Роджерса – О. Хаммерстайна предшествующих десятилетий позиционируются два важных мотива: последствия застарелых предрассудков и необходимость толерантного подхода к окружающим. Однако авторы «Скрипача на крыше» тяготеют к осмыслению более сложных вопросов, тем самым обнаруживая преемственную связь с «Плавучим театром» Дж. Керна – О. Хаммерстайна.

В связи с женитьбой Федьки и Хавы категорическое возражение Тевье может быть аргументировано его ортодоксальным воспитанием и непоколебимыми религиозными убеждениями. Суть заключается не столько в другой национальности Федьки, сколько в его иной вере. Тевье мог уступить решениям Цейтл и Годл, потому что их самовольные поступки обуславливались просто игнорированием бытовых обычаев, а не религиозных традиций. Когда же Голда сообщает Тевье, что деревенский священник обвенчал Федьку и Хаву, Тевье заявляет буквально следующее: для него дочь, вышедшая замуж за иноверца (и, следовательно, принявшая христианское крещение), – мертвый ребенок («Хава умерла для нас! Мы забудем ее» [Sears, 2017, pp. 94–95]). Позднее Хава умоляет отца принять ее выбор, однако Тевье по-прежнему остается твердым, хотя и преодолевает внутренние колебания: «Принять их? Как я могу принять их? Могу ли я отрицать все, во что верю? С другой стороны, могу ли я отказаться от собственного ребенка? Но как я могу отвернуться от своей веры, от своего народа? Если я попытаюсь согнуться так сильно – я сломаюсь. С другой стороны... другой стороны нет. Нет Хавы. Нет, нет, нет!» [Stein, 1964, pp. 94–95].

В финальной сцене мюзикла, запечатлевающей принудительный «исход» евреев из Анатевки, Тевье как будто умеряет прежнюю суровость. Хава и Федька приходят попрощаться, заявив семье, что переезжают в Краков: по словам Федьки, «мы не можем оставаться среди людей, которые могут делать такие вещи с другими людьми» [Stein, 1964, pp. 94–95]. Цейтл и Голда разговаривают с Хавой, а Тевье продолжает молча собирать вещи. Но затем шепчет: «Бог с тобой!», – это слышит Цейтл и передает Хаве как благословение Тевье, потаенное выражение его отцовской любви и если не принятие, то завуалированное прощение. Таким образом, в мюзикле история Хавы соотносится с темой «отцов и детей», оппозиция «предрассудки – толерантность» – с мотивом выживания еврейской религиозной общины.

Первоначальное объяснение Тевье со зрителями–слушателями намеренно упрощено; суть данного монолога исчерпывается единственным словом, которое фигурирует в заглавии № 1 – «Традиция». Обратим внимание, что в «Prologue-Tradition» уже само начало, инструментальная «преамбула» (*violin solo*), характеризуется намеренно традиционным выбором средств выразительности: квартовый ямбический зачин солиста с пятикратным повторением доминантового звука изложен в границах диатонического четырехтакта. В дальнейшем заявленная квадратность структуры «размывается» благодаря использованию III^b и II^b ступеней, а также введению флейтового подголоска (с IV[#] и VI^b ступенями) – «дуэтного» контрапункта к наивно-беззаботной теме Скрипача. Первая разговорная реплика Тевье содержит «анонс» полного именования мюзикла – «Скрипач на крыше». На первый взгляд, здесь присутствует наглядная параллель с оперным шедевром: Прологом из «Паяцев» Р. Леонкавалло. Между тем *Tradition* (нарочито «элементарные» тонико-доминантовые сопоставления) характеризуется некими чертами импровизационности: количество повторений экспонируемого начального звена фактически не регламентируется (*ad libitum repeat*). Следует заметить также, что остиная

фактура сопровождения усложнена хроматически окрашенным терцовым мотивом (Пример 18).

Очередной музыкальный эпизод – песня мамы Голды – также открывается весьма незатейливым вступлением (гамма A-dur). Реприза упомянутой песни Голды содержит упомянутую гаммообразную тему в C-dur с пониженной VII^b ступенью в сольной партии, IV[#] и пониженной VI^b ступенями – в аккомпанементе скрипки и виолончели. Подобное сочетание вполне традиционных средств выразительности с последующим их нетрадиционным гармоническим «расцвечиванием» вызывает ассоциации с индивидуальным композиторским стилем С. Прокофьева. Кроме того, примечательна смысловая параллель с «Прологом» как своеобразным «философским резюме» о роли традиций: незыблемые многовековые основы музыкального интонирования (диатоника, мажорный звукоряд, кварто-квинтовые сопоставления) – самоочевидные «репрезентанты» классического искусства – последовательно взаимодействуют с «новаторскими» элементами. Указанная «звуковая символика» побуждает чуткого зрителя–слушателя к размышлениям относительно перспектив «традиционализма» в современную эпоху: следует ли ревностно оберегать подобные «основы основ» (как утверждают жители Анатевки, «благодаря нашим традициям мы сохраняли равновесие на протяжении многих лет») – либо стремиться к их обогащению и развитию (подобно творчеству «классика наших дней» С. Прокофьева)?

Однозначное разрешение указанной дилеммы, по-видимому, едва ли возможно, хотя сами авторы явственно тяготеют ко второму направлению. Об этом, в частности, наглядно свидетельствует музыкальная драматургия «Скрипка на крыше», приближающаяся к оперной (на протяжении всего произведения лейтмотивная система организации звукового материала гибко сопрягается с интонационно-тематическим развитием сквозного типа). Кроме того, в художественно-концептуальном аспекте заявленные «этнические мотивы»

(религиозные, нравственные, социокультурные и т. д.) последовательно сопрягаются с универсальными общечеловеческими ценностями, что в равной мере способствует осмыслению тезиса о значимости последовательного развития традиций в XX столетии.

Подобное же взаимодействие «традиционного» и «нового» присуще музыкальной стилистике остальных музыкальных номеров: веселая и незатейливая американская поп-музыка (несколько в духе раннего бродвейского мюзикла) насыщается довольно сложными и изысканными гармониями, а меланхолические напевы медленных песен на идише с неуклонно возрастающим темпом зажигательных еврейских свадебных танцев. Дж. Бок изначально планировал создать некое полистилистическое «звуковое пространство», олицетворяющее сложную атмосферу многообразных переплетений «старого» и «нового», этнической замкнутости и культурной «диалогичности». Он утверждал, что подобный замысел возник еще в процессе работы над сценарием, и перспективы сочинения такой музыки явились подлинной творческой находкой для композитора.

Другим источником вдохновения, увлекавшим Дж. Бока в процессе работы над мюзиклом, явилось изучение многочисленных фольклорных материалов предшествующего десятилетия, в частности, сольных и хоровых грамзаписей различных обработок русских народных песен, а также аналогичных фонограмм еврейских песен Теодора Бикеля. При этом композитор стремился уделять особое внимание аутентичным исполнительским приемам, характерным для народного творчества, последовательно воспроизводя их в собственных «мелодиях-стилизациях». Подобная увлеченность воодушевляла и Ш. Харника, зачастую сочинявшего необходимые поэтические тексты к уже

созданным напевам. Так, одна из мелодий Дж. Бока, изобиловавшая канторскими крехтами⁴¹ – специфическими полутоновыми сдвигами, вызвала у либреттиста явные религиозные ассоциации. Подобрал надлежащую цитату в текстах иудейского богослужения – «Да благословит вас и защитит вас Бог», а затем несколько дополнив ее, Ш. Харник смог придать весьма убедительный характер музыкальному воплощению одной из ключевых сцен 1 акта – «Субботней молитве» (№ 5 «Sabbath Prayer»), которая исполнялась семейством Тевье за столом в пятницу вечером. Показательно, что на протяжении двух с половиной лет совместной работы над мюзиклом, а затем его редактирования для запланированной бродвейской постановки, в эту песню, отмеченную глубокой одухотворенностью и экспрессией, не было внесено каких-либо изменений (Пример 19). Аскетизму выразительных средств: начальное репетиционное повторение одной ноты (первый четырехтакт) оттеняется нисходящим движением в диапазоне кварты (тт. 5–8) – вполне органично сопутствует прозрачная кварто-квинтовая аккомпанирующая звучность оркестра.

Три драматургически значимых эпизода в «Скрипаче» фокусируются на важных событиях жизни старших дочерей Тевье. Конфликтная основа происходящего, как уже отмечалось выше, предопределяется намеренным вызовом, который содержится в действиях каждой из дочерей: они фактически оспаривают не только авторитет своего отца, но и многовековые обычаи традиционного сообщества. При этом три «автономных» сюжетных линии характеризуются последовательными действиями Цейтл, Годл и Хавы соответственно, их поступками и решениями, тогда как магистральная линия Тевье, главного героя-протагониста данного спектакля, представлена авторами в непрерывном драматургическом развитии.

⁴¹ Крехт (в переводе с идиша – рыдания) – орнаментальная фигура в еврейской традиционной музыке, особенно вокальной и скрипичной.

Изначально Тевье пребывает в непоколебимой уверенности: он знает, какова праведная жизнь. Мирозерцание этого персонажа вполне самодостаточно: он довольствуется окружающими (пускай и весьма ограниченными) условиями существования как извечной и непререкаемой данностью. Однако на протяжении спектакля Тевье приходит к важному открытию – подлинная вера в Бога, которой мотивируются все его жизненные установки, не имеет ничего общего с подобным жизненным укладом. В итоге возникает реальная перспектива обновления: герой должен адаптироваться к динамично развивающемуся, изменчивому мироустройству, не утратив прежней любви к своей семье и веры в своего Бога.

Этот основной (по сути – экзистенциальный) конфликт придает смысловую окрашенность и повествованию в целом, и характеристике взаимоотношений Тевье с другими персонажами. В «Скрипаче на крыше» главный герой сталкивается с личными трудностями, которые своеобразно резонируют его непростым взаимоотношениям с окружающими: например, Тевье как хранитель ортодоксальных традиций пытается «вразумить» своих дочерей, воодушевленных идеями «общественного прогресса»; Тевье как приверженец семейного «авторитаризма» урезонивает непокорную жену; и, наконец, Тевье-«богоборец» (в духе библейского «праведного Иова») осмеливается «возвысить голос» против Всевышнего (с которым у данного персонажа складываются очень личные, доверительные отношения).

Таким образом, внешнее следование установленным вековым обычаям сопровождается интенсивным психологическим развитием центрального образа: Тевье осознает, что его упорство может привести к полному отсутствию взаимопонимания и отчужденности от собственной семьи. Мировоззренческая эволюция героя завершается «тайным благословением» Хавы, смешанный брак которой поначалу был воспринят Тевье как событие катастрофического масштаба – крушение всех «основ бытия». Подобное «духовное прозрение» своеобразно оттеняется внешним «катаклизмом»: еврейское местечко

Анатевка – средоточие ортодоксального иудаизма – ликвидируется властями, и члены традиционной общины вынуждены искать нового пристанища для себя и своих близких.

Параллельное развитие нескольких героев, их судеб и характеров приводит к формированию своеобразной драматургической и композиционной структуры данного спектакля. Например, в большинстве «классических» мюзиклов фигурируют «постановочные» номера – песни с участием ансамбля или хора, сопровождаемые зрелищным сценографическим (нередко хореографическим) оформлением, в которых ведущая роль принадлежит главному герою повествования. Эти номера более-менее равномерно позиционируются в общей сценической композиции двухактного спектакля (с учетом известной асимметрии – первый акт мюзикла, как правило, существенно превосходит второй по длине, образуя пропорцию 2:1). В «Скрипаче на крыше» все «постановочные» номера распределяются на протяжении первого акта («Tradition», «To Life», «Tevye's Dream», «The Wedding Sequence»), при их полном отсутствии во втором. Упомянутая «инновация», с одной стороны, мотивируется логикой сюжетного повествования (второй акт данного спектакля отличается подчеркнутой динамикой развития при заведомо ускоренном темпоритме, что не благоприятствует использованию масштабных и событийно замедленных «постановочных» номеров), с другой, – своеобразно «иллюстрирует» концептуальный тезис о диалоге «старого и нового».

В начале спектакля звучит соло скрипки – некое «предуведомление» о ведущей роли музыки и видимая «отсылка» к названию мюзикла. Далее на авансцене появляется Тевье и сразу же обращается к присутствующим в зале, тем самым устанавливая непосредственный контакт с аудиторией (прием *апарте*). Главный герой разъясняет суть заглавия (довольно *странное* с учетом жанрового контекста, вызывающее ассоциации скорее с живописными и графическими работами М. Шагала) как метафоры непростой жизни, которую

приходится вести персонажам. Он подчеркивает главное: узы, которые объединяют общину Анатевки, – это традиция. При отсутствии последней, утверждает Тевье, человеческая жизнь бесприютна и «так же уязвима, как скрипач на крыше» [Stein, 1964, pp. 94–95].

Вслед за упомянутой «преамбулой» на сцене появляются другие жители местечка, участвующие в исполнении «постановочного» хорового номера «Традиция» (№ 1 «Tradition», Пример 20). Его экспозиционная функция своеобразно обуславливается манерой высказывания: каждая группа действующих лиц или ее представитель характеризуют себя в третьем лице (например, любой из папаш именуется «отцом»). Определенная условность заключается и в незамедлительном «восстановлении» подразумеваемого «барьера» между сценой и зрительным залом: жители Анатевки, образно говоря, «вновь знакомятся», адресуя свои «биографические резюме» не зрительской–слушательской аудитории, а близким знакомым или соседям, как будто общаясь на местном празднике. Аналогичным образом в «Скрипаче на крыше» строятся танцевальные эпизоды. В «Традиции», к примеру, этнически характерный танец воспроизводит узнаваемые черты еврейских хороводов, что позволяет акцентировать единство и видимую замкнутость традиционной общины, словно игнорирующей публику в зале.

Благодаря этому драматургическому контрасту и в названной сцене, и в дальнейшем подчеркивается некая «избранность» главного героя: впоследствии лишь Тевье многократно «преодолевают» условную «четвертую стену», обращаясь напрямую к зрителям: другим персонажам такая возможность не предоставляется. Подобная «многофункциональность» персонажа – основного действующего лица, отчасти – «комментатора» событий и даже «повествователя» – вызывает ассоциации с «эпическим театром» Б. Брехта и К. Вайля (последний, как известно, в 1930–1940-х годах, проживая в США, активно сотрудничал с бродвейскими музыкальными театрами, оказав плодотворное воздействие на развитие жанра мюзикла)

Тевье представляет публике разнообразных персонажей, включая тех, кто враждебно относится к жителям местечка. Монолог главного героя перемежается юмористическими комментариями и шутками, вызывающими смех у зрителей–слушателей. Последующее чередование разговорных фрагментов, пения и танцев завершается итоговым эпизодом – сценической и музыкальной кульминацией, призванной ярко запечатлеть в памяти всех присутствующих облик харизматичного персонажа. Тем самым весьма протяженный «постановочный» номер «Традиция» не только формирует у публики вполне позитивное отношение к Тевье, но и обозначает художественно-концептуальный «стержень» повествования в целом. При этом главный герой и в дальнейшем взаимодействует со Скрипачом, который появляется на сцене в различных эпизодах спектакля как безмолвный, но символически емкий и *концептуально значимый* персонаж.

Следует обратить внимание на изощренность многообразных интонационных связей, объединяющих разнохарактерные эпизоды мюзикла. Так, в частности, показательны фактурные, ритмические и мелодические совпадения, возникающие между №№ 1 и 5. В «Традиции», как и в «Субботней молитве», активно используется речитация/скандирование на одном звуке, а квартовый зачин, открывающий «семейную сцену» в доме Тевье, перекликается с аналогичными интонационными оборотами, которые доминируют во вступительном скрипичном соло и других эпизодах вступительного «постановочного» номера. При этом дифференциация указанных фрагментов осуществляется посредством неких специфических «штрихов»: например, инструментальный «зачин», открывающий «Традицию», включает в себя ритмическое дробление второй доли 4/4 такта.

На протяжении № 2 действие происходит в доме Тевье, что способствует видимому обновлению музыкальной стилистики. Повествование разворачивается в домашней обстановке – на кухне, в кругу семьи, и характеризуется подчеркнутой «реалистичностью». Подготовка к традиционному субботнему

ужину сопровождается приемом гостей. В доме появляются Енте (сваха) и Мотл (портной), оба представляют собой традиционных комических еврейских персонажей. Енте как будто предвосхищает нарушение мирного семейного уклада, сообщая о своем «профессиональном достижении»: она договорилась о браке между Цейтл, старшей дочерью Тевье, и «видным женихом» – мясником Лазарем Вольфом. Оценивая поведение самой «невесты на выданье» и присутствующего здесь же Мотла, зритель вправе обоснованно утверждать, что ситуация далека от вполне благополучной: поведение этой пары явно свидетельствует о неких «романтических отношениях», и перспектива объявленного «выгодного замужества» далеко не радует обоих молодых людей.

Указанные события становятся завязкой довольно интригующего сюжета, широко распространенного в легкожанровом музыкальном театре. Позднейшие диалогические эпизоды (радостное возбуждение Голды и Енте, шутовское взаимное поддразнивание, устраиваемое дочерьми Тевье) предваряют ансамблевый номер «Сваха» (№ 2 «Matchmaker»), своего рода коллективное высказывание о заветных девичьих (отчасти – родительских) мечтах и желаниях. Упомянутый номер явственно контрастирует предыдущему, поскольку действие спектакля разворачивается в некой условно-бытовой плоскости комедийного театра, а драматические перипетии, сопутствующие обозначенной помолвке, выявятся несколько позже, и действующие лица словно бы не догадываются (или, скорее, предпочитают не догадываться) о том, что последует вскоре (Пример 21).

Как только № 2 «Matchmaker» завершается, происходит смена декораций: зрители–слушатели перемещаются на подворье Тевье. Вскоре появляется и сам главный герой. Он по-прежнему сохраняет непосредственный контакт с публикой, однако в атмосферу «диалогического общения» теперь вовлекается Господь Бог. Дальнейшая короткая сцена Тевье и Голды – первая в спектакле

– предвосхищает динамику их отношений, явно далеких от идиллии. Дождавшись ухода Голды, «отец семейства» продолжает свою «интимную» беседу с Богом (и, по-видимому, с аудиторией), повествуя о своих заветных мечтах в песне-монологе «If I Were a Rich Man». Оценивая данное перечисление музыкальных и речевых эпизодов и сцен, относящихся к условной экспозиции спектакля (ее протяженность ограничена 20 минутами), можно заключить, что авторы ориентируются на «ускоренный» темпоритм разворачиваемого действия; отсюда проистекает закономерное предположение о вероятном обилии драматических перипетий и эмоциональных контрастов, ожидающих зрителя–слушателя в дальнейшем.

На протяжении песни «If I Were a Rich Man» (Пример 22), стремясь раскрыть жизненную философию Тевье, авторы подчеркнули целый ряд личностных черт героя, как будто не проявляющихся в иные моменты его жизни. При этом, учитывая особую роль национальной религии в духовном «устройстве» и мирозерцании Тевье, композитор и либреттист запечатлели глубоко сокровенный характер этого «исповедания веры»: главный герой спектакля общается с Богом по-дружески, фактически – запанибрата. Вполне допустимо усматривать в этой песне и репрезентацию отдельных человеческих качеств, а также событий и действий, о которых было рассказано в последующих номерах. Поскольку же в данном случае предполагалась и несомненная значимость указанного музыкального номера в драматургии целого, песня «If I Were a Rich Man» была наделена ярко выраженной «сюжетной» функцией, о чем следует упомянуть особо.

«Сюжетные» песни, как правило, не ограничиваются комментированием происходящих событий, но способствуют их развитию. Даже если в подобных музыкальных номерах отсутствует репрезентация конкретного действия или поступка, персонаж сообщает присутствующим в зале о принятом серьезном решении, которое должно внести радикальные преобразования в сценическое

действие. В данном случае указанное решение соотносится как с предшествующим диалогом Тевье и Голды, так и с планируемым визитом к «новоиспеченному жениху» Лазарю Вольфу.

Песня-сценка «To Life», которую разыгрывают Тевье и Лазарь, открывается лаконичной интрадой (ее продолжительность – всего три такта), буквально испещренной агогическими ремарками композитора (например, паузы различного достоинства – четвертные и восьмые – помечены здесь ферматами). На протяжении последующего Allegretto изложение тематического материала уподобляется «дуэтам согласия», которые чередуются с развернутыми соло обоих персонажей. В аккомпанементе оркестра, где изначально доминирует струнная группа, форшлаг к выдержанной слабой доле придают названной сценке видимую (и слышимую) легкость интонирования, одновременно подразумевая возможность исполнительской импровизации (Пример 23).

Напротив, «ситуационные» песни, также встречающиеся в «Скрипаче на крыше», подразумевают описание конкретного момента времени или места, где оказывается или находится герой. Представляется вполне естественным, что необходимость подобных описаний возникает в праздничных ситуациях, и рассматриваемый мюзикл не является исключением (ярко выраженная «ситуационная» песня «To Life» в «Скрипаче на крыше» повествует о назначенном свадебном торжестве Лазаря Вольфа и Цейтл).

Оригинальное сочетание видимой простоты и своего рода утонченности, присущее музыкальному языку и драматургии упомянутого сценического проекта, находит весьма убедительное воплощение в режиссуре спектакля. Постановочный замысел, в целом органично связанный с авторской художественной концепцией, отличается ясностью и наглядностью. Убедительным тому подтверждением является «постановочный» номер «Tevye's Dream» (№ 11), расположенный в финальной части первого акта.

Стремясь помочь своей дочери Цейтл избежать «запланированного» брачного союза с Лазарем и, вместе с тем, не допустить «крупномасштабного»

семейного конфликта (указанный брак является некой «*idée fixe*» для Голды), Тевье рассказывает жене о своем «вещем сновидении» (фактически придуманном): покойная жена Вольфа предрекла ему ужасную трагедию, которая непременно разразится в случае «рокового» замужества Цейтл. Помня о суеверии Голды, чрезвычайно восприимчивой к подобным «загробным пророчествам», Тевье красочно и обстоятельно рассказывает о якобы увиденном, и ночные видения постепенно оживают на сцене (Пример 24).

Постановочное решение данного музыкального номера обусловливается взаимодействием двух важных функций. Во-первых, «сюжетный» аспект включает в себе мотивировку последующих событий: для Тевье крайне важно убедить жену в том, что устоявшаяся традиция выдавать дочь замуж с помощью свахи – не догма, а всего лишь давний обычай, которым, при необходимости, можно и должно пренебречь. Во-вторых, здесь учитывается «рецептивный» фактор: наглядная «сценическая иллюстрация» позволяет увлечь аудиторию красочным фантастическим зрелищем (при участии всех актеров, участвующих в постановке), заведомо контрастным по отношению ко всему, что происходило до сих пор на сцене. Постановочный замысел «Сна Тевье» в известной мере соотносится с образцами «театра в театре», получившими широкое распространение в классических операх, а затем – в «мюзиклах закулисы» (*backstage musicals*).

Для сценических проектов с ярко выраженным «приматом концептуальности» подобное разнообразие художественно-сценических и музыкально-драматургических решений является безусловно ключевым фактором итогового успеха. В постановке режиссера и хореографа Дж. Роббинса «*Tevye's Dream*» не только продемонстрировал блестящее чувство юмора, но и запечатлел определенные грани сказочно-романтического мира всемирно известного художника М. Шагала (о видимых связях данного проекта с творчеством этого прославленного живописца и графика – начиная с именования спектакля и за-

канчивая его живописно-декоративным оформлением – уже кратко говорилось выше). Указанная сцена позволяет создать некий «противовес» нагнетанию мрачного пессимизма, связанному с переживаниями Цейтл и Мотла, и свидетельствует о весьма продуктивном саморазвитии главного героя Тевье, стремящегося преодолеть собственные предрассудки и стереотипы (в этом случае солидный «отец семейства» фактически уподобляется персонажу-трикстеру, помогающему влюбленной паре успешно преодолеть всевозможные трудности на пути к семейному счастью⁴²). Вполне закономерным развитием данной тенденции являются «романтический» и «праздничный» аспекты повествования о старшей дочери Тевье, завершаемого счастливым финалом.

Заметим также, что успешному постановочному решению в равной степени благоприятствует *интегральная* сопряженность хореографического, сценического и музыкального рядов. На протяжении «Tevye's Dream» репетиционные повторения одного звука, завершаемого терцовым восходящим (Тевье) или секундовым нисходящим (Голда) заключительными ходами, не только способствуют безусловному единству лейтмотивационной техники (о чем говорилось выше в связи с №№ 1 и 5), но и весьма органичному нагнетанию экспрессии, достигаемому посредством трудноуловимого перехода от «монотонной» речитации к «речевому пению» (*Sprechgesang*) или «мелодизированному» декламационному произнесению отдельных фраз (*Sprechstimme* – см. т. 161 в Примере 24).

Аналогичный подтекст формируется благодаря соотнесению драматических событий заключительной сцены (жители Анатевки, теперь разобщенные, отправляются в поисках нового пристанища) с лаконичными оркестровыми «комментариями». В частности, когда Тевье и его семейство покидают родные места, темы из вступления к спектаклю излагаются на фоне выдержанных мрачных звучностей в низком регистре («педали», исполняемые тромбонами),

⁴² Трикстер – архетипический образ шутника, лукавого пройдохи, широко распространенный в площадном театре Средневековья и Возрождения, особенно в *commedia dell'arte* (персонаж из группы «дзанни»).

что явственно перекликается с безотрадными перспективами вынужденных переселенцев. Однако Тевье, не поддаваясь общему угнетенному настроению, объявляет родным, что семейство направляется в Америку. Данный момент, казалось бы, располагает к резкой смене эмоций: безудержному ликованию, радостным крикам на фоне «лучезарного» оркестрового tutti, поскольку для бродвейской аудитории первой половины 1960-х годов «благословенная Америка» представлялась надежным символом экономической стабильности, религиозных и социальных свобод. Между тем в реальной действительности эти упования оказались по существу несбыточными. Как бы предвидя это, Дж. Бок завершает партитуру «Скрипача на крыше» подчеркнуто сдержанным инструментальным «комментарием»: реплика Тевье, называющего конечную цель «долгого путешествия», сопровождается длительным квартовым *ostinato* оркестра, на фоне которого разворачивается изящный «звуковой росчерк» флейты соло – восходящая гамма До мажор (Пример 25).

Подводя итоги сказанному, необходимо заметить, что реализация «концептуального» сценического проекта в данном случае сопровождается последовательным усилением *интегративности как доминирующего фактора спектакля*. Контрастная сопряженность разноплановых речевых эпизодов, хореографических и вокальных номеров тяготеет к логической обусловленности и подчеркнутой координации (что приводит, в частности, к впечатляющему жанрово-стилевому многообразию музыкального ряда в целом). Общий темпоритм постановки тяготеет к ярко выраженной «ускоренности», но видимая суэта и «неразбериха» буффонного плана на протяжении сценического представления отсутствуют. Это достигается при помощи жестко заданного хронометража всех осуществляемых действий и перемещений, лаконизма и «собранности» музыкальных и речевых фрагментов, тщательно разработанных мизансцен, продуманного «существования в рамках образа» не только солистов, но и всех исполнителей «второго ряда». Отнюдь не случайно и сам бродвейский спектакль, и отдельные творческие новации, сопутствовавшие его

постановке, были признаны «образцовыми» и в дальнейшем многократно освещались в учебных пособиях для режиссеров, хореографов, либреттистов и сценографов бродвейского легкожанрового музыкального театра.

3.3. Преломление интегральности и концептуальности в бродвейских мюзиклах второй половины 1960–1970-х годов

Обозначенный период исторического развития жанра характеризуется множественными изменениями (порой весьма радикальными), что позволяет специалистам рассматривать рубеж 1960–1970-х годов как завершение примерно полувековой эпохи бродвейского «классического» мюзикла. В качестве наиболее значимых факторов, способствовавших обновлению легкожанрового музыкального театра Бродвея, традиционно упоминаются нестабильная общественно-политическая ситуация в странах Запада, активность разнообразных «протестных» движений (по преимуществу молодежных и национальных, особенно афроамериканских), жанрово-стилистическая «революция» в области популярной эстрадной музыки, бурное развитие «альтернативных» тенденций в литературе, изобразительном искусстве, драматическом театре США и т. д. Исходя из этого, представляется вполне закономерной «смена поколений» в бродвейском мюзикле: творческая деятельность выдающихся мастеров, доминировавших на протяжении двух предшествующих десятилетий, постепенно отходит на второй план, в центре внимания оказываются различные «эксперименты» и перспективные инновации, предлагаемые сравнительно малоизвестными авторами. Наглядным подтверждением сказанному является мюзикл «Скрипач на крыше», подробно освещаемый в параграфе 2 настоящей главы.

Следует заметить, что ключевая роль в новаторских опытах данного периода принадлежала крупнейшим режиссерам Бродвея – Дж. Роббинсу, Г. Чемпиону, Х. Принсу, Б. Фоссу, М. Беннетту и др. Большинство из них – профессиональные хореографы, первоначально осуществлявшие постановку танцев для разнообразных сценических проектов и тяготевшие к реализации своих дарований в других амплуа – режиссуры, театрального продюсирования и т. д. Благодаря этому названные деятели бродвейского театра нередко выступали инициаторами разработки и осуществления концептуальных замыслов, преодолевающих стереотипы коммерческого искусства и способствующих яркому и убедительному художественному раскрытию остроактуальных проблем современной эпохи. Отсюда проистекала ведущая роль каждого из упомянутых мастеров на протяжении всех стадий воплощения подобных замыслов – от выбора первоначальной сюжетной «канвы» до формирования итогового сценического облика подготовленного спектакля. Впрочем, наблюдалась и диаметрально противоположная тенденция, связанная с приходом в режиссуру многоопытных продюсеров, которые намеревались вполне самостоятельно реализовать собственные оригинальные творческие идеи на бродвейской сцене. Отмеченные процессы нередко соотносятся с позднейшим утверждением «режиссерского театра» в мировом оперном искусстве 1980–2000-х годов, однако предлагаемая аналогия выглядит явно односторонней: в условиях академической музыкальной культуры соответствующее «новаторство», как правило, ограничивается «перелицовкой» сюжета, неких этапов сценического действия, декоративного оформления и т. д. применительно к ранее сочиненным произведениям, тогда как в театре мюзикла исходный оригинальный замысел чаще всего реализуется посредством создания действительно оригинального авторского проекта.

Одним из первопроходцев на указанном пути обычно именуется Харольд Принс (1928–2019), к середине 1960-х завоевавший на Бродвее репута-

цию проницательного и весьма успешного продюсера. Об этом свидетельствовал довольно внушительный «послужной список» Х. Принса, включавший такие мюзиклы, как «Пижамная игра» (1954), «Чертовы янки» (1955), «Вестсайдская история» (1957) и «Скрипач на крыше» (1964). Накопленный опыт позволял рассчитывать на подобный же успех в области режиссуры. В качестве исходного материала для предстоящего условного «дебюта» Х. Принса была выбрана пьеса Джона Ван Друтена «Я – камера», театральная адаптация «Берлинских рассказов» Кристофера Ишервуда. К работе над партитурой нового мюзикла «Кабаре» были привлечены авторы, мало известные в ту пору на Бродвее: композитор Джон Кандер (р. 1927), поэт-песенник Фред Эбб (1928–2004), драматург и либреттист Джо Мастерофф (1919–2018). Премьера спектакля состоялась 20 ноября 1966 года в «Броудхерст-Театре». Благодаря сенсационному успеху постановки имя Х. Принса в дальнейшем прочно ассоциировалось с режиссерскими инновациями, позволяющими с блеском преодолевать весьма значительные трудности в процессе воплощения чрезвычайно сложного и «неподатливого» литературного материала. Помимо этого, «Кабаре» рассматривается как один из эталонных художественных образцов *концептуальности* в жанре мюзикла, послуживший вдохновляющим примером для воплощения аналогичных проектов на рубеже 1960–1970-х годов и в последующие периоды.

Сюжетное повествование в данном спектакле отличается дискретностью и «фрагментированностью»: здесь представлены лаконичные истории нескольких взаимосвязанных персонажей на фоне своеобразного «исторического антуража» – Берлина первой половины 1930-х, в преддверии парламентских выборов и прихода нацистов к власти. Сценическое действие в «Кабаре» связано по преимуществу с личными отношениями двух пар. Первую из них образуют Клифф Брэдшоу, молодой писатель-американец, приехавший в Берлин для разыскания материалов к будущему роману, а также последующей работы над литературным текстом, и британская певица Салли Боулз, которая

«специализируется» на выступлениях в ночных клубах и весьма сомнительном кабаре «Кит-Кат-Клуб». Салли придерживается довольно свободных взглядов в области морали, благодаря чему ее активное сопротивление, изначально оказываемое «старомодным» ухаживаниям Клиффа, вскоре уступает место неожиданной благосклонности. Оказавшись без жилья, девушка сама приходит к потенциальному «жениху» и просит разрешить ей временно поселиться в комнате, снимаемой Клиффом в пансионе вдовы Шнайдер. Тем временем Шнайдер, терзаемая сомнениями и угрызениями совести, принимает аналогичные ухаживания другого жильца ее пансиона – еврея-бакалейщика Шульца. Пока обе названные пары заняты решением сугубо личных проблем, политическая атмосфера Берлина ощутимо накаляется, о чем свидетельствуют различные фрагменты, относящиеся к повседневной городской жизни и воспроизводимые на сцене.

Драматургия и композиция названного спектакля демонстрируют очевидную преемственную связь с традициями публицистического театра Б. Брехта. Отказываясь от традиционного сквозного развертывания линейного сюжета, «Кабаре» не ограничивается последовательным запечатлением труднопредсказуемой динамики взаимоотношений двух названных пар: происходящие события периодически сопровождаются некими «резюме» и «комментариями», провозглашаемыми в стенах полутемного «Кит-Кат-Клуба». Подобные «резюмирующие» сцены демонстрируются при участии или под руководством довольно зловещего безымянного персонажа – Конферансье, чей внешний облик напоминает привидение, а производимые им действия «перед лицом публики» все более ассоциируются с бесчинствами нацистских молодчиков. Тем самым и клуб, управляемый Конферансье, и внешняя городская среда в равной степени олицетворяют постепенное и неотвратимое движение Германии к фашистской диктатуре.

«Кабаре» принадлежит к числу самых пессимистичных мюзиклов в истории бродвейского музыкального театра; по сути, ни для кого из главных героев развязка не подразумевает радостных перспектив. Клифф, в полной мере осознающий близость политической катастрофы, умоляет Салли отправиться вместе с ним в Америку, но девушка не соглашается. Заботясь прежде всего о собственных удовольствиях и отмахиваясь от политических проблем, она вполне сознательно решает остаться в Берлине. Шульц, возмущенный разгулом антисемитизма, пытается отстаивать собственную «немецкую идентичность», однако Шнайдер под давлением друзей и знакомых разрывает помолвку с ним. Судьба этих пар зримо символизирует человеческую беспомощность и нравственную уязвимость перед лицом откровенного насилия и политического диктата. Указанный тезис фактически декларируется и на протяжении финальной сцены спектакля: Конферансье отстраненно-механически желает аудитории «Кит-Кат-Клуба», в которой уже явно преобладают нацисты, «спокойной ночи» и «до скорого свидания» на трех языках (*auf Wiedersehen / a bientot / good night*). Тем самым формируется ярко выраженная драматургическая арка между заключением и начальным музыкальным номером мюзикла – «Willkommen». Данная сцена впоследствии по-разному интерпретировалась режиссерами-постановщиками, хотя итог не претерпевал изменений: даже в пространстве «аполитичного» богемного «Кит-Кат-Клуба» фашизму удалось одержать безоговорочную победу.

«Кабаре» задумывался Х. Принсом отнюдь не в духе традиционных оптимистических спектаклей, утверждающих неизбежную победу светлых сил над злом. Сообразно традициям Б. Брехта, названный спектакль формировался как предостережение современникам, беспросветная мрачность «Кабаре» должна была пробудить в них гражданское самосознание и решимость неуклонно отстаивать демократические идеалы. Это намерение во многом инспирировалось вспышками насилия в южных штатах США, которые сопро-

вождали активную деятельность общенационального движения за гражданские права. Встревоженный этим, Принс стремился показать в «Кабаре» не столь уж отдаленное прошлое, избегая откровенных параллелей с 1960-ми годами, но побуждая соотечественников к размышлениям. Вот почему исходный замысел Х. Принса – завершить спектакль демонстрацией различных документальных кинокадров из недавней хроники новостей (афроамериканских маршей протеста, массовых столкновений, вызванных расовой дискриминацией, и т. д.) – был в дальнейшем видоизменен: режиссер ограничился установкой большого наклонного зеркала, фактически нависавшего над сценой. Каждый зритель–слушатель, посетивший спектакль, располагался в непосредственной близости от собственного увеличенного отражения, взиравшего на аудиторию со сцены. Это зеркало явственно подразумевало отсылку к многозначительной реплике Клиффа: «Если ты не *против* всего этого, значит, ты *за* него – или с тем же успехом мог бы быть *за*» [Jones, 2003, p. 316].

Таким образом, Дж. Мастерофф, Дж. Кандер, Ф. Эбб и Х. Принс, основываясь в большей мере на рассказах К. Ишервуда, нежели пьесе Дж. Ван Друтена, создали весьма убедительную с драматургической точки зрения и впечатляющую в музыкально-стилистическом аспекте интерпретацию литературного первоисточника. Успеху постановки, несомненно, способствовала «двуплановость» сценического повествования (своего рода «театра в театре»), сопрягающего колоритные эпизоды берлинской жизни 1930-х годов с обобщенно-символическими музыкальными «комментариями из мира кабаре», а также присутствие нового персонажа – Конферансье, единственного в мюзикле, наделяемого функцией прямого общения с аудиторией (прием *aparte*). При этом внешняя дискретность разворачиваемого сюжета компенсировалась последовательной *интегративной реализацией художественно-концептуальной идеи* на двух взаимосвязанных уровнях – событийно-действенном и эмоционально-рефлектирующем.

Следует заметить, что отмеченная интегративность режиссерской художественной концепции в значительной степени обуславливалась зрительскими впечатлениями Х. Принса, ранее посетившего спектакль Московского театра на Таганке «Десять дней, которые потрясли мир» в постановке Ю. Любимова – политическое ревю по мотивам одноименной книги Дж. Рида. В книге воспоминаний, опубликованной Х. Принсом на склоне жизни, так освещались его впечатления: «Если бы я не пошел на этот спектакль, я лишился бы театрального опыта, который можно считать поворотным моментом в моем режиссерском мышлении». И далее: «В этом театре использовались технические устройства, которые сразили меня наповал. Фартук, выстроенный поверх оркестровой ямы, в которую были утоплены прожектора. Их лучи, направленные поверх сидящих зрителей и устремленные к последнему ряду балкона <...> при необходимости становились световым занавесом, под прикрытием которого менялись декорации. Картины на стенах были говорящими, неодушевленные предметы одушевлялись, лишенные тел руки, ноги и лица перемещались по сцене. Там были марионетки и самые разнообразные проекции <...> источник света и его цветовые оттенки всегда оказывались сюрпризом. Все это позволяло использовать черные бархатные драпировки вместо расписанных холстов. <...> Каждая из этих плодотворных идей способствовала формированию особых отношений между живыми актерами и зрителями, присутствующими в зале. Я думаю, что эти отношения – исключительно наше, театральное достояние <...> Будучи правильно оцененными, они предоставляют нам возможность устанавливать контакты, протягивать невидимые эмоциональные нити между актерами и аудиторией» [Prince, 2017, p. 119].

В цитируемой книге прославленного бродвейского режиссера лишь кратко упоминаются режиссерское наследие и творческие идеи В. Мейерхольда и Е. Вахтангова, как и традиции русского театра первой половины XX века в целом, однако видимый пиетет, демонстрируемый по отношению к

художественной эстетике Ю. Любимова, свидетельствует о несомненных преимущественных связях Х. Принса с упомянутыми традициями. По-видимому, отнюдь не случайно английский театральный педагог и режиссер музыкального театра Дж. Вулфорд, характеризуя историческое развитие мюзикла и его современную рецепцию, указывает: «Искусство в целом существует и развивается в едином “родовом” контексте, и вновь созданные произведения оценивают, соотнося их с утвердившимися нормами и правилами: вы можете создать подлинно великое произведение искусства лишь в том случае, если понимаете, каким образом оно будет преломлять более ранние достижения определенного жанра» [Woolford, 2013, p. 20].

В дальнейшем рассматриваемый сценический проект был с огромным успехом экранизирован прославленным хореографом и режиссером Б. Фоссом, гибко адаптировавшим условные сценические эпизоды к жанровой специфике музыкального кинематографа. Данная экранизация (1972), в которой главную роль с неподражаемым блеском исполнила певица и актриса Лайза Миннелли, единодушно признана одним из шедевров киноискусства XX столетия. Однако этот заслуженный успех не затмил популярности бродвейского спектакля «Кабаре», о чем свидетельствует ряд позднейших «возобновлений» данной постановки (1987, 1998, 2014), признанных весьма успешными и отмеченных престижными театральными премиями.

Другой мюзикл «концептуального» плана, упоминаемый исследователями и появившийся годом ранее, – «Человек из Ламанчи» (1965) с музыкой Митча Ли (1928–2014), поэтическими текстами Джо Дариона (1917–2001) и либретто Дейла Вассермана (1914–2008), адаптирующим его же телевизионную пьесу «Я – Дон Кихот» по мотивам классического романа и жизнеописаний Мигеля де Сервантеса. Его сценическая «биография» представляется во многом сходной: исключительно успешная оригинальная постановка на Бродвее, отмеченная несколькими премиями, неоднократные «возобновления» (1972, 1977, 1992, 2002), весьма содержательная экранизация (1972) и т. д. В

отличие от «Кабаре», данный спектакль приобрел широкую известность в России не только благодаря позднейшей киноверсии: на сцене московских театров – имени В. Маяковского (1972) и Российской Армии (2004) – демонстрировался отечественный вариант «Человека из Ламанчи» (режиссеры – Андрей Гончаров и Юлий Гусман соответственно, роль Дон Кихота с неизменным успехом исполнялась Александром Лазаревым-старшим и Владимиром Зельдиным, Альдонсы / Дульсинеи – Татьяной Дорониной и Тамарой Гвердцители). Популярности данного спектакля в значительной мере способствовала увлекательная и доступная музыка М. Ли, опиравшаяся на синтез традиций европейской оперетты первой половины XX столетия и американской поп-музыки 1960-х годов.

Вместе с тем, данный проект также своеобразно претворял характерные черты *концептуальности*, чему способствовал весьма нетривиальный драматургический замысел Д. Вассермана. В данном случае заявленная дискретность повествования изначально обуславливалась неким «параллелизмом» биографий великого художника и его знаменитого персонажа. Так, драматические превратности судьбы М. Сервантеса (находящегося в тюрьме и ожидающего судебного разбирательства по ложному обвинению) и Дон Кихота (в финальной части романа также оказывающегося в заточении, поскольку родственники объявили «рыцаря Печального Образа» умалишенным) дополнительно «удваивались» благодаря негласному «судилищу», придуманному действительными преступниками – соседями автора «Дон Кихота» по камере. Зная о популярности Сервантеса, его «товарищи по несчастью» решили обвинить писателя в «непрофессионализме» и «житейской несостоятельности», келейно «осудить» и конфисковать самое ценное достояние – рукопись неоконченного романа о «человеке из Ламанчи», чтобы впоследствии с большой выгодой продать ее какому-нибудь предприимчивому издателю. В ходе этого «предварительного судопроизводства» избранный Сервантесом способ за-

щиты – последовательная «сценическая репрезентация» уже сочиненных (а затем и планируемых) глав и эпизодов из «Дон Кихота» – фактически предполагал чередование эпизодов, относящихся к двум автономным сюжетам, параллельное развертывание и взаимное пересечение соответствующих линий (с обнаружением родственных черт, необходимых «комментариев» по этому поводу и др.), что является видимой прерогативой «театра в театре». Романтический по сути концептуальный тезис об «избирательном сродстве» творца и его создания весьма убедительно реализовывался благодаря возвышенно-приподнятой атмосфере «двойного финала»: героическая смерть Дон Кихота, не пожелавшего смириться с жалкой судьбой немощного «узника поневоле», вдохновляла Сервантеса, который одерживал моральную победу над своими «тайными судьями» и гордо шествовал навстречу будущему испытанию – официальному суду инквизиции.

Освещаемые сценические проекты, как и «Скрипач на крыше», демонстрируют видимую сопряженность «концептуальных» исканий с общим тяготением к *интегративности*, характерным для бродвейского мюзикла «классической» эпохи. Более сложные взаимодействия упомянутых выше тенденций прослеживаются в проектах, относящихся к рубежу десятилетий и первой половине 1970-х годов. Соответствующие изменения, по оценкам специалистов, мотивируются ощутимыми сдвигами в социокультурной атмосфере США на закате предшествующей «бунтарской эпохи». Так, во многом по-иному стали восприниматься и оцениваться понятия равенства и мультикультурности в американском социуме. Обостренное переживание и видимое стремление к осмыслению гендерной и расовой проблематики становится «модной темой», охотно эксплуатируемой как представителями национального пост-авангарда, так и деятелями американской шоу-индустрии, включая музыкальный театр Бродвея. В жанре мюзикла наиболее последовательным сторонником художественной разработки соответствующих проблем выступил композитор и либ-

реттист Стивен Сондхайм (1930–2021), в содружестве с продюсером и режиссером Х. Принсом, хореографом М. Беннеттом и другими приверженцами жанровых инноваций осуществивший постановки целого ряда «концептуальных» проектов («Компания», 1970; «Безумства», 1971; «Маленькая ночная музыка», 1973; «Тихоокеанские увертюры», 1976; «Суини Тодд», 1979, и др.). Плоды указанного сотрудничества характеризуются исследователями неоднозначно: с одной стороны, упомянутые спектакли, как правило, удостоивались весьма положительных оценок театральных критиков и авторитетных коллег по профессии, оценивающих «новаторский потенциал» мюзиклов С. Сондхайма, их высокий профессионализм, обращение к масштабным «общечеловеческим» проблемам и т. д. С другой стороны, коммерческий успех даже наиболее известных проектов указанного автора неизменно оставался скромным, а реакция широкой публики – весьма сдержанной. (Учитывая это обстоятельство, С. Сондхайм в дальнейшем отдавал предпочтение театральным коллективам офф-Бродвея, осуществлявшим постановки его мюзиклов с меньшими затратами и поддерживавшим регулярные контакты с «прогрессивной» артистической средой Нью-Йорка, что позволяло избежать существенных убытков в процессе длительного проката спектаклей.) Кроме того, большинство мюзиклов, о которых идет речь, концентрировалось на раскрытии одной магистральной темы: суровой и драматичной судьбы главных героев – рефлектирующих интровертов – в современном «урбанизированном» и «отчужденном» социуме.

Показательным образцом творчества С. Сондхайма является мюзикл «Компания» с текстами песен, принадлежащими композитору, сценарием Джорджа Ферта (1932–2008), хореографией Майкла Беннетта (1943–1987) и режиссурой Харольда Принса. Премьера этого мюзикла состоялась 26 апреля 1970 года в «Элвин-Театре». Умышленно «фрагментированное» и нелинейное сценическое повествование, равно как и сложный образ главного героя – интригующий и эпатирующий, – вызвали заинтересованную реакцию критиков

и привлекли внимание определенной части зрительской–слушательской аудитории. В дальнейшем соответствующие оценки явственно поляризовались: широкая публика явно охладела к названному «концептуальному» проекту, историки легкожанрового театра, напротив, обнаружили склонность к восторженным оценкам вроде следующей: «Как “Оклахома!” явилась ориентиром, образцом и источником вдохновения едва ли не для всех мюзиклов в течение трех десятилетий, последовавших за ее премьерой, так и “Компания” стала исходным моментом, образцом и творческим стимулом для новых тенденций в музыкальном театре [США] семидесятых и восьмидесятых годов», – утверждали, в частности, Ю. К. Бристоу и Дж. К. Батлер на страницах обзорного эссе «“Компания” в американской музыке» [Bristow, Butler, 1987, p. 253].

Сюжетная канва данного мюзикла тяготеет к видимой простоте, напоминающей кино- и телесериалы полувековой давности (особенно ситкомы). В центре повествования – образ главного героя, 35-летнего манхэттенского холостяка Роберта (Бобби), материально весьма обеспеченного и принадлежащего к верхнему уровню «среднего класса». На протяжении спектакля Бобби регулярно встречается с многочисленными друзьями и приятелями (хронологический порядок и общая логика чередования подобных эпизодов намеренно вуалируются). Все они женаты и в той или иной степени разочарованы своей судьбой. Кроме того, Бобби встречается с тремя разными женщинами, хотя отдает себе отчет в том, что ни одна из них не вдохновляет его в плане создания возможной семьи. Поскольку же остается неясным, знакомы ли друзья Бобби между собой, их единодушное (порой весьма настойчивое) стремление увидеть наконец его «избранницу» выглядит несколько странным – ведь сами они являются примерами диаметрально противоположного свойства (быть может, подспудно желая такого же печального исхода для Бобби). Мюзикл завершается неким «многозначием»: главный герой по-прежнему сомневается в том, что ему необходимы прочные отношения, однако склонен полагать, что семейная жизнь может оказаться более привлекательной, чем одиночество.

Ярко выраженная «дискретность» повествования и его концентрация в области «психоаналитических» проблем нередко соотносятся исследователями с общим пессимизмом, охватившим значительную часть американского общества на рубеже 1960–1970-х годов. По мнению ряда исследователей, «Компания» достаточно ярко запечатлела «...озлобленность, отвержение и неуверенность, утвердившиеся в образованном нью-йоркском сообществе (верхний сегмент среднего класса), представители которого открыто выражали сомнения в актуальности традиционных устоев (например, брака) и легитимности американской общественной морали» [Bristow, Butler, 1987, p. 253]. Столь же «дискретными» и «незавершенными» представляются интонационно-тематические характеристики персонажей, музыкальная драматургия рассматриваемого спектакля в целом и т. д. Исходя из этого, значительная часть современных специалистов склонна оценивать «Компанию» чрезвычайно высоко, именую данный проект наиболее ранним из «полноценных» образцов «фрагментированной» *концептуальности* в новейшей истории бродвейского мюзикла.

Другой режиссер-новатор, Боб Фосс (1927–1987), подобно Харольду Принсу, работал на Бродвее задолго до начала режиссерской деятельности. Как танцовщик он дебютировал в конце 1940-х, позднее зарекомендовал себя высокоталантливым хореографом. На протяжении 1970–1980-х годов Боб Фосс весьма успешно проявил себя в амплуа хореографа и режиссера не только на Бродвее, но и в Голливуде. Как отмечают его биографы, молодой танцовщик в начале профессиональной карьеры весьма активно осваивал «неакадемическую» стилистику, выступая на самых разнообразных площадках — от ночных клубов до театров водевиля и бурлеска [Riis, 2017, p. 261]. Благодаря этому индивидуальный стиль Б. Фосса приобрел яркую индивидуальность и узнаваемость, а тяготение к многогранному и гибкому преломлению различных «хореографических идиом» позволяло этому выдающемуся мастеру убедительно реализовывать самые разнообразные творческие инновации [Savran, 2009, pp. 580–581]. Аналогичная многогранность была присуща

Б. Фоссу – режиссеру-постановщику «концептуальных» мюзиклов и киномюзиклов 1970-х годов («Кабаре», «Чикаго», «Вся эта суэта» / «Весь этот джаз» и др.).

В частности, знаменитая постановка «Чикаго», созданного творческим тандемом Джон Кандер – Фред Эбб по мотивам сатирической пьесы Морин Даллас Уоткинс, на поверхностный взгляд, апеллировала к давней жанровой традиции американского водевиля. Это подчеркивалось и авторским коллективом, обоснованно полагавшим, что «водевильное мышление» в полной мере соответствует историческому духу запечатлеваемой эпохи (Чикаго 1920–1930-х годов). Согласно замыслу Б. Фосса, «Чикаго» – большое шоу с песенно-танцевальными номерами – должно было «воскресить» искусство легендарных звезд водевиля Софи Такер («When You're Good to Mama»), Берти Уильямса («Mister Cellophane») и Эдди Кантора («Me and My Baby»). Однако соответствующая «архаизация» (присутствие на сцене рассказчика – «ведущего», структурная обособленность музыкальных номеров, контрастных друг другу и своеобразно оттеняющих речевые диалогические сцены) на протяжении сценического повествования приобретала далеко не «стилизаторскую» направленность, обнаруживая несомненное тяготение к сфере «концептуальных» мюзиклов.

История двух жительниц Чикаго, арестованных по обвинению в убийствах на почве ревности, однако чудесным образом избежавших казни и оправданных благодаря хитроумному адвокату, разворачивалась путем многократного «варьирования» двух эпизодов – роковых преступлений, совершенных в минуты душевного аффекта (актриса и певица Велма) или по заранее спланированному «сценарию» (представительница городской «аристократии» Рокси). Обе героини, находясь в тюремной камере и вспоминая недавние события, рассказывали о них сначала друг другу, затем адвокату Флинну, по его наущению вносили некие «поправки» и «уточнения» в собственные истории, чтобы на судебном заседании предстать в облике «жертв», а не преступниц.

Тот же Флинн использовал свои обширные связи в городской прессе, публикуя многословные комментарии относительно «жестокой и бесчеловечной системы правосудия», бросившей за решетку «невинных женщин», организовывал публичные акции в их поддержку, использовал влиятельного мужа Рокси для подкупа присяжных и др.

Иными словами, «дискретность» повествования закономерно обуславливалась последовательным и намеренным «вуалированием», даже «переименованием» реальных событий, сокрытием правды, и этот апробированный «механизм» демонстрировался в спектакле с шокирующей откровенностью. Затем «возвращенным к жизни» преступницам удавалось начать сценическую карьеру, образовав довольно перспективный эстрадный дуэт, продюсером которого становился все тот же «многоликий» Флинн. Вот почему «история в духе ретро» заведомо апеллировала к недавней современности, вызывая ассоциации с «...массовой склонностью к обману, широко распространенной коррупцией в жизни страны, которую недавно вскрыл Уотергейтский скандал 1972 года, обнаруживший признаки морального разложения во всех областях – от прессы и правовой системы до мира развлечений» [Savran, 2009, p. 583]. Можно полагать, что явственные «публицистические» устремления авторов спектакля, перекликавшиеся с аналогичной жанровой традицией бродвейского мюзикла 1920–1930-х годов, закономерно обрели видимую рельефность благодаря элементам *концептуального повествования* в драматургической структуре «Чикаго».

В свою очередь, «фрагментированность» либретто и композиции мюзикла Марвина Хэмлиша (1944–2012) и Эдварда Клебана (1939–1987) «Кордебалет» («A Chorus Line», 1975), хронологически соседствующего с «Чикаго», была предопределена фактическим отсутствием литературного первоисточника. По мнению бродвейских театральных критиков, подобное «заимствование сюжета» из реальной действительности, представленной весьма откровенно, без приукрашивания и с минимальной литературной «адаптацией» к

сценическим условиям публичного спектакля, оказалось подлинным открытием для характеризуемого музыкально-театрального жанра.

«Кордебалет», будучи мюзиклом, запечатлевающим повседневную жизнь бродвейских танцовщиков, весьма своеобразно запечатлел ситуацию «театра в театре». Многоэтапный процесс отбора (кастинга) в труппу нового мюзикла, планируемого к разучиванию и сценическому воплощению, является общепринятой и несколько рутинной процедурой, вновь и вновь повторяющейся (с незначительными «вариациями») в любой театральной «компании». При этом ансамблевый кастинг, согласно утвердившейся практике, не предполагает конкурса творческих индивидуальностей, демонстрирующих отборочной комиссии некие художественные программы. Отсев производится в ходе коллективных репетиций, когда многочисленные «претенденты», следуя командам хореографов, вновь и вновь повторяют некие элементы задуманных танцев или сценических «перемещений». Своеобразие аналогичной ситуации, воспроизводимой в «Кордебалете», предопределяется дополнительным фактором: на этот раз общее число конкурсантов слишком велико и после всех запланированных процедур «отсева» по-прежнему нуждается в сокращении. Тогда и возникает дополнительный (причем явно «избыточный» для танцовщика) мотив: требуется рассказать некую «историю о себе». Что именно окажется предпочтительным для зачисления, как и сколько нужно «рассказывать», при этом не поясняется.

Согласно утверждениям мемуаристов, данная концептуальная идея была предложена хореографом М. Беннеттом, осуществившим аудиозаписи подобных «историй» своих коллег-танцовщиков (размышления о жизни, воспоминания о ярких впечатлениях детства и юности, позднейшем выборе профессии, жизненных триумфах и разочарованиях). Расшифровка этих записей в дальнейшем явилась фактической основой либретто, и всем приглашенным «соавторам» (чьи имена затем были изменены) выплачивались соответствующие

щие вознаграждения. Помимо «конкурсного антуража», сценаристами Джеймсом Кирквудом и Николасом Данте были позднее присочинены лишь некоторые «связующие» мотивы.

Премьера «Кордебалета», состоявшаяся в «Народном театре» («The Public Theater») за пределами Бродвея, наглядно продемонстрировала профессиональному сообществу: коммерческая сторона спектакля не имела для его создателей первостепенного значения, более существенными представлялись инновационная суть проекта и коллективный характер творческого процесса. Документальность, исповедальное содержание, заостренная социальная ориентация художественного замысла явно «диссонировали» не только утвердившимся стереотипам бродвейской развлекательности, но и приоритетным устремлениям «психоаналитической» концептуальности в духе С. Сондхайма. Как бы в противовес этому, «Кордебалет» после триумфальной премьеры на Бродвее непрерывно исполнялся здесь на протяжении 15 лет, оказавшись подлинным «долгожителем» национального легкожанрового театра.

Между тем в указанном сценическом проекте, который зачастую именуется «хореографическим концептуальным мюзиклом», доминирует весьма критичное отношение к традиционным установкам жанра и шоу-индустрии в целом. Как отмечает современный исследователь, «танцовщики ансамбля, пребывающие в поисках равновесия между собственной индивидуальностью и требованиями “коллективного разума”, изображены в мюзикле своего рода “цыганами”, скитающимися из одного кратковременного проекта в другой и вознаграждаемыми за их тяжелый труд анонимностью и отрицанием “Я”» [Kirle, 2005, p. 152]. Не случайно воссоздаваемый ряд трогательных исповедей завершается в «Кордебалете» финальной сценой, где знакомые персонажи демонстративно «обезличены» – одинаковые сценические костюмы, подчеркнутое единообразие и синхронность движений, «монолитное» исполнение заключительной песни с примечательным заглавием «One» («Некто»), посвя-

щенной всем «безымянным звездам» аналогичных шоу, представляют аудитории лишь некую «массовку». При этом «личности, в сущности, испарились, обесмыслены анонимностью, которую навязывает им ансамбль» [Hoffman, 2014, p. 145]. Отношение между индивидуумом и коллективом очень выразительно продемонстрировано в заключительной сцене мюзикла, где «стремление к личностной автономии и альтернативному образу жизни подавляется неуклонно возрастающим социальным корпоративизмом общества» [Kirle, 2005, p. 151].

Следует заметить, что ведущая роль *концептуальности* органично сочетается в данном проекте с *интегративными* процессами. В частности, показательна «консолидирующая» роль хореопластического начала, которое буквально пронизывает весь спектакль. Помимо разнообразных и многочисленных танцевальных номеров, следует упомянуть о значимости соответствующего ряда в песнях, ансамблях и хорах. Даже речевые эпизоды (особенно «монологи-исповеди» танцовщиков) нередко сопровождаются «хореографическими иллюстрациями», вплетаемыми в словесные высказывания или «резюмирующими» их. Подобная интенсивность сценических движений выглядит закономерной: для персонажей мюзикла, живущих в мире танца и неотделимых от «танцевальной стихии», подобный образ существования, мышления и самовыражения вполне естественен.

Подводя итог сказанному выше, необходимо отметить приоритетные черты *концептуальности* как перспективной тенденции в развитии бродвейского мюзикла на протяжении 1960-х – начала 1970-х годов:

- концептуальные элементы, обретая по мере своего развития драматургическую и композиционную функции, в равной мере обуславливаются необходимостью воплощения оригинальных художественных замыслов и «экспериментами» в области сопряжения и взаимодействия художественных средств;

- *концептуальность* неизменно корреспондирует с *интегральностью*, благодаря которой музыка, тексты песен, хореография, сценическое движение и разговорные диалоги тесно переплетаются и взаимодействуют друг с другом. Сюжет подобных спектаклей нередко (хотя и не всегда) тяготеет к «фрагментированности» повествования, сохраняя при этом надлежащую целостность сценической формы и привлекая некие дополнительные (как правило, образно-смысловые) факторы ее «цементирования» и упорядочивания;

- оригинальность и сложность замысла, присущая указанным мюзиклам, способствует позиционированию режиссера как важнейшего, порой – ключевого участника творческого процесса формирования и реализации сценического проекта, с демонстрацией обширного арсенала инновационных постановочных и сценографических приемов;

- целостность музыкально-сценического облика спектакля в основном достигается при помощи сквозного развертывания художественной концепции при несколько условной значимости последовательного сюжетного развития и сценического повествования;

- музыкальные номера спектакля представляются не только важным фактором художественной рефлексии персонажа, но и своеобразными комментариями к основной концептуальной идее;

- внимание публики целенаправленно привлекается к личностным характеристикам персонажей, психологическому складу последних, а не к сюжету и связанному с ним поступками, действиями, обстоятельствами и др.

Одной из главных задач, решаемых создателями мюзиклов с приоритетной ролью *концептуальности*, неизменно остается всемерная активизация зрительского–слушательского внимания. Многие из подобных проектов отличаются намеренной дискуссионностью, призванной спровоцировать оживленный обмен мнениями и споры в среде массовой аудитории. Чуждаясь пассив-

ной созерцательности, художники-новаторы стремятся побуждать свою публику к действию. Нередко подразумевается, что наиболее отзывчивые и впечатлительные зрители—слушатели по окончании спектакля должны вновь и вновь обращаться к осмыслению затронутых проблем, соотнося их с повседневной жизнью и стараясь изменить ее к лучшему. Как и в 1920–1930-е годы, легкожанровый музыкальный театр Бродвея артикулирует злободневные и остроактуальные темы, пребывающие в центре внимания современного общества, и последовательно использует разнообразные формы художественного высказывания, связанные с органичным и наглядным воплощением указанной тематики. Мюзикл 1960-х и первой половины 1970-х годов тяготеет к повествованию о насущных социальных, политических и личностно-психологических вопросах и «коллизиях бытия» при помощи обновленного языка драматургии, музыки, поэзии, танца и сценического дизайна.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

В настоящем исследовании отмечалось, что становление и эволюция легкожанрового музыкального театра Бродвея как автономной системы театрального искусства охватывают довольно протяженный исторический период. Наряду с этим, кристаллизация соответствующих жанровых сфер характеризуется видимой интенсивностью, а также разнообразными сопряжениями и взаимодействиями в границах упомянутого театрального «пространства». Указанные тенденции приобрели особую значимость в процессе формирования и развития бродвейского мюзикла. Названный жанр складывался, воспринимая и адаптируя многочисленные художественные влияния, связанные как с различными сферами массовой культуры конца XIX–XX столетий (прежде всего, с развлекательными индустриями), так и с отдельными жанрами и направлениями академического искусства.

Обилие внутрижанровых разновидностей сценического мюзикла и широкий спектр подходов к его изучению, обусловленных исторической динамикой бродвейского музыкального театра 1920–1960-х годов, предопределяют как масштабность «проблемного поля» указанных исследований, так и заведомую их сложность. Прежде всего, многокомпонентная природа любого индивидуального проекта в данной области подразумевает широкий диапазон вариативных расхождений, связанных с трактовкой используемого арсенала выразительных средств музыкально-театрального искусства. Исходя из этого, даже апробированные методы аналитического рассмотрения бродвейских мюзиклов продолжают совершенствоваться по мере того, как возникают новые художественные явления, открытия и тенденции в композиторском творчестве, сценографии, режиссуре тех или иных «резонансных» спектаклей.

Осмысление соответствующей научной проблематики закономерно требует углубленного изучения социокультурного контекста и мировоззренческих стереотипов, доминирующих в массовой музыкальной культуре того или иного исторического периода. С одной стороны, мюзикл формировался как «злободневный», актуальный, в определенной степени – публицистический жанр, тяготеющий к репрезентации и комментированию значимых общественных явлений или событий (при сохранении внешней развлекательности и ориентации на вкусы максимально широкой аудитории). Данная установка сохраняется и поныне, хотя в «творческой орбите» крупнейших мастеров Бродвея нередко фигурируют «глобальные» вопросы религиозного, философского, нравственно-этического порядка, экзистенциальные аспекты человеческого существования и т. д.

С другой стороны, подавляющее большинство образцов указанного жанра (за исключением довольно скромного в количественном отношении «экспериментального» ряда спектаклей, адресованных конкретному сегменту зрительской–слушательской аудитории или социальной группе) создаются и функционируют в контексте разветвленной коммерческой индустрии музыкально-театрального искусства. Этим изначально мотивируется весомая роль экономических факторов, не только воздействующих на техническое обеспечение конкретного проекта или разрабатываемую маркетинговую стратегию продвижения вновь осуществленной постановки, но и корректирующих авторские художественно-концептуальные устремления, логику сюжетного повествования, драматургические и музыкально-стилевые подходы к раскрытию намеченных образно-смысловых перипетий и др.

И все же социокультурные и финансово-организационные составляющие, невзирая на их безусловную роль в сценической биографии успешных бродвейских мюзиклов, едва ли могут рассматриваться в качестве «гарантий» всеобщего признания либо мотивов, предопределивших публичное «фиаско» того или иного спектакля. Как правило, следует учитывать не только внешние,

самоочевидные характеристики данного проекта на заключительной стадии его воплощения, но и важнейшие аспекты предшествующего творческого процесса, включая художественные интенции основных «действующих лиц» (композитора, либреттиста, поэта-песенника, хореографа, режиссера, художника-сценографа), специфику репетиционной постановочной работы, существование различных сценических редакций, вплоть до позднейших «возобновлений». Несомненно важным представляется охват разнообразного «спектра» мнений и оценок по поводу конкретного спектакля: известны случаи, когда профессиональные «эксперты» – рецензенты и аналитики, деятели музыкального театра – весьма скептически оценивают спектакль, который с воодушевлением приветствуют зрители. Изучение опубликованных рецензий, маркетинговых материалов и статистической информации, связанной с музыкально-театральными предпочтениями различных сегментов массовой аудитории, лишь отчасти позволяет уяснить «механизмы» сценического триумфа или, напротив, безоговорочного отторжения конкретного мюзикла. В достаточно сложных и неопределенных ситуациях представляется весьма продуктивным осмысление широкого исторического и социального контекста музыкальных спектаклей, запечатлеваемого историками и социологами культуры США.

В частности, на протяжении многих десятилетий беспрецедентный успех «Плавучего театра» Дж. Керна – О. Хаммерстайна рассматривался театроведением в контексте «прогрессивного» воссоздания исторически давних проблем расовой сегрегации, последовательно и целенаправленно изживаемых со времен Гражданской войны 1860-х годов. Шестьдесят лет спустя, в конце 1920-х, наглядное разрешение указанных проблем и демонстрация «актерского братства» в театральном коллективе позиционировались как символический акт, свидетельствующий об аналогичном единении всего американского народа. Здесь же указывалось, что и в более ранних бродвейских мю-

зиклах белый цвет кожи действующих лиц обычно фигурировал на правах «самоочевидной данности»: повествования о таких героях признавались «универсальными» и не ограниченными конкретной расовой или этнической группой. Между тем, как установили современные историки легкожанрового музыкального театра, афроамериканские музыкальные комедии и другие предшественники освещаемого жанра, датируемые началом XX века, неизменно обращались к чернокожей и белой аудитории по-разному, используя определенные «шифры». Так, в мюзикле «Shuffle Along» (и родственных ему) воспроизводились многие характерные особенности минстрел-шоу, включая использование блэкфейс-грима. Однако в подобных шоу неизменно фигурировал сатирический элемент: о культурных «изъянах» белых американцев повествовалось «эзоповым языком» или с помощью определенных идиом, понятных только афроамериканской аудитории или специалистам-этнологам.

Впрочем, подобные открытия современных исследователей не должны восприниматься как «истины в последней инстанции», однозначно и безусловно опровергающие более ранние толкования «классического» мюзикла Дж. Керна и О. Хаммерстайна. Представляется более перспективным соотносить результаты новейших историко-культурных изысканий с «документами эпохи», анализируя сохранившиеся оценочные высказывания современников «Плавучего театра» (прежде всего, разумеется, его непосредственных создателей), чтобы в полной мере избежать распространенной ошибки – анахронистического подхода к художественным явлениям прошлого. Подразумевается отождествление сегодняшних толкований, адресуемых событиям почти столетней давности, в том числе – разнообразным социальным проблемам и конфликтам, с аутентичным отображением последних в специфическом «зеркале» национального легкожанрового театра. Именно диалогический подход к освещению социальных процессов и тенденций позволяет чутко воссоздать оригинальные концептуальные замыслы прославленных мастеров жанра, не допуская утраты художественной целостности «классических» мюзиклов.

На протяжении более чем 100-летней истории бродвейского мюзикла существенно изменились его жанровый статус, драматургические и композиционные закономерности, арсенал используемых музыкально-театральных форм и стилевых моделей. Если ранние музыкальные комедии начала XX века преимущественно ориентировались на сферу популярных эстрадных песен своего времени, сопрягаемых с незамысловатыми сюжетами развлекательного характера, то в наши дни сценический мюзикл вполне свободно оперирует весьма сложными контаминациями стилей и музыкально-языковых систем, разнообразными принципами нелинейного сценического повествования. При этом соответствующий спектакль нередко строится, подобно опере новейшей эпохи, как сквозная музыкальная форма с определенной системой лейтмотивов и развитой интонационной драматургией. Однако в контексте американской и мировой театральной культуры сегодняшний Бродвей по-прежнему является международным символом высокопрофессиональных музыкально-сценических проектов для широкой аудитории, вызывающих позитивный эмоциональный отклик у миллионов зрителей–слушателей, которые вновь и вновь стремятся посетить бродвейские постановки «классических» и современных мюзиклов.

Пережив крупнейшие военные конфликты и экономические спады, политические и социальные волнения в США, а также появление и бурное развитие всемирных масс-медиа – радио, кино, телевидения и Интернета – Бродвей не остановился в своем развитии и продолжает расти, постоянно расширяя жанрово-стилевые и образно-смысловые горизонты мюзикла XXI столетия. В то время как глобализация и корпоративизм оказывают все более существенное влияние на механизмы отбора, продюсирования, сценической реализации и продвижения спектаклей коммерческого театра, Бродвей, с одной стороны, утверждает неизменность преемственных связей с традициями легкожанровой «классики», а с другой, – последовательно дистанцируется от бездумной развлекательности, присущей многим ответвлениям массового искусства наших

дней. Привносимые извне установки современного мультикультурализма и политкорректности находят известное отражение в мировоззренческих тенденциях бродвейского театра мюзикла XXI столетия. Однако лишь немногие мюзиклы новейшей эпохи, связанные с упомянутыми тенденциями, представляются вполне убедительными в художественном аспекте и коммерчески успешными.

Преемственные связи, доминирующие в процессе художественной эволюции данного жанра, весьма убедительно выявляются благодаря комплексному анализу таких сценических проектов, как «Плавучий театр» Дж. Керна – О. Хаммерстайна (1920-е годы), «Оклахома!» Р. Роджерса – О. Хаммерстайна (1940-е) и «Скрипач на крыше» Дж. Бока – Ш. Харника (1960-е). Эти сочинения выступают репрезентантами «классической эпохи» в истории бродвейского мюзикла, наглядно обозначая важнейшие особенности его развития. Представленные аналитические наблюдения и выводы относительно указанных постановок позволяют акцентировать ключевую роль экзистенциальных модусов по отношению к образно-содержательной палитре в целом, что благоприятствует осмыслению заявленных тем на бытийственном, общечеловеческом уровне, утверждению гуманистического тезиса о неиссякаемой силе человеческого духа. Кроме того, традиции бродвейской «классики» весьма очевидно прослеживаются в гибкой сопряженности лирической и комической сюжетных линий, обеспечивающей формирование и сохранение доверительного и непринужденного диалога авторов с широкой зрительской–слушательской аудиторией.

На образно-смысловом, драматургическом и композиционном уровнях каждого из рассматриваемых «классических» проектов фиксируется приоритетная роль *интегативности*, позиционируемой нами в качестве «доминанты» эволюционного развития бродвейского мюзикла 1920–1960-х годов. В условиях конкретного исторического периода по преимуществу доминирует

один из перечисленных аспектов, что приводит к своеобразному «подчеркиванию» консолидирующей функции драматургии (так называемые «*интегральные*» мюзиклы) или художественной концепции спектакля («*концептуальные*» мюзиклы). Обозначенные тенденции *интегральности* и *концептуальности* могут позиционироваться как основной фактор, благоприятствующий преемственному развитию жанра, одновременно запечатлевая его открытость для восприятия и адаптации многочисленных и взаимно пересекающихся инновационных воздействий.

В различных контекстах соответствующие тенденции могут приобретать и перспективную, и ретроспективную обусловленность, что мотивируется интегративными по сути истоками жанра (английская оперетта и комическая опера, мюзик-холл, минстрел-шоу, бурлеск, водевиль, ревю, музыкальная комедия Бродвея, музыкальная драма Бродвея), его обширными связями с национальным и европейским эстрадным искусством конца XIX – первой трети XX века. Продуктивное влияние музыки «третьего пласта» (В. Дж. Конен), «предджазового» и джазового искусства 1920–1930-х годов позднее сменилось активной ассимиляцией разнообразных элементов поп-культуры и рок-музыки, освоением некоторых стилевых особенностей современного академического композиторского письма (политональность и «свободная атональность», модальная техника, полистилистика), равно как и соответствующими инновациями в области хореографии (модерн-балет), современного театрального производства, сценографии («тотальный» музыкальный театр 1960–1970-х годов) и т. д.

Активной и многоаспектной реализации *интегративных* процессов заведомо способствует сценическая мобильность бродвейских мюзиклов. В истории данного жанра запечатлелось немало примеров «вариативных» постановок одного и того же мюзикла, порой весьма существенно отличающихся друг от друга. При этом каждая последующая «версия» определенного спек-

такля (за исключением отдельных «аутентичных возобновлений», апеллирующих к эстетике «ретро») обогащается некими творческими достижениями, утвердившимися на бродвейской сцене в течение конкретного исторического периода, разделяющего хронологически смежные постановки или «возобновления» данного проекта.

В значительной степени *интегративность*, присущая мюзиклу как феномену музыкального театра Бродвея, обуславливается и коммерческой составляющей видимого большинства спектаклей. При этом общеизвестный фактор успешности, воздействующий на процессы актуальной сценической реализации и позднейшей «театральной биографии» мюзиклов, должен рассматриваться в двух аспектах. С одной стороны, подразумевается важнейшая предпосылка эффективного продвижения подобных сценических проектов на мировом театральном рынке. С другой стороны, позиционируется изначальная ориентация на социокультурные и художественно-эстетические предпочтения массовой аудитории, ее рецептивные установки, особенности зрительного и слухового восприятия. Тем самым подчеркивается необходимость целенаправленного изучения *сферы коммуникативных процессов*, традиционно сближающей авторов спектаклей, исполнителей и зрительскую–слушательскую аудиторию. Такой подход не только мотивирует аналитическое рассмотрение информации о динамике функционирования сценических мюзиклов как «рентабельных» коммерческих проектов. Индивидуальное творческое преломление тех или иных зрительских–слушательских ожиданий нередко сопровождается поисками в области разнообразных *интегративных* сопряжений и взаимодействий. Подобная информация не только соотносится с характерными особенностями «биографии» того или иного спектакля, но и позволяет корректировать исследовательские оценки, связанные с реальной значимостью освещаемых сочинений в контексте исторического развития бродвейского мюзикла.

Интегративные устремления указанного жанра наглядно демонстрируют его активную вовлеченность в магистральные процессы эволюции современного легкожанрового музыкального театра (и соответствующей индустрии). При этом сохраняется генетически обусловленная приверженность мюзикла традиционным культурным ценностям, включая наследие бродвейской «классики» и мировую сокровищницу музыкально-театральной сферы в целом. Подобным *интегративным* взаимодействием традиционных и инновационных составляющих закономерно предопределяется широта современной жанровой палитры бродвейских мюзиклов, наряду с неизменно сохраняемыми ключевыми художественными принципами:

- согласованностью действий и единством подхода к общей трактовке жанра и постановочной концепции данного спектакля, присущими всем основным участникам творческого процесса (в их числе – продюсер, композитор, драматург, автор поэтических текстов, режиссер-постановщик, хореограф, художник по костюмам, сценограф);

- предварительной многоаспектной разработкой либретто, в перспективе способствующей формированию целостного композиторского художественно-концептуального замысла создаваемого произведения (подразумеваются жанровая характерность, стилистическое многообразие и логически обусловленные контрасты между музыкальными номерами);

- созданием целостной музыкальной драматургии (включая последовательно выстроенную систему лейтмотивов, замену речевых диалогов музыкально-декламационными эпизодами, чередование сольных арий и песен-монологов с хоровыми или ансамблевыми номерами, а также разноплановыми танцевальными сценами);

- ярко выраженным тяготением к расширению образно-смысловой проблематики мюзиклов за счет целенаправленной адаптации значимых образцов

мировой литературы (прежде всего – драматургии и прозы), благоприятствующим стилевому обогащению и внутрижанровой дифференциации указанной музыкально-театральной сферы.

Резюмируя вышеизложенное, представляется необходимым подчеркнуть, что современные перспективы изучения и постижения разнообразных аспектов истории и теории мюзикла по преимуществу обуславливаются реализацией междисциплинарных исследований, осуществляемых в «проблемном поле» на границе искусствоведческих и гуманитарных наук – музыковедения, театроведения, балетоведения, культурологии, социологии искусства. Это мотивируется весьма разноречивыми оценками тех или иных проектов, фигурирующими в критической литературе и нередко противоречащими объективным показателям востребованности конкретных сочинений у широкой слушательской–зрительской аудитории. В свою очередь, упомянутые показатели могут не совпадать с профессиональными оценочными суждениями композиторов и либреттистов, хореографов и режиссеров, фактически направляющих процесс развития мюзикла в новейшую эпоху. По-видимому, лишь комплексный подход, учитывающий подобные «разночтения» и гибко соотносимый с аналитическими исследовательскими наблюдениями по поводу определенных творческих замыслов и путей их реализации, может претендовать на достижение видимой объективности, которая, несомненно, должна преобладать в актуальных научных трудах о столь многоплановом и сложном явлении музыкально-театрального искусства, каковым является мюзикл сегодня.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Андрущенко, Е. Ю. Легенда о Дон Жуане в «Призраке Оперы» Э. Ллойда-Уэббера: к проблеме интерпретации / Е. Ю. Андрущенко // Южно-Российский музыкальный альманах. – 2017. – № 3. – С. 94–98.
2. Андрущенко, Е. Ю. Мюзиклы Э. Ллойда-Уэббера конца 1960 – 1980-х годов: Сюжеты. Жанр. Стилистика: исследование / Е. Ю. Андрущенко. – Ростов н/Д: Книга, 2007. – 244 с.
3. Андрущенко, Е. Ю. Мюзиклы эпохи постмодерна: в поисках универсального жанрового синтеза / Е. Ю. Андрущенко // Музыкальный театр на рубеже XX–XXI веков: проблема обновления жанров: [коллективная монография] / отв. ред. А. В. Крылова, Е. В. Кисеева. – Ростов н/Д: РГК им. С. В. Рахманинова, 2019. – С. 224–256.
4. Андрущенко, Е. Ю. Синтезирующие явления в мюзикле и рок-опере второй половины XX – начала XXI века и творчество Э. Ллойда-Уэббера: дис. ... д-ра иск.: 17.00.02 / Е. Ю. Андрущенко. – Ростов н/Д, 2020. – 349 с.
5. Андрущенко, Е. Ю. «Школа рока» Э. Ллойда-Уэббера: к проблеме взаимодействия «рок-оперности» и «мюзикальности» / Е. Ю. Андрущенко // Южно-Российский музыкальный альманах. – 2019. – № 4. – С. 48–53.
6. Анестратенко, М. В. Синтез искусств в музыкальном театре конца XIX – начала XX веков: истоки метода работы Ф. И. Шаляпина над ролью: дис. ... канд. иск.: 17.00.01 / М. В. Анестратенко. – М., 2016. – 164 с.
7. Ансимов, Г. П. Режиссер в музыкальном театре / Г. П. Ансимов. – М.: ВТО, 1980. – 320 с.
8. Бартоу, А. Актерское мастерство: Американская школа. – М.: Альпина нон-фикшн, 2013. – 406 с.

9. Березовчук, Л. Н. Жанровый канон мюзикла в зарубежном кино с 1972 по 2002 годы: учебное пособие / Л. Н. Березовчук. – СПб.: СПбГУКиТ, 2003. – 92 с.
10. Боброва, М. С. Отечественный мюзикл и рок-опера в контексте жанровых взаимодействий в музыке второй половины XX – начала XXI века: дис. ... канд. иск.: 17.00.02 / М. С. Боброва. – Ростов н/Д, 2011. – 314 с.
11. Брейтбург, В. В. Особенности исполнительского стиля в музыкальном театре / В. В. Брейтбург // Вестник Магнитогорской консерватории. – 2019. – № 4. – С. 56–64.
12. Брейтбург К. А. Временные лаги: культурологические факторы консерватизма в жанре мюзикла / К. А. Брейтбург // Вестник МГИМ им. А. Г. Шнитке. – 2026. – № 3 (42). – С. 40–52.
13. Брейтбург, К. А. Интегрированный мюзикл в контексте эволюции жанра / К. А. Брейтбург // Актуальные проблемы культуры, искусства и художественного образования: сб. науч. тр. / гл. ред. Б. П. Хавторин, сост. и науч. ред. В. А. Логинова. – Оренбург: ОГИИ им. Л. В. и М. Л. Ростроповичей, 2022. – Вып. 22. – С. 47–52.
14. Брейтбург, К. А. Исторический прототип американского концептуального мюзикла / К. А. Брейтбург // Художественное образование и наука. – 2023. – № 1. – С. 64–71.
15. Брейтбург, К. А. История мюзикла Бродвея в контексте социокультурной среды: монография / К. А. Брейтбург. – СПб.: Планета Музыки, 2023. – 292 с.
16. Брейтбург, К. А. Музыкальный коммерческий театр Бродвея в контексте социокультурной среды 70-х гг. XX века / К. А. Брейтбург // Вестник Томского государственного университета: Культура и искусствоведение. – 2022. – № 46. – С. 182–195.

17. Брейтбург, К. А. Музыкальный коммерческий театр Бродвея в пространстве современной медиакультуры / К. А. Брейтбург // Музыка в пространстве медиакультуры: материалы IX Международной научно-практической конференции / ред. кол.: Т. Ф. Шак, О. Н. Безниско. – Краснодар: КГИК, 2022. – С. 150–157.
18. Брейтбург, К. А. Мюзикл – демократичный жанр / К. А. Брейтбург // Музыкальная жизнь. – 2011. – № 5. – С. 26–27.
19. Брейтбург, К. А. Мюзикл в современном глобальном социуме: пути адаптации / К. А. Брейтбург // Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств. – 2022. – № 58. – С. 96–102.
20. Брейтбург, К. А. Мюзикл как объект искусства эпохи постмодерна / К. А. Брейтбург // Музыкознание: искусство, культура, образование: Материалы III Международной науч.-практ. конф. / общ. науч. ред. Я. И. Сушковой-Ириной; ред.-сост. О. В. Радзеецкая, Р. Р. Будагян, А. И. Чекменев. – М.: РГУ им. А. Н. Косыгина (Академия им. Маймонида), 2022. – С. 4–9.
21. Брейтбург, К. А. Первые бродвейские постановки с непрерывным длительным прокатом: «Хижина дяди Тома» и «Черный горбун» / К. А. Брейтбург // Вестник Магнитогорской консерватории. – 2022. – № 1. – С. 4–14.
22. Брейтбург К. А. Постмодернистские тенденции в эволюции жанра мюзикла / К. А. Брейтбург // Искусство и образование. – 2023. – № 2. – С. 17–23.
23. Брейтбург, К. А. «Развлечение – неплохое слово» / К. А. Брейтбург // Музыкальный журнал. – 2025. – № 1 (120). – С. 2–11.
24. Брейтбург, К. А., Брейтбург, В. В. Мюзикл: искусство и коммерция: учебное пособие / К. А. Брейтбург, В. В. Брейтбург. – СПб.: Планета музыки, 2020. – 288 с.
25. Брейтбург К. А., Брейтбург В. В. Один из элементов музыкальной драматургии мюзиклов: «песня-желание» / К. А. Брейтбург, В. В. Брейтбург //

Бюллетень Международного центра «Искусство и образование». – 2023. – № 1. – С. 20–35.

26. Брейтбург К. А., Брейтбург В. В. Театр мюзикла эпохи турбулентности: проблемы, тенденции и прогнозы / К. А. Брейтбург, В. В. Брейтбург // Ученые записки Российской академии музыки им. Гнесиных. – 2026. – № 3 (58). – С. 114–126.

27. Бутенко, Э. В. Сценическое перевоплощение: Теория и практика / Э. В. Бутенко. – СПб.: Лань, 2017. – 372 с.

28. Бушуева, С. К. Мюзикл / С. К. Бушуева // Искусство и массы в современном буржуазном обществе: сб. ст. – Изд. 2-е, испр. и доп. – М.: Искусство, 1989. – С. 170–193.

29. Великие мюзиклы мира: популярная энциклопедия / под ред. И. П. Емельяновой. – Москва: ОЛМА-ПРЕСС, 2002. – 704 с.

30. Владимирская, А. Р. Оперетта: Звездные часы: [очерки] / А. Р. Владимирская. – СПб.: Планета Музыки, 2009. – 288 с.

31. Воглер, К., Маккена Д. Мемо / К. Воглер, Д. Маккена. – М.: Альпина нон-фикшн, 2018. – 296 с.

32. Воинова, З. В. Театральный Бродвей: эскапизм или пропаганда? / З. В. Воинова // Современное западное искусство: к критике буржуазной художественной культуры XX века: сб. ст. – М.: Наука, 1972. – С. 133–165.

33. Вульф, В. Я. От Бродвея немного в сторону: Очерки о театральной жизни США и не только о ней: 1970-е годы / В. Я. Вульф. – М.: Искусство, 1982. – 264 с.

34. Гаврилова, Л. В., Кочурова, Э. А. Мюзикл: страницы истории: учебное пособие / Л. В. Гаврилова, Э. А. Кочурова. – Красноярск: КГАМиТ, 2015. – 84 с.

35. Гиппиус, С. В. Актерский тренинг / С. В. Гиппиус. – СПб.: Прайм-Еврознак, 2006. – 377 с.

36. Данько, Л. Г. Мюзикл как особая форма музыкально-драматического спектакля: лекция / Л. Г. Данько. – Л.: ЛГИК, 1977. – 26 с.
37. Дмитриевский, В. Н. Основы социологии театра: История, теория, практика: учебное пособие / В. Н. Дмитриевский. – СПб.: Планета музыки, 2015. – 224 с.
38. Достоевский, Ф. М. Дневники писателя / Ф. М. Достоевский. – М.: Директ-Медиа, 2013. – 502 с.
39. Енукидзе, Н. И. Популярные музыкальные жанры: Из истории джаза и мюзикла / Н. И. Енукидзе. – М.: РОСМЭН–ПРЕСС, 2004. – 125 с.
40. Журбин, А. Б. Как это делалось в Америке: [очерки] / А. Б. Журбин. – М.: Захаров, 1999. – 288 с.
41. Журбин, А. Б. О временах, о музыке и о себе / А. Б. Журбин. – М.: Композитор, 2016. – 462 с.
42. Журбин, А. Б. Эндрю Ллойд Уэббер – композитор для театра / А. Б. Журбин // Музыкальная жизнь. – 1988. – № 18. – С. 6–8.
43. Журбин, А. Б. Сэр Эндрю: предварительные итоги / А. Б. Журбин // Музыкальная жизнь. – 2008. – № 3. – С. 20–24.
44. Захава, Б. Е. Мастерство актера и режиссера / Б. Е. Захава. – СПб.: Лань, 2019. – 456 с.
45. Захава, Б. Е. Современники / Б. Е. Захава. – СПб.: Лань, 2017. – 412 с.
46. Зыков, А. И. Мюзикл: жанр или синтез жанров? / А. И. Зыков // Проблемы художественного творчества: материалы Всероссийских научных чтений. – Саратов: СГК им. Л. В. Собинова, 2010. – С. 239–249.
47. Игнатъев, Ф. И. Актер для российского мюзикла / Ф. И. Игнатъев // Проблемы художественного синтеза: материалы [Всероссийской] науч. конф. – СПб.: РИИИ, 2004. – С. 46–49.
48. Игнатъев, Ф. И. «Иисус Христос – Суперзвезда» Эндрю Ллойда Уэббера: проблема жанровой атрибуции / Ф. И. Игнатъев // Театр. Живопись.

Кино. Музыка: межвуз. сб. науч. тр. – М.: РАТИ–ГИТИС, 2004. – Вып. 1. – С. 322–344.

49. Игнатъев, Ф. И. Эндрю Ллойд-Уэббер как феномен современной художественной культуры: дис. ... канд. иск.: 17.00.09 / Ф. И. Игнатъев. – СПб., 2004. – 156 с.

50. Кампус, Э. Ю. О мюзикле / Э. Ю. Кампус. – Л.: Музыка, 1983. – 128 с.

51. Кауфман, С. И. Почему нам нужен Бродвей? / С. И. Кауфман // Театр. – 1989. – № 9. – С. 82–84.

52. Киселева, А. М. Ревю «Follies» Флоренса Зигфилда / А. М. Киселева // Театр. Живопись. Кино. Музыка. – 2015. – № 1. – С. 96–116.

53. Клитин, С. С. История искусства эстрады / С. С. Клитин. – СПб.: Чистый лист, 2008. – 446 с.

54. Коклен, Б.-К. Искусство актера / Б.-К. Коклен. – Л.–М.: Искусство. 1937. – 144 с.

55. Кон, Э. Мюзикл после мюзикла / Э. Кон // Америка. – 1991. – № 7. – С. 47–51.

56. Конен, В. Дж. Третий пласт: Новые массовые жанры в музыке XX века / В. Дж. Конен. – М.: Музыка, 1994. – 160 с.

57. Кристи, Г. В. Работа Станиславского в оперном театре / Г. В. Кристи. – М.: Искусство, 1952. – 284 с.

58. Кудинова, Т. Н. От водевиля до мюзикла: [очерки] / Т. Н. Кудинова. – М.: Музыка, 1982. – 176 с.

59. Кудрявцева, Т. А. Джером Роббинс и его работа над танцевальной драматургией мюзикла «Вестсайдская история» / Т. А. Кудрявцева // Вестник Академии русского балета им. А. Я. Вагановой. – 2012. – № 27. – С. 401–410.

60. Куриленко, Е. Н. Мюзикл и рок-опера: смешение жанров, смешение стилей / Е. Н. Куриленко // Теория и история искусства. – 2016. – Вып. 3–4. – С. 210–227.

61. Мамедов, Э. А., Дадамян, Г. Г., Смелянский, Д. Я. Театральный продюсер: рассказы о профессии / Э. А. Мамедов, Г. Г. Дадамян, Д. Я. Смелянский. – М.: РАТИ–ГИТИС, 2020. – 132 с.
62. Марджори, П. Американский мюзикл / П. Марджори // Америка. – 1961. – № 62. – С. 25–28.
63. Мейерхольд, В. Э. Статьи, письма, речи, беседы: в 2 т. / В. Э. Мейерхольд. – М.: Искусство, 1968. – Т. 2: 1917–1939. 644 с.
64. Миклашевский, К. М. Театр итальянских комедиантов / К. М. Миклашевский. – СПб.: Лань, 2020. – 128 с.
65. Монд, О.-Л. Ирвинг Берлин: популярная песня и музыкальный театр / О.-Л. Монд // Музыка и время. – 2011. – № 6. – С. 30–33.
66. Монд О.-Л. Джордж Гершвин и современный мюзикл. Ч. I / О.-Л. Монд // Педагогика искусства. – 2009. – № 3. – URL: <http://www.art-education.ru/AE-magazine/new-magazine-3-2009.htm> (дата обращения: 25.07.2026).
67. Монд О.-Л. Джордж Гершвин и современный мюзикл. Ч. II / О.-Л. Монд // Педагогика искусства. – 2009. – № 4. – URL: <http://www.art-education.ru/AE-magazine/new-magazine-4-2009.htm> (дата обращения: 25.07.2026).
68. Монд, О.-Л. Джером Керн – отец американского мюзикла / О.-Л. Монд // Музыковедение. – 2011. – № 4. – С. 16–20.
69. Монд, О.-Л. «Мюзиклы – это не чуждый для России жанр» (интервью с Д. О. Ступниковым) / О.-Л. Монд. – URL: <http://www.km.ru/music/7561b1e546fc4938ac5891cc8c4549e5> (дата обращения: 25.07.2026).
70. Монд, О.-Л. Коул Портер и американский музыкальный театр первой половины XX века / О.-Л. Монд // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение: Вопросы теории и практики. – 2012. – № 2. – Вып. 1. – С. 116–128.
71. Монд, О.-Л. Работы Леонарда Бернстайна для музыкального театра: от музыкальной комедии к «драматическому мюзиклу» / О.-Л. Монд //

Педагогика искусства. – 2010. – № 4. – URL: <http://www.art-education.ru/AE-magazine/new-magazine-2-2010.htm> (дата обращения: 25.07.2026).

72. Монд, О.-Л. Роль Курта Вайля в развитии музыкального театра: «американская опера» или «концептуальный мюзикл»? / О.-Л. Монд // Педагогика искусства. – 2011. – № 1. – URL: <http://www.art-education.ru/AE-magazine/new-magazine-1-2011.htm> (дата обращения: 25.07.2026).

73. Монд, О.-Л. Стивен Сондхайм – певец аутсайдеров в мюзикле. Ч. I / О.-Л. Монд // Музыковедение. – 2011. – № 8. – С. 18–23.

74. Монд, О.-Л. Стивен Сондхайм – певец аутсайдеров в мюзикле. Ч. II / О.-Л. Монд // Музыковедение. – 2011. – № 10. – С. 19–25.

75. Монд, О.-Л. Стивен Шварц и современный мюзикл / О.-Л. Монд // Знание. Понимание. Умение. – 2012. – № 2. – С. 19–25.

76. Покровский, Б. А. Ступени профессии / Б. А. Покровский. – М.: ВТО, 1984. – 344 с.

77. Политковская, К. В. Эстрадно-джазовая музыка в культурном пространстве СССР: дис. ... канд. культурол.: 24.00.01 / К. В. Политковская. – СПб., 2018. – 159 с.

78. Полупан, Е. В. Тайна «Призрака Оперы», или Музыкальные лабиринты Э. Л. Уэббера / Е. В. Полупан // Путь в большую науку: К 10-летию Диссертационного совета [Ростовской консерватории]: сб. ст. – Ростов н/Д: РГК им. С. В. Рахманинова, 2007. – С. 40–51.

79. Поляновская, Я. М. Савой-опера Гилберта и Салливена: дис. ... канд. иск.: 17.00.02 / Я. М. Поляновская. – СПб., 2000. – 334 с.

80. Полянский, Т. А. Мюзикл как полижанровый феномен музыкального театра: история и перспективы / Т. А. Полянский // Искусствоведческие записки. – 2013. – № 23. – С. 122–127.

81. Празднова, О. С. Бродвейский мюзикл XXI века и его жанрово-стилистические особенности / О. С. Празднова // Успехи современной науки и образования. – 2016. – Т. 2. – № 7. – С. 143–147.

82. Пушкин, А. С. Собрание сочинений: в 10 т. / А. С. Пушкин. – М.: Художественная литература, 1961. – Т. 6. – 583 с.
83. Редгрейв, М. Маска или лицо / М. Редгрейв. – М.: Прогресс, 1965. – 278 с.
84. Риггс, С. Как стать звездой: техника пения в речевой позиции / С. Риггс. – М.: Guitar College, 2005. – 104 с.
85. Рыбакова, Е. Л. Развитие музыкального искусства эстрады в художественной культуре России: дис. ... д-ра культурол.: 24.00.01 / Е. Л. Рыбакова. – СПб., 2007. – 312 с.
86. Рыбников, А. Л. У каждого композитора должна быть своя «визитная карточка» (интервью с Е. М. Езерской) / А. Л. Рыбников // Музыкальная жизнь. – 2011. – № 5. – С. 46–51.
87. Сахарова, А. В. Музыкальный театр Эндрю Ллойд Уэббера: жанрово-стилевые модели массовой и академической музыки: дис. ... канд. иск.: 17.00.02 / А. В. Сахарова. – М., 2008. – 249 с.
88. Сигида, С. Ю. Музыкальная культура США конца XVIII – первой половины XX века: Становление национальной идентичности: дис. ... д-ра иск.: 17.00.02 / С. Ю. Сигида. – М., 2012. – 586 с.
89. Смелянский, А. М. Предлагаемые обстоятельства: Из жизни русского театра второй половины XX века / А. М. Смелянский. – М.: Артист. Режиссер. Театр, 1999. – 351 с.
90. Смонарь, Ю. Л. Рок-опера «Иисус Христос – Суперзвезда»: К вопросу о трактовке «вечного» сюжета в нетрадиционном жанре / Ю. В. Смонарь // Культура – религия – церковь: [материалы Всесоюзной науч. конф.] – Новосибирск: НГК им. М. И. Глинки, 1992. – С. 236–244.
91. Снайдер, Б. «Спасите котика!» / Б. Снайдер. – М.: Эксмо, 2018. – 224 с.

92. Сысоева, А. В. Бродвейский мюзикл: процесс формирования жанра в 10–20-е годы XX века: дис. ... канд. иск.: 17.00.01 / А. В. Сысоева. – М., 2005. – 186 с.
93. Сысоева, А. В. Определение жанровой типологии американского мюзикла 20-х годов XX века в серии постановок Принцесс-театра в 1915–1918 годах / А. В. Сысоева // Театр. Живопись. Кино. Музыка: межвуз. сб. науч. тр. – М.: РАТИ–ГИТИС, 2004. – Вып. 1. – С. 344–367.
94. Сысоева, А. В. «Плавучий театр» – первый национальный американский эпический мюзикл на Бродвее / А. В. Сысоева // Театр. Живопись. Кино. Музыка: межвуз. сб. науч. тр. – М.: РАТИ–ГИТИС, 2005. – Вып. 2. – С. 216–240.
95. Таиров, А. Я. Записки режиссера об искусстве театра / А. Я. Таиров. – СПб.: Лань, 2018. – 296 с.
96. Тлостанова, М. В. Проблема мультикультурализма и литература США конца XX века: дис. ... д-ра филол. наук: 10.01.05 / М. В. Тлостанова. – М., 2005. – 349 с.
97. Товстоногов, Г. А. Зеркало сцены: в 2 кн. / Г. А. Товстоногов. – Л.: Искусство, 1980. – Кн. 1: О профессии режиссера. – 303 с.
98. Токарева, М. Е. Константин Райкин: роман с театром / М. Е. Токарева. – М.: Издательство АСТ, 2001. – 140 с.
99. Толшин, А. В., Богатырев, В. Ю. Тренинги для актера музыкального театра / А. В. Толшин, В. Ю. Богатырев. – СПб.: Планета музыки, 2014. – 160 с.
100. Трауберг, Л. З. Жак Оффенбах и другие: [очерки] / Л. З. Трауберг. – М.: Искусство, 1987. – 320 с.
101. Тушинцева, И. А. Мюзикл / И. А. Тушинцева // Музыкальная культура США XX века: учебное пособие / отв. ред. М. В. Переверзева. – М.: МГК им. П. И. Чайковского, 2007. – С. 434–455.

102. Тушинцева, И. А. «Нет повести печальнее на свете...» («Вестсайдская история» [Л. Бернштейна]) / И. А. Тушинцева // Музыкальная жизнь. – 2010. – № 8. – С. 42–46.
103. Тушинцева, И. А. Так ли прост мюзикл? К проблематике жанра / И. А. Тушинцева // Музыкальная академия. – 2015. – № 1. – С. 94–101.
104. Уварова, Е. Д. Эстрадный театр: миниатюры, обозрения, мюзикхоллы (1917–1945) / Е. Д. Уварова. – М.: Искусство, 1983. – 320 с.
105. Умнова, И. Г., Касенова Ж. Б. Деятельность музыкального продюсера в современном академическом искусстве / И. Г. Умнова, Ж. Б. Касенова // Культура и искусство: поиски и открытия: сб. ст. – Кемерово: КГУКИ, 2014. – С. 19–24.
106. Ушкарев, А. А. Аудитория искусства: культурный феномен в социальных измерениях: дис. ... д-ра культурол.: 24.00.01 / А. А. Ушкарев. – М., 2018. – 475 с.
107. Уэббер, Э. Л. Снимая маску: воспоминания / Э. Л. Уэббер. – М.: Бомбора, 2019. – 448 с.
108. Уэббер, Э. Л. // Кругосвет: Энциклопедия. – URL: https://www.krugosvet.ru/enc/kultura_i_obrazovanie/teatr_i_kino/LLOD_UEBBER_ENDRYU.html (дата обращения: 25.07.2026).
109. Федоровская, Н. А. Влияние внешнего облика на формирование художественного образа главного героя мюзикла Э. Л. Уэббера «Призрак Оперы» / Н. А. Федоровская // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение: Вопросы теории и практики. – 2013. – № 12. – Вып. 1. – С. 197–200.
110. Федоровская, Н. А. Роль *circulatio* в концепции маскарада в мюзикле Э. Л. Уэббера «Призрак Оперы» / Н. А. Федоровская // Музыка и время. – 2013. – № 12. – С. 11–15.
111. Федоровская, Н. А. Концепция «музыки ночи» в мюзикле Э. Л. Уэббера «Призрак Оперы» / Н. А. Федоровская // Исторические, философские,

политические и юридические науки, культурология и искусствоведение: Вопросы теории и практики. – 2013. – № 5. – Вып. 1. – С. 183–186.

112. Федоровская, Н. А. Музыкально-риторические фигуры *catabasis* и *anabasis* в характеристике Призрака в мюзикле Э. Л. Уэббера «Призрак Оперы» / Н. А. Федоровская // Музыковедение. – 2013. – № 2. – С. 3–9.

113. Федоровская, Н. А. Роль музыкально-риторической фигуры *circulatio* в воплощении образа пенджабского лассо в мюзикле Э. Л. Уэббера «Призрак Оперы» / Н. А. Федоровская // Музыковедение. – 2013. – № 2. – С. 3–9.

114. Федоровская, Н. А. Роль оперных постановок в мюзикле Э. Л. Уэббера «Призрак Оперы» / Н. А. Федоровская // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение: Вопросы теории и практики. – 2013. – № 10. – Вып. 1. – С. 187–190.

115. Фельзенштейн, В., Мельхингер, З. Беседы о музыкальном театре / В. Фельзенштейн, З. Мельхингер. – Л.: Музыка, 1977. – 64 с.

116. Фрейбергс, А. Праздник: Ожидание неожиданного / А. Фрейбергс // Театр. – 1985. – № 4. – С. 161–162.

117. Фукс, Г. Революция театра: История Мюнхенского художественного театра / Г. Фукс. – СПб.: Грядущий день, 1911. – 287 с.

118. Ханиш, М. О песнях под дождем / М. Ханиш. – М.: Радуга, 1984. – 156 с.

119. Цукер, А. М. Массовые музыкальные жанры в контексте культуры / А. М. Цукер // История современной отечественной музыки: учебное пособие: в 3 т. / под ред. М. Е. Тараканова, Е. Б. Долинской. – М.: Музыка, 2001. – Т. 3. – С. 453–514.

120. Чехов, М. А. Уроки для профессионального актера: На основе записей уроков, собранных и составленных Д. Х. Дюпре / М. А. Чехов. – М.: РУТИ–ГИТИС, 2011. – 165 с.

121. Чехов, М. А. Литературное наследие: в 2 т. / М. А. Чехов. – М.: Искусство, 1986. – Т. 2: Об искусстве актера. – 558 с.

122. Шак, Ф. М. Джаз и массовая музыка в социокультурных процессах второй половины XX – начала XXI в.: дис. ... д-ра иск.: 17.00.02 / Ф. М. Шак. – Ростов н/Д, 2018. – 379 с.
123. Шаляпин, Ф. И. Маска и душа / Ф. И. Шаляпин. – СПб.: Азбука, 2017. – 352 с.
124. Шилова, И. М. Заметки о мюзикле в зарубежном кино / И. В. Шилова // Музыкальный современник: сб. ст. – М.: Советский композитор, 1984. – Вып. 4. – С. 254–272.
125. Шнитке, А. Г. Не надо заботиться о чистоте средств / А. Г. Шнитке // Киноведческие записки. – 1994. – № 21. – С. 110–111.
126. Эттингер, М. Мюзиклы: взгляд в прошлое / М. Эттингер // Америка. – 1976. – № 231. – С. 33–37.
127. Юэн, Дж. Джордж Гершвин: Путь к славе / Дж. Юэн. – М.: Музыка, 1989. – 288 с.
128. Янковский, М. О. Искусство оперетты / М. О. Янковский. – М.: Советский композитор, 1982. – 278 с.
129. Ярон, Г. М. О любимом жанре / Г. М. Ярон. – М.: Искусство, 1960. – 254 с.
130. Allen, R. C. Horrible Prettiness: Burlesque and American Culture / R. C. Allen. – Chapel Hill: University of North Carolina Press, 1991. – 502 p.
131. Astaire, F. Steps in Time: An Autobiography / F. Astaire. – New York: Harper, 1959. – 338 p.
132. Baldinger, S. Marketing Broadway as a Cool Spot / S. Baldinger // The New York Times. – 1996. – April 14. – P. 5.
133. Barnes, C. *Hair* – It's Fresh and Frank / C. Barnes // The New York Times. – 1968. – April 30. – P. 40. – URL: <https://www.nytimes.com/1968/04/30/archives/theater-hair-its-fresh-and-frank-likable-rock-musical-moves-to.html> (date of application: 19.09.2026).

134. Behrens, F. Music: The Integrated Musical. Part 1 // Art Times. – 2011. – Vol. 28. – No. 1 (July/August). – 20 p.
135. Bennett, R. R. The Broadway Sound: The Autobiography and Selected Essays / R. R. Bennett; ed. by J. Ferencz. – Rochester: University of Rochester Press, 1999. – 375 p.
136. Bernheim, A. L. The Business of the Theatre: An Economic History of the American Theatre, 1750–1932 / A. L. Bernheim. – New York: Benjamin Blom, 1964. – 217 p.
137. Bernstein, I. The New York City Draft Riots: Their Significance for American Society and Politics in the Age of the Civil War / I. Bernstein. – New York: Oxford University Press, 1990. – 362 p.
138. Bianco, A. Ghosts of *42nd Street*: A History of America's Most Famous Block / A. Bianco. – New York: Harper Collins, 2004. – 384 p.
139. Block, G. The Melody (and the Words) Linger On: American Musical Comedies of the 1920s and 1930s / G. Block // The Cambridge Companion to the Musical / ed. by W. A. Everett and P. R. Laird. – The 2nd suppl. ed. – Cambridge: Cambridge University Press, 2008. – Pp. 103–123.
140. Block, G. Enchanted Evenings: The Broadway Musical from *Show Boat* to Sondheim and Lloyd Webber / G. Block. – The 2nd suppl. ed. – New York: Oxford University Press, 2009. – 614 p.
141. Bordman, G. American Musical Theatre: A Chronicle / G. Bordman. – The 3rd suppl. ed. – New York: Oxford University Press, 2001. – 936 p.
142. Brantley, B. Review: Desert Awakening in *The Band's Visit* / B. Brantley // The New York Times. – 2016. – December 8. – P. 8.
143. Brinkley, A. The Legacies of World War II / A. Brinkley // Major Problems in American History Since 1945 / ed. by R. Griffith and P. Baker. – The 3rd suppl. ed. – Boston: Wadsworth, Cengage Learning, 2007. – Pp. 16–24.

144. Bristow, E. K., Butler, J. K. *Company, About Face! The Show That Revolutionized the American Musical* / E. K. Bristow, J. K. Butler // *American Music*. – 1987. – No. 3 (Autumn). – Pp. 241–254.
145. Brooks, D. *Creed or Chaos* / D. Brooks // *The New York Times*. – 2011. – Section A. – P. 23.
146. Brooks, W. *Good Musical Paste: Getting the Acts Together in the Eighteenth Century* / W. Brooks; ed. C.A. Hoover // *American Music*. – 1984. – Vol. 2. – No. 4: *Music of the American Theater*. – Pp. 6–18.
147. Burrows, E. G., Wallace, M. *Gotham: A History of New York City to 1898* / E. G. Burrows, M. Wallace. – New York: Oxford University Press, 1999. – 1408 p.
148. Cooper, J. M.-Jr. *Pivotal Decades: The United States 1900–1920* / J. M.-Jr. Cooper. – New York: Norton and Co., 1990. – 432 p.
149. Deer, J. and Dal Vera, R. *Acting in Musical Theatre* / J. Deer, R. Dal Vera. – New York: Routledge, 2016. – 350 p.
150. Dorman, J. H. *Shaping the Popular Image of Post-Reconstruction American Blacks: The “Coon Song” Phenomenon of the Gilded Age* / J. H. Dorman // *American Quarterly*. – 1998. – Vol. 40. – No. 4 (December). – Pp. 450–471.
151. Dudden, F. E. *Women in the American Theatre: Actresses and Audiences* / F. E. Dudden. – New Haven: Yale University Press, 1994. – 260 p.
152. Engel, L. *The American Musical Theatre: A Consideration* / L. Engel. New York: CBS, 1967. – 236 p.
153. Fabian, J. *Obama: ‘Hamilton’ is the only thing Dick Cheney and I agree on* / J. Fabian. – URL: <https://thehill.com/blogs/in-the-know/in-the-know/272964-obama-hamilton-is-the-only-thing-dick-cheney-and-i-agree-on> (date of application: 10.08.2026).
154. Farber, D. *Introduction* // *The Sixties: From Memory to History* / ed. by D. Farber. – Chapel Hill: University of North Carolina Press, 1994. – Pp. 1–10.

155. Fass, P. S. Review of *A Cycle of Outrage: America's Reaction to the Juvenile Delinquent in the 1950s* by James Gilbert / P. S. Fass // *History of Education Quarterly*. – 1987. – Vol. 27. – No. 1. – Pp. 152–222.
156. Forbes, C. *Introducing Bert Williams: Burnt Cork, Broadway, and the Story of America's First Black Star* / C. Forbes. – New York: Basic Books, 2008. – 416 p.
157. Fordin, H. *Getting to Know Him* / H. Fordin. – New York: Random House, 1977. – 383 p.
158. Frick, J. W., LoMonaco M. S. *Theater* / J. W. Frick, M. S. LoMonaco // *The Encyclopedia of New York City* / ed. by K. T. Jackson. – New Haven: Yale University Press, 1995. – P. 1176.
159. Friedman, A. *Prurient Interests: Gender, Democracy, and Obscenity in New York City, 1909–1945* / A. Friedman. – New York: Columbia University Press, 2000. – 290 p.
160. Frum, D. *How We Got Here: The 70s: The Decade That Brought You Modern Life (For Better or Worse)* / D. Frum. – New York: Basic Books, 2000. – 448 p.
161. George, M. Cohan, 64, Dies at Home Here / M. George // *The New York Times*. – 1942. – November 6. – P. 20. – URL: <https://www.rarenewspapers.com/view/556216?imagelist=1> (date of application: 15.08.2026).
162. Graziano, J. *Images of African Americans: African American Musical Theatre, Show Boat and Porgy and Bess* / J. Graziano // *The Cambridge Companion to the Musical* / ed. by W. A. Everett and P. R. Laird. – The 2nd suppl. ed. – Cambridge: Cambridge University Press, 2008. – Pp. 89–102.
163. Green, A. *Get Cheeky* / A. Green. – URL: <https://web.archive.org/web/20101226172750/http://www.vogue.com/culture/article/theater-get-cheeky/> (date of application: 15.08.2026).
164. Green, S. *Broadway Musicals of the 30s* / S. Green. – New York: Da Capo Press, 1971. – 385 p.

165. Green, W. Burlesque / W. Green // The Encyclopedia of New York City / ed. by K. T. Jackson. – New Haven: Yale University Press, 1995. – Pp. 168–169.
166. Greher, G. R. Night & Day: Cole Porter, Hip Hop, Their Shared Sensibilities and Their Teachable Moments / G. R. Greher // College Music Symposium 49/50 (2009/10). – Pp. 158–163.
167. Griffith, R. Major Problems in American History Since 1945 / ed. by R. Griffith, P. Baker. – The 3rd suppl. ed. – Boston: Wadsworth, Cengage Learning, 2007. – XVI+575 p.
168. Hamm, C. Yesterdays: Popular Song in America / C. Hamm. – New York: Norton and Co., 1979. – 560 p.
169. Hammack, D. C. Consolidation / D. C. Hammack // The Encyclopedia of New York City / ed. by K. T. Jackson. – New Haven: Yale University Press, 1995. – Pp. 277–278.
170. Hardy, C. Bringing Bourries to Broadway: George Balanchine's Career in the Commercial Theater / C. Hardy // World Literature Today. – Vol. 80. – No. 2 (March–April 2006). – Pp. 16–18.
171. Harvard, P. Acting Through Song: Techniques and Exercises for Musical-Theatre Actors / P. Harvard. – London: Nick Hern Books, 2014. – 296 p.
172. Hirsch, F. *The Boys from Syracuse: The Shuberts' Theatrical Empire* / F. Hirsch. – Carbondale: Southern Illinois University Press, 1998. – 365 p.
173. Hoffman, W. The Great White Way: Race and the Broadway Musical / W. Hoffman. – New Brunswick: Rutgers University Press, 2014. – 264 p.
174. Horn, B. L. The Age of *Hair*: Evolution and Impact of Broadway's First Rock Musical / B. L. Horn. – New York: Greenwood Press, 1991. – 166 p.
175. Huber, E. R. Stephen Sondheim and Harold Prince: Collaborative Contributions to the Development of the Modern Concept Musical, 1970–1981: Diss. / E. R. Huber. – New York: UMI, 1995. – 296 p.
176. Jones, C. Review: In "The Band's Visit" on Broadway, a cultural divide comes to a small Israeli town / C. Jones // Chicago Tribune. – URL:

//<https://www.chicagotribune.com/entertainment/theater/sc-ent-bands-visit-broadway-review-1110-story.html> (date of application: 15.08.2026).

177. Jones, D. A.-Jr. Slavery, Performance, and the Design of African American Theatre / D. A.-Jr. Jones // The Cambridge Companion to African American Theatre / ed. by H. Young. – New York: Cambridge University Press, 2013. – Pp. 15–33.

178. Jones, J. B. Our Musicals, Our selves: A Social History of the American Musical Theatre / J. B. Jones. – London: Brandeis University Press, 2003. – 426 p.

179. Joosten, M. Dance and Choreography / M. Joosten. – New York: Rosen Central, 2010. – 72 p.

180. Kennedy, S. G. Disney and Developer are Chosen to Build 42nd Street Hotel Complex / S. G. Kennedy // The New York Times. – 1995. – May 12. – Section B. – P. 2. – URL: <https://www.nytimes.com/1995/05/12/nyregion/disney-and-developer-are-chosen-to-build-42d-street-hotel-complex.html> (date of application: 19.09.2026).

181. Kenrick, J. Musical Theatre: A History / J. Kenrick. – New York: Continuum International, 2008. – 408 p.

182. Kirle, B. Unfinished Show Business: Broadway Musicals As Works-In-Progress / B. Kirle. – Carbondale: Southern Illinois University Press, 2005. – 312 p.

183. Kivy, P. Osmin's Rage Philosophical Reflections on Opera, Drama, and Text, with a New Final Chapter / P. Kivy. – New York: Cornell University Press, 1999. 336 p.

184. Klein, A. State Is a Testing Ground for Broadway / A. Klein // The New York Times. – 1992. – April 19. – Section CN. – P. 12. – URL: <https://www.nytimes.com/1992/04/19/nyregion/state-is-a-testing-ground-for-broadway.html> (date of application: 19.09.2026).

185. The Empire State: A History of New York / ed. by M. M. Klein. – Ithaca: Cornell University Press, 2001. – 858 p.

186. Knapp, R. *The American Musical and the Formation of National Identity* / R. Knapp. – Princeton: Princeton University Press, 2005. – 972 p.
187. Knapp, R. *The American Musical and the Performance of Personal Identity* / R. Knapp. – Princeton: Princeton University Press, 2006. – 480 p.
188. Krasner, O. L. *Birth Pangs, Growing Pains and Sibling Rivalry: Musical Theatre in New York, 1900–1920* / O. L. Krasner // *The Cambridge Companion to the Musical* / ed. by W. A. Everett and P. R. Laird. – The 2nd suppl. ed. – Cambridge: Cambridge University Press, 2008. – Pp. 54–71
189. Laird, P. R. *Choreographers, Directors and the Fully Integrated Musical* / P. R. Laird // *The Cambridge Companion to the Musical* / ed. by W. A. Everett and P. R. Laird. – The 2nd suppl. ed. – Cambridge: Cambridge University Press, 2017. – Pp. 264–280.
190. Leve, J. *American Musical Theater* / J. Leve. – New York: Oxford University Press, 2016. – 448 p.
191. Lewis, R. M. *From Travelling Show to Vaudeville: Theatrical Spectacle in America, 1830–1910* / R. M. Lewis. – Baltimore: John Hopkins University Press, 2003. – 400 p.
192. Lott, E. *Love and Theft: Blackface Minstrelsy and the American Working Class* / E. Lott. – New York: Oxford University Press, 1993. – 327 p.
193. Lundskaer-Nielsen, M. *The Prince – Sondheim Legacy* / M. Lundskaer-Nielsen // *The Oxford Handbook of Sondheim Studies* / ed. by R. Gordon. – New York: Oxford University Press, 2014. – Pp. 97–116.
194. Marchand, R. *Visions of Classlessness* / R. Marchand // *Major Problems in American History Since 1945* / ed. by R. Griffith and P. Baker. – The 3rd suppl. ed. – Boston: Wadsworth, Cengage Learning, 2007. – Pp. 97–109.
195. Marty, M. A. *Daily Life in the United States, 1960–1990: Decades of Discord* / M. A. Marty. – Westport: Greenwood Press, 1997. – 400 p.
196. Mast, G. *Can't Help Singin': The American Musical on Stage and Screen* / G. Mast. – New York: Overlook Press, 1987. – 402 p.

197. Mates, J. *America's Musical Stage: Two Hundred Years of Musical Theatre* / J. Mates. – Westport: Greenwood Press, 1985. – 252 p.
198. Mates, J. *The American Musical Stage Before 1800* / J. Mates. – New Brunswick: Rutgers University Press, 1962. – 331 p.
199. McNamara, B. *The New York Concert Saloon: The Devil's Own Nights* / B. McNamara. – Cambridge: Cambridge University Press, 2002. – 148 p.
200. McPhee, R. *Disney's Broadway-Bound Frozen Musical Begins Performances in Denver August 17. Playbill* / R. McPhee. – URL: <https://www.playbill.com/article/disneys-broadway-bound-frozen-musical-begins-performances-in-denver-august-17> (date of application: 15.08.2026).
201. Miller, T. *The Lost 1882 Casino Theatre – 39th Street and Broadway // Daytonian in Manhattan: The Stories Behind the Buildings, Statues and Other Points of Interest that Make Manhattan Fascinating.* – URL: <http://daytoninmanhattan.blogspot.com/2013/06/the-lost-1882-casino-theatre-39th> (date of application: 15.08.2026).
202. Mordden, E. *Broadway Babies: People Who Made American Musical* / E. Mordden. – New York: Oxford University Press, 1988. – 244 p.
203. Mordden, E. *The Happiest Corpse I've Ever Seen: The Last Twenty-Five Years of the Broadway Musical* / E. Mordden. – New York: St. Martin's Press, 2004. – 320 p.
204. *More Answers to Your Broadway Questions* // New York Times. – 2010. – December, 8. – URL: <https://archive.nytimes.com/artsbeat.blogs.nytimes.com/2010/12/08/does-music-trump-story-more-answers-to-your-broadway-questions/> (date of application: 15.08.2026).
205. Most, A. *Making Americans: Jews and the Broadway Musical* / A. Most. – Cambridge: Harvard University Press, 2004. – VIII+253 p.
206. Oja, C. *Bernstein Meets Broadway: Collaborative Art in a Time of War* / C. Oja. – New York: Oxford University Press, 2014. – 399 p.

207. Prece, P. *The Megamusical: The Creation, Internationalisation and Impact of a Genre* / P. Piece // *The Cambridge Companion to the Musical* / ed. by W. A. Everett, P. R. Laird. – The 2nd suppl. ed. – Cambridge: Cambridge University Press, 2008. – Pp. 281–300.

208. Preston, K. K. *American Musical Theatre Before the Twentieth Century* / K. K. Preston // *The Cambridge Companion to the Musical* / ed. by W. A. Everett, P. R. Laird. – The 2nd suppl. ed. – Cambridge: Cambridge University Press, 2008. – Pp. 3–28.

209. Prince, H. *Sense of Occasion* / H. Prince. – New York: Applause Theatre & Cinema Books, 2017. – 343 p.

210. Purdum, T. S. *Something Wonderful: Rodgers and Hammerstein's Broadway Revolution* / T. S. Purdum. – New York: Henry Holt and Co., 2018. – 400 p. – URL: https://www.amazon.com/Something-Wonderful-Hammersteins-Broadway-Revolution-ebook/dp/B074SVPZMK/ref=tmm_kin_swatch_0?_encoding=UTF8&qid=1688483369&sr=8-1 (date of application: 15.08.2026).

211. [Richard Rodgers and Oscar Hammerstein II]. *Six Plays by Rodgers and Hammerstein*. – New York: Random House, 1959. – 527 p.

212. Rich, F. *Hot Seat: Theater Criticism for The New York Times, 1980–1993* / F. Rich. – New York: Random House, 1998. – 1072 p.

213. Riedel, M. *Razzle Dazzle. The Battle for Broadway* / M. Riedel. – New York: Simon & Shuster, 2015. – 447 p.

214. Riis, T. L. *The Successors of Rodgers and Hammerstein from the 1940s to the 1960s* / T. L. Riis, A. Sears // *The Cambridge Companion to the Musical* / ed. by W. A. Everett, P. R. Laird. – The 2nd suppl. ed. – Cambridge: Cambridge University Press, 2017. – Pp. 164–189.

215. Rodger, G. *Champagne Charlie and Pretty Jemima: Variety Theater in the Nineteenth Century* / G. Rodger. – Springfield: University of Illinois Press, 2010. – XIV+296 p.

216. Rodgers, R. *Musical Stages; An Autobiography* / R. Rodgers. – New York: Random House, 1975. – 341 p.
217. Rothstein, M. *Equity Reverses «Saigon» Vote and Welcomes English Star* / M. Rothstein // *The New York Times*. – 1990. – August 17 (Section A). – P. 1. – URL: <https://www.nytimes.com/1990/08/17/theater/equity-reverses-saigon-vote-and-welcomes-english-star.html> (date of application: 15.08.2026).
218. Savran, D. *Highbrow/Lowdown: Theater, Jazz, and the Making of the New Middle Class* / D. Savran. – Ann Arbor: University of Michigan Press, 2009. – 326 p.
219. Schumach, M. *Shuberts Seek to Widen Theater Chain* / M. Schumach // *The New York Times*. – 1975. – August 27. – P. 32. – URL: <https://www.nytimes.com/1975/08/27/archives/shubert-seeks-to-widen-theater-chain.html> (date of application: 19.09.2026).
220. Sears, A. *The Coming of the Musical Play: Rodgers and Hammerstein* / A. Sears // *The Cambridge Companion to the Musical* / ed. by W. A. Everett, P. R. Laird. – The 2nd suppl. ed. – Cambridge: Cambridge University Press, 2017. – Pp. 147–189.
221. Shandell, J. *The Negro Little Theatre Movement* / J. Shandell // *The Cambridge Companion to African American Theatre* / ed. by H. Young. – New York: Cambridge University Press, 2013. – Pp. 103–117.
222. Snyder, R. W. *Concert Saloons* / R. W. Snyder // *The Encyclopedia of New York City* / ed. by K. T. Jackson. – New Haven: Yale University Press, 1995. – Pp. 271–272.
223. Snyder, R. W. *Vaudeville* / R. W. Snyder // *The Encyclopedia of New York City* / ed. by K. T. Jackson. – New Haven: Yale University Press, 1995. – P. 1226.
224. Snyder, R. W. *The Voice of the City: Vaudeville and Popular Culture in New York* / R. W. Snyder. – Oxford: Oxford University Press, 1989. – 220 p.

225. Sotiropoulos, K. *Staging Race: Black Performers in Turn of the Century America* / K. Sotiropoulos. – Cambridge: Harvard University Press, 2006. – 288 p.
226. Stein, J. Music by Jerry Bock, lyrics by Sheldon Harnick. *Fiddler on the Roof* / J. Stein. – New York: Crown, 1964. – 279 p.
227. Stempel, L. *Showtime: A History of the Broadway Musical Theatre* / L. Stempel. – New York: Norton and Co., 2010. – 826 p.
228. Sternfeld, J. *The Mega-musical* / J. Sternfeld. – Indianapolis: Indiana University Press, 2006. – 456 p.
229. Steyn, M. *Broadway Babies Say Goodnight: Musicals Then and Now* Paperback / M. Steyn. – New York: Norton and Co., 2000. – 352 p.
230. Taylor, M. *Integration and Distance in Musical Theatre: the Case of Sweeney Todd* / M. Taylor // *Contemporary Theatre Review*. – 2009. – Volume 19. – Issue 1: *The Broadway Musical: New Approaches*. – Pp. 47–60.
231. *The Week at the Theatres* // *The New York Times*. – 1893. – May 14. – P. 13. – URL: <https://www.nytimes.com/1893/05/14/archives/notes-of-music.html> (date of application: 15.08.2026).
232. Toll, R. C. *Blacking Up: The Minstrel Show in Nineteenth-Century America* / R. C. Toll. – New York: Oxford University Press, 1974. – VII+310 p.
233. Toll, R. *On with the Show! The First Century of Show Business in America* / R. Toll. – New York: Oxford University Press, 1976. – 374 p.
234. *Tony Pastor Dead in His 77th Year: Famous Theatrical Man Expires After a Long Illness at His Elmhurst, L. I. Home* // *The New York Times*. – 1908. – August 27. – P. 7. – URL: <https://www.nytimes.com/1908/08/27/archives/tony-pastor-dead-in-his-77th-year-famous-theatrical-man-expires.html> (date of application: 15.08.2026).
235. Tosches, N. *Where Dead Voices Gather* / N. Tosches. – Boston: Back Bay Books, 2002. – 352 p.
236. Traub, J. *The Devil's Playground: A Century of Pleasure and Profit in Times Square* / J. Traub. – New York: Random House, 2005. – 336 p.

237. Travis, S. The Rise and Fall of the Theatrical Syndicate / S. Travis // Educational Theatre Journal. – 1958. – No. 1 (March 10). – Pp. 35–40.
238. Turan, K. Free for All: Joe Papp, the Public, and the Greatest Theater Story Ever Told / K. Turan, J. Papp. – New York: Anchor Books, 2010. – 640 p.
239. Walsh, M. Andrew Lloyd Webber: Now, but Forever? Measuring the Impact, Other Than Commercial, of a Broadway Giant / M. Walsh // The New York Times. – 2000. – April 9. – Section AR. – P. 1. – URL: <https://www.nytimes.com/2000/04/09/arts/theater-lloyd-webber-now-but-forever.html> (date of application: 19.09.2026).
240. Weinstein, D. Rock'n America: A Social and Cultural History / D. Weinstein. – Toronto: University of Toronto Press, 2015. – 377 p.
241. Wilk, M. The Story of *Oklahoma!* / M. Wilk. – New York: Applause Theater & Cinema Books, 2002. – 302 p.
242. Wolf, S. Changed for Good: A Feminist History of the Broadway Musical / S. Wolf. – New York: Oxford University Press, 2011. – 640 p.
243. Woll, A. Black Musical Theatre from Coontown to Dreamgirls / A. Woll. – New York: Da Capo, 1989. – 640 p.
244. Wollman, E. L. A Critical Companion to The American Stage Musical / E. L. Wollman. – New York: Bloomsbury Methuen Drama, 2017. – 292 p.
245. Wollman, E. L. Hard Times: The Adult Musical in 1970s New York City / E. L. Wollman. – New York: Oxford University Press, 2013. – 288 p.
246. Wollman, E. L. The Theater Will Rock: A History of the Rock Musical, From *Hair* to *Hedwig* / E. L. Wollman. – Ann Arbor: University of Michigan Press, 2006. – 441 p.
247. Woolford, J. How Musicals Work / J. Woolford. – London: Nick Hern Books, 2013. – 376 p.
248. Zellers, P. R. The Cradle of Variety: The Concert Saloon / P. R. Zellers // Education Theatre Journal. – 1968. – No. 4 (December 20). – Pp. 578–585.

ПРИЛОЖЕНИЕ 1.

Хронологический перечень событий

	дата
Первый американский театр – «Док-стрит Театр» (<i>Dock Street Theatre</i>)	1735 г.
Первый театр в районе Бродвея – «Новый театр», или «Театр на Нассау-стрит» (<i>New Theatre or the Theatre in Nassau Street</i>)	1750 г.
Запрет на все виды деятельности, отвлекавшие людей от целей американской Революции	1774 г.
Большинство запретов на театральную деятельность отменены, открыт «Парк Театр» (<i>Park Theatre</i>) на 2000 мест	1798 г.
Открытие крупнейшего в Нью-Йорке XIX века театра «Бауэри» (<i>Bowery Theatre</i>) на 3500 зрителей	1826 г.
Томас Дартмут «Дэдди» Райс (<i>Thomas Dartmouth «Daddy» Rice</i>) и его « <i>Jump Jim Crow</i> »	Начало 1830-х гг.
Блэкфейс-минстрел шоу (<i>blackface minstrel show</i>).	1840–1890 гг.
Квартет «Виргинские менестрели» (<i>Virginia Minstrels</i>).	1840 г.
Бунт на площади перед театром «Астор» (<i>Astor Opera House</i>), ускоривший разделение аудитории США по классовым признакам.	1849 г.
Мелодрама «Хижина дяди Тома» Гарриет Бичер-Стоу (<i>Harriet Beecher Stow</i>), сценическая постановка по пьесе Джорджа Айкена (<i>George Aiken</i>).	1851– 1852 гг.
Экстраваганца «Черный горбун» (<i>The Black Crook</i>) Чарльза М. Барраса (<i>Charles M. Barras</i>) с аранжировками музыки и при участии в качестве композитора Томаса Бейкера (<i>Thomas Baker</i>)	1866 г.
Демонстрация в Америке первого образца бурлеска: Лидия Томпсон (<i>Lydia Thompson</i>) и «Ее британские блондинки» (<i>Her British Blondes</i>).	1868 г.
Первая в США бурлескная труппа «Компания “Рентц-Сантли Новизна и Бурлеск”» (<i>Rentz-Santley Novelty and Burlesque Company</i>) Майкла Б. Ливитта (<i>Michael B. Leavitt</i>).	1870 г.
Открытие первой издательской компании Т. Б. Хармса (<i>T. B. Harms</i>) на Тин-Пэн-Элли в районе Юнион-Сквер.	1875 г.
Официальное появление термина «водевиль» (<i>vaudeville</i>) вместо ранее использовавшегося термина «варьете» (<i>variety</i>). Термин применялся для	1876 г.

определения шоу Тони Пастора (<i>Tony Pastor</i>)	
Создание «Театрального Синдиката» (<i>Theatre Syndicate</i>)	1896 г.
Открытие на Бродвее «чисто черной» музыкальной комедии «Поездка в Кунтаун» (<i>A Trip to Coontown</i>) Роберта Коула (<i>Robert Cole</i>) и Билли Джонсона (<i>Billy Johnson</i>) и ревю чернокожих исполнителей «Клоринди, или Происхождение кэйк-куока» (<i>Clorindy, or The Origin of the Cake Walk</i>) Уилла Мэриона Кука (<i>Will Marion Cook</i>) и Пола Лоуренса Данбара (<i>Paul Laurence Dunbar</i>)	1898 г.
Создание Ассоциации управляющих водевильными театрами (<i>Vaudeville Managers Association</i> , или <i>VMA</i>) под руководством Бенджамина Франклина Кита (<i>Benjamin Franklin (B.F.) Keith</i>) и Эдварда Франклина Олби (<i>Edward Franklin (E.F.) Albee II, 1857–1930</i>)	1900 г.
Создание «Организации Шубертов» (<i>The Shubert Organization</i>). Владельцы: Ли (<i>Lee Shubert</i>), Сэм (<i>Sam S. Shubert</i>) и Джей-Джей (<i>Jacob J. Shubert</i>) Шуберты	1900 г.
Постановка «чисто черного» мюзикла «В Дагомее» (<i>In Dahomey</i>) Берта Уильямса (<i>Bert Williams</i>) и Джорджа Уокера (<i>George Walker</i>)	1903 г.
Премьера на Бродвее водевиля «Маленький Джонни Джонс» (<i>Little Johnny Jones</i>) Джорджа М. Козна (<i>George M. Cohan</i>).	1904 г.
Площадь Лонгакр-сквер (<i>Longacre Square</i>) в центре Нью-Йорка переименована в Таймс-сквер (<i>Times Square</i>) в честь газеты «Нью-Йорк Таймс»	1904 г.
Премьера шоу продюсера Флоренца Зигфельда (<i>Florenz Ziegfeld</i>) «Безумства Зигфельда» (<i>Ziegfeld Follies</i>)	1907 г.
Создание профсоюза «Актёрская ассоциация за справедливость» (<i>Actors' Equity Association – AEA</i>)	1913 г.
Создание организации защиты интеллектуальной собственности «Американское общество композиторов, авторов и издателей» (<i>The American Society of Composers, Authors and Publishers – ASCAP</i>)	1914 г.
Создание организации «Ассоциация менеджеров-продюсеров» (<i>Producing Managers' Association – PMA</i>)	1919 г.
Мюзиклы «Принцесс Театра» (<i>Princess Theatre</i>) Джерома Керна (<i>Jerome David Kern</i>) и П. Г. Вудхауса (<i>P.G. Wodehouse</i>)	1913–1918 гг.

Первая забастовка профсоюза «Актёрская ассоциация за справедливость» (<i>Actors' Equity Association – AEA</i>).	1919 г.
Премьера «черного» (<i>all-black</i>) мюзикла «Перетасовка» (<i>Shuffle Along</i>).	1921 г.
Премьера первого бродвейского хита композитора Джорджа Гершвина (<i>George Gershwin</i>) и автора стихотворных текстов музыкальных номеров Айры Гершвина (<i>Ira Gershwin</i>) – музыкальной комедии «Леди, будьте добры» (<i>Lady, Be Good</i>) при участии Фреда и Адель Астер (<i>Fred Astaire, Adele Astaire</i>). Либретто Гая Болтона (<i>Guy Reginald Bolton</i>) и Фреда Томпсона (<i>Frederick A. Thompson</i>)	1924 г.
Премьера мюзикла «Плавучий театр» (<i>Show Boat</i>) Джерома Керна (<i>Jerome David Kern</i>) и Оскара Хаммерстайна II (<i>Oscar Greeley Clendenning Hammerstein II</i>) по одноименному роману Эдны Фербер (<i>Edna Ferber</i>), знакового для развития жанра	1927 г.
Премьера музыкальной комедии «Янки из Коннектикута» (<i>A Connecticut Yankee</i>) композитора Ричарда Роджерса (<i>Richard Charles Rodgers</i>) и автора либретто и стихов Лоренца Харта (<i>Lorenz Hart</i>).	1927 г.
Премьера мюзикла Джорджа Гершвина (<i>George Gershwin</i>) и Айры Гершвина (<i>Ira Gershwin</i>) «Сумасшедшая девчонка» (<i>Girl Crazy</i>) при участии Джинджер Роджерс (<i>Ginger Rogers</i>) и Этель Мерман (<i>Ethel Merman</i>). Либретто Гая Болтона (<i>Guy Reginald Bolton</i>) и Джона Мак-Гоуэна (<i>John McGowan</i>)	1930 г.
Премьера на Бродвее мюзикла «Пусть грянет оркестр» (<i>Strike Up the Band</i>) братьев Гершвинов (<i>Gershwin brothers</i>), либретто Морри Рискинда (<i>Morris "Morrie" Ryskind</i>)	1930 г.
Премьера мюзикла Джорджа Гершвина (<i>George Gershwin</i>) и Айры Гершвина (<i>Ira Gershwin</i>) «О тебе я пою» (<i>Of Thee I Sing</i>), либретто Морри Рискинда (<i>Morrie Ryskind</i>) и Джорджа С. Кауфмана (<i>George S. Kaufman</i>)	1931 г.
Создание Гарольдом Клурманом (<i>Harold Clurman</i>), Шерил Кроуфорд (<i>Cheryl Crawford</i>) и Ли Страсбергом (<i>Lee Strasberg</i>) «Группового театра» (<i>Group Theatre</i>)	1931 г.
Создание ревю «Когда тысячи приветствуют» (<i>As Thousands Cheer</i> , 1933) Ирвина Берлина (<i>Irving Berlin</i>) и драматурга Мосса Харта (<i>Moss Hart</i> , 1904–1961).	1933 г.
Премьера музыкальной комедии «Что бы ни случилось» (<i>Anything Goes</i>)	1934 г.

Коула Портера (<i>Cole Porter</i>).	
Премьера на Бродвее оперы «Порги и Бесс» (<i>Porgy and Bess</i>) Джорджа Гершвина (<i>George Gershwin</i>) и Айры Гершвина (<i>Ira Gershwin</i>), либретто Эдвина Дюбоза Хейворда (<i>Edwin DuBose Heyward</i>).	1935 г.
Возникновение организации «Федеральный театральный проект» (<i>Federal Theatre Project – FTP</i>) под руководством драматурга Хэлли Фланаган (<i>Hallie Flanagan</i>).	1935–1939 гг.
Мюзикл «На пуантах» (<i>On Your Toes</i>) композитора Ричарда Роджерса (<i>Richard Charles Rodgers</i>) автора либретто и стихов Лоренца Харта (<i>Lorenz Hart</i>) в соавторстве с Джорджем Эбботтом (<i>George Abbott</i>) и при участии хореографа Джорджа Баланчина - первый бродвейский мюзикл, использовавший классический танец в драматургии спектакля.	1936 г.
Музыкальная комедия «Дети в доспехах» (<i>Babes in Arms</i>) композитора Ричарда Роджерса (<i>Richard Charles Rodgers</i>), автора либретто и стихов Лоренца Харта (<i>Lorenz Hart</i>).	1937 г.
«Пролетарская опера» – мюзикл «Колыбель будет качаться» Марка Блицштейна (<i>Marc Blitzstein</i>).	1938 г.
Музыкальная комедия «Парни из Сиракуз» (<i>The Boys from Syracuse</i>) композитора Ричарда Роджерса (<i>Richard Charles Rodgers</i>) и автора либретто и стихов Лоренца Харта (<i>Lorenz Hart</i>), основанный на пьесе Уильяма Шекспира «Комедия ошибок» в редакции либреттиста Джорджа Эбботта (<i>George Abbott</i>).	1938 г.
Остросоциальный мюзикл «Приятель Джо» (<i>Pal Joey</i>) композитора Ричарда Роджерса (<i>Richard Charles Rodgers</i>) и автора стихов Лоренца Харта по мотивам рассказов Джона О'Хары (<i>John Henry O'Hara</i>)	1940 г.
Основание «Американского негритянского театра» (<i>American Negro Theatre</i> , 1940–1949) Фредериком О'Нилом (<i>Frederick O'Neal</i>).	1940 г.
Премьера знакового для истории бродвейского театра мюзикла «Оклахома!» (<i>Oklahoma!</i>) композитора Ричарда Роджерса (<i>Richard Charles Rodgers</i>) и либреттиста Оскара Хаммерштейна II (<i>Oscar Greeley Clendenning Hammerstein II</i>).	1943 г.
Постановка в 1944 году мюзикла «Блумерша» (<i>Bloomer Girl</i>) Гарольда Арлена (<i>Harold Arlen</i> , 1905–1986) и Йипа Харбурга (<i>Edgar Yipsel Harburg</i> , 1896–1981).	1944 г.

Танцевальный мюзикл «Увольнение в город» ⁴³ (<i>On the Town</i>) с музыкой Леонарда Бернштейна (<i>Leonard Bernstein</i>), либретто и текстами песен Бетти Комден (<i>Betty Comden</i>) и Адольфа Грина (<i>Adolph Green</i>); хореография Джерома Роббинса (<i>Jerome Robbins</i>).	1944 г.
Премьера мюзикла «Карусель» (<i>Carousel</i>) композитора Ричарда Роджерса (<i>Richard Charles Rodgers</i>) и либреттиста Оскара Хаммерстайна II (<i>Oscar Greeley Clendenning Hammerstein II</i>).	1945 г.
Музыкальная комедия «Хватай свою пушку, Энни» (<i>Annie Get Your Gun</i>). Музыка и стихи песен Ирвина Берлина (<i>Irving Berlin</i>) по пьесе Дороти Филдс (<i>Dorothy Fields</i>) и Герберта Фидса (<i>Herbert Fields</i>).	1946 г.
Первый (по мнению многих американских театральных критиков) концептуальный мюзикл на Бродвее – «Аллегро» (<i>Allegro</i>) композитора Ричарда Роджерса (<i>Richard Charles Rodgers</i>) и либреттиста Оскара Хаммерстайна II (<i>Oscar Greeley Clendenning Hammerstein II</i>), режиссер и хореограф постановки – Агнес де Милль (<i>Agnes de Mille</i>).	1947 г.
Музыкальная комедия «Целуй меня, Кэт» (<i>Kiss Me, Kate</i> , 1948) по мотивам комедии У. Шекспира «Укрощение строптивой» Коула Портера (<i>Cole Porter</i>).	1948 г.
Мюзикл «Юг Тихого океана» (<i>South Pacific</i>) композитора Ричарда Роджерса (<i>Richard Charles Rodgers</i>) и либреттиста Оскара Хаммерстайна II (<i>Oscar Greeley Clendenning Hammerstein II</i>).	1949 г.
Мюзикл «Парни и куколки» (<i>Guys and Dolls</i>). Композитор Фрэнк Лессер (<i>Frank Loesser</i>). Либретто Джо Сверлинга (<i>Jo Swerling</i>) и Эйба Берроуза (<i>Abe Burrows</i>), по мотивам рассказов Деймона Раньона (<i>Damon Runyon</i>).	1950 г.
Мюзикл «Зовите меня мадам» (<i>Call Me Madam</i>), музыка и стихи песен Ирвина Берлина (<i>Irving Berlin</i>) по пьесе Ховарда Линдси (<i>Howard Lindsay</i>) и Рассела Крауза (<i>Russel Crouse</i>).	1950 г.
Мюзикл «Король и я» (<i>The King and I</i>) композитора Ричарда Роджерса (<i>Richard Charles Rodgers</i>) и либреттиста Оскара Хаммерстайна II (<i>Oscar Greeley Clendenning Hammerstein II</i>).	1951 г.

⁴³ «Увольнение в город» – под таким названием мюзикл существует в отечественном кинопрокате.

Мюзикл «Моя прекрасная леди» (<i>My Fair Lady</i>), основанный на пьесе Джорджа Бернарда Шоу «Пигмалион» (1913), по которой написал новый сценарий тексты песен Алан Джей Лернер (<i>Alan Jay Lerner</i>), а музыку сочинил Фредерик Лоу (<i>Frederick Loewe</i>).	1956 г.
Мюзикл «Вестсайдская история» (<i>West Side Story</i>). Композитор Леонард Бернстайн (<i>Leonard Bernstein</i>), сценарий – Артур Лоренц (<i>Arthur Laurents</i>), тексты музыкальных номеров – Стивен Сондхайм (<i>Stephen Joshua Sondheim</i>). Режиссер и хореограф – Джером Роббинс (<i>Jerome Robbins</i>).	1957 г.
Мюзикл «Продавец музыки» (<i>The Music Man</i>). Сценарий, музыка и тексты песен – Мередит Уиллсон (<i>Meredith Willson</i>).	1957 г.
Мюзикл «Звуки музыки» (<i>The Sound of Music</i>) композитора Ричарда Роджерса (<i>Richard Charles Rodgers</i>) и либреттиста Оскара Хаммерстайна II (<i>Oscar Greeley Clendenning Hammerstein II</i>).	1959 г.
Мюзикл с элементами рок-музыки «До свидания, Берди» (<i>Bye Birdie</i>). Сценарий – Майкл Стюарт (<i>Michael Stewart</i>), музыка и тексты песен – Чарльз Страус (<i>Charles Strouse</i>) и Ли Адамс (<i>Lee Adams</i>).	1960 г.
Мюзикл «Оливер!» (<i>Oliver!</i>) английского автора Лайонела Барта (<i>Lionel Barth</i>) по мотивам романа Чарльза Диккенса «Оливер Твист».	1960 г.
Первый самостоятельный мюзикл Стивена Сондхайма (<i>Stephen Joshua Sondheim</i>) как композитора и автора стихотворных текстов «Забавная вещь, произошедшая на пути к форуму» (<i>A Funny Thing Happened on the Way to the Forum</i>). Либретто было написано Бертом Шевеловым (<i>Burt Shevelove</i>) и Ларри Гелбартом (<i>Larry Simon Gelbart</i>).	1962 г.
Концепт-мюзикл «Скрипач на крыше» (<i>Fiddler on the Roof</i> , 1964). Композитор Джерри Бок (<i>Jerry Bock</i>), тексты песен Шелдон Харник (<i>Sheldon Harnick</i>), сценарий Джозефа Стайна (<i>Joseph Stein</i>); по мотивам цикла рассказов Шолом-Алейхема «Тевье-молочник». Режиссура и хореография Джерома Роббинса. Продюсер Харольд Принс (<i>Harold Smith Prince</i>).	1964 г.
Мюзикл «Хелло, Долли!» (<i>Hello, Dolly!</i>). Автор музыки и текстов песен Джерри Херман (<i>Jerry Herman</i>). Сценарий Майкла Стюарта (<i>Michael Stewart</i>), основан на пьесе Торнтона Уайлдера (<i>Thornton Niven Wilder</i>) «Сваха» (<i>The Matchmaker</i>). Продюсер Дэвид Меррик (<i>David Merrick</i>).	1964 г.

Режиссер и хореограф Гауэр Чемпион (<i>Gower Champion</i>).	
Концепт-мюзикл «Кабаре» (<i>Cabaret</i>). Композитор Джон Кандер (<i>John Kander</i> , род. 1927), тексты песен Фред Эбб (<i>Fred Ebb</i> , 1928–2004), либретто написал Джо Мастерофф (<i>Joe Masteroff</i> , 1919–2018). Режиссер и продюсер Харольд Принс (<i>Harold Smith Prince</i>).	1966 г.
Рок-мюзикл «Волосы» (<i>Hair</i>). Сценарий мюзикла написали Джером Раньи (<i>Gerome Ragni</i>) и Джеймс Раддо (<i>James Rado</i>), музыку – Голт Макдермот (<i>Galt MacDermot</i>). Режиссер Том О’Хорган (<i>Tom O’Horgan</i>).	1968 г.
Поп-мюзикл «Обещанья, обещанья» (<i>Promises, promises</i> , 1968). Музыка Берта Бакарака (<i>Burt Freeman Bacharach</i>), либретто Марвина Саймона (<i>Marvin Neil Simon</i>), стихи Хэла Дэвида (<i>Harold Lane David</i>).	1968 г.
Мюзикл «Компания» (<i>Company</i>) Стивена Сондхайма (<i>Stephen Joshua Sondheim</i>). Сценарий Джорджа Ферта (<i>George Furth</i>). Продюсер и режиссер Харольд Принс (<i>Harold Smith Prince</i>). Хореограф Майкл Беннетт (<i>Michael Bennett</i>).	1970 г.
Рок-опера «Иисус Христос – суперзвезда» (<i>Jesus Christ Superstar</i>). Композитор Эндрю Ллойд Уэббер (<i>Andrew Lloyd Webber</i>), поэт и либреттист Тим Райс (<i>Timothy Miles Bindon Rice</i>). Режиссер – Том О’Хорган (<i>Tom O’Horgan</i>).	1971 г.
Радикальный <i>all-black</i> мюзикл «Не умереть мне своей смертью» (<i>Ain’t Supposed to Die a Natural Death</i> , 1971). Мюзикл целиком написан афроамериканским автором Мелвином Ван Пиблзом (<i>Melvin Van Peebles</i>).	1971 г.
Мюзикл «Пиппин» (<i>Pippin</i>). Музыка и тексты песен Стивена Шварца (<i>Stephen Schwartz</i>). Сценарий Роджера О. Хирсона (<i>Roger O. Hirson</i>). Режиссер и хореограф Боб Фосс (<i>Robert Louis Fosse</i>).	1972 г.
Первая бродвейская постановка, которую режиссировала чернокожая женщина – мюзикл «Не трогайте меня, я не справляюсь» (<i>Don’t Bother Me, I Can’t Cope</i>) со сценарием, музыкой и текстами песен афроамериканки Мики Грант (<i>Micki Grant</i>). Режиссер Виннетт Кэрл (<i>Vinnette Carol</i>).	1972 г.
Мюзикл «Чикаго» (<i>Chicago</i> , 1975). Композитор Джон Кандер (<i>John Kander</i>), либретто и тексты песен Фред Эбб (<i>Fred Ebb</i>). Мюзикл был написан по мотивам пьесы Морин Даллас Уоткинс (<i>Maurine Dallas Watkins</i>).	1975 г.

Мюзикл «Кордебалет» (<i>A Chorus Line</i>) композитора Марвина Хэмлиша (<i>Marvin Hamlisch</i>) и поэта Эдварда Клебана (<i>Edward Kleban</i>). Сценарий Джеймса Кирквуда (<i>James Kirkwood Jr.</i>) и Николаса Данте (<i>Nicholas Dante</i>). Автор концепции, режиссер и хореограф Майкл Беннетт (<i>Michael Bennett</i>).	1975 г.
Мюзикл «Виз» (<i>The Wiz</i>), all black версия «Волшебника страны Оз» со сценарием Уильяма Ф. Брауна (<i>William F. Brown</i>), музыкой и текстами песен Чарли Смоллса (<i>Charlie Smalls</i>) и с режиссурой (и костюмами) Джеффри Холдера (<i>Geoffrey Holder</i>).	1975 г.
Начало ребрендинга Нью-Йорка как туристического центра: кампания «Я люблю Нью-Йорк».	1976 г.
Создание театральной компании Эндрю Ллойда Уэббера (<i>Andrew Lloyd Webber</i>) <i>Really Useful Company</i> , впоследствии <i>Really Useful Group</i> .	1977 г.
Мюзикл «Эвита» (<i>Evita</i>). Композитор Эндрю Ллойд Уэббер (<i>Andrew Lloyd Webber</i>), поэт и либреттист Тим Райс (<i>Timothy Miles Bindon Rice</i>). Режиссер Харольд Принс (<i>Harold Smith Prince</i>).	1978 г. Премьера на Бродвее 1979 г.
Мюзикл «Суини Тодд» (<i>Sweeney Todd</i>). Музыка и стихи Стивена Сондхайма (<i>Stephen Joshua Sondheim</i>). Либретто Хью Виллера (<i>Hugh Callingham Wheeler</i>).	1979 г.
Мюзикл «Отверженные» (<i>Les Misérables</i>). Музыка Клода-Мишеля Шенберга (<i>Claude-Michel Schönberg</i>), либретто и стихи Алена Бублиля (<i>Alain Boublil</i>). Режиссер Тревор Нанн (<i>Trevor Nunn</i>). Продюсер Кэмерон Макинтош (<i>Cameron Mackintosh</i>).	1980 г.
Мюзикл «Кошки» (<i>Cats</i>). Композитор Эндрю Ллойд Уэббер (<i>Andrew Lloyd Webber</i>), стихи Томаса Элиота (<i>Thomas Stearns Eliot</i>). Режиссер Тревор Нанн (<i>Trevor Nunn</i>), хореограф Джиллиан Линн (<i>Gillian Barbara Lynne</i>), с опродюсер Кэмерон Макинтош (<i>Cameron Mackintosh</i>).	1981 г. Премьера на Бродвее 1982 г.
Мюзикл «Девушки мечты» (<i>Dreamgirls</i>). Композитор Генри Кригер (<i>Henry Krieger</i>), сценарий и тексты песен – Том Айен (<i>Tom Eyen</i>). Режиссер, сопродюсер и со-хореограф – Майкл Беннетт (<i>Michael Bennett</i>).	1981 г.
Музыкальная комедия «Клетка для чудаков» (<i>La Cage aux Folles</i> , 1983). Музыка и тексты песен – Джерри Херман (<i>Jerry Herman</i>), либретто Харви Файерштейна (<i>Harvey Fierstein</i>) по пьесе Жана Пуаре (<i>Jean Poiret</i>).	1983 г.

Мюзикл «Призрак Оперы» (<i>The Phantom of the Opera</i>). Композитор Эндрю Ллойд Уэббер (<i>Andrew Lloyd Webber</i>). Автор либретто и поэтических текстов Ричард Стилго (<i>Richard Stilgoe</i>), автор отдельных стихов Чарльз Харт (<i>Charles Hart</i>). Режиссер Харольд Принс (<i>Harold Smith Prince</i>), сопродюсер Кэмерон Макинтош (<i>Cameron Mackintosh</i>).	1986 г.
Мюзикл «Мисс Сайгон» (<i>Miss Saigon</i>). Музыка Клода-Мишеля Шенберга (<i>Claude-Michel Schönberg</i>), либретто и стихи Алена Бублиля (<i>Alain Boublil</i>) по мотивам оперы Дж. Пуччини «Мадам Баттерфляй». Продюсер Кэмерон Макинтош (<i>Cameron Mackintosh</i>). Режиссер Николас Роберт Хитнер (<i>Nicholas Robert Hytner</i>).	1989 г. Премьера на Бродвее 1991 г.
Мюзикл «Красавица и Чудовище» (<i>Beauty and the Beast</i>). Композитор Алан Менкен (<i>Alan Irwin Menken</i> , род. 1949), авторы стихотворных текстов Говард Ашман (<i>Howard Elliott Ashman</i>) и Тим Райс (<i>Timothy Miles Bindon Rice</i>). Автор либретто Линда Вулвертон (<i>Linda Woolverton</i>). Производство <i>Disney Theatrical Productions</i> .	1991 г.
Создание компании <i>Walt Disney Theatrical Productions</i> («Театральные постановки Уолта Диснея»).	1992 г.
Мюзикл-ревю «Смоки Джо» (<i>Smokey Joe's Café</i>). Музыка и стихи Джерри Лейбера (<i>Jerry Leiber</i>) и Майка Столлера (<i>Mike Stoller</i>).	1995 г.
Мюзикл «Регтайм» (<i>Ragtime</i>). Композитор Стивен Флаерти (<i>Stephen Flaherty</i>), автор либретто и стихов Линн Аренс (<i>Lynn Ahrens</i>) по роману Э. Л. Доктороу (<i>Edgar Lawrence Doctorow</i>).	1996 г.
Рок-мюзикл «Богема» ⁴⁴ (<i>Rent</i>). Музыка, либретто и тексты песен Джонатана Ларсона (<i>Johnathan Larson</i>) по мотивам оперы Дж. Пуччини «Богема».	1996 г.
Мюзикл «Король Лев» (<i>Lion King</i>). Музыка Элтона Джона (<i>Elton John</i>), стихи Тима Райса (<i>Timothy Miles Bindon Rice</i>). Либретто мюзикла основано на книге Роджера Аллерса (<i>Roger Charles Allers</i>) и Айрен Меччи (<i>Irene Mecchi</i>). Режиссер Джули Теймор (<i>Julie Taymor</i>). Производство <i>Disney Theatrical Productions</i> .	1997 г.
Мюзикл «Титаник» (<i>Titanic</i>). Композитор Мори Йестон (<i>Mauri Yeston</i>), либретто Питера Стоуна (<i>Peter Hess Stone</i>).	1997 г.

⁴⁴ «Богема» – под таким названием мюзикл существует в отечественном кинопрокате.

Джук-бокс мюзикл «Лихорадка субботнего вечера» (<i>Saturday Night Fever</i>). Музыка и поэтические тексты группы «Би Джиз» (<i>Bee Gees</i>), либретто Нэн Найтон (<i>Nan Knighton</i>)	1999 г.
Джук-бокс мюзикл «Mamma Mia!». Построен на песнях группы «ABBA», написанных Бенни Андерссоном (<i>Benny Andersson</i>) и Бьерном Ульвеусом (<i>Björn Ulvaeus</i>), участниками группы. Либретто Кэтрин Джонсон (<i>Catherine Johnson</i>).	2001 г.
«Продюсеры» (<i>The Producers</i>). Музыка и стихи Мэла Брукса (<i>Mel Brooks</i>), автор либретто Томас Эдвард Михан (<i>Thomas Edward Meehan</i>).	2001
«Лак для волос» (<i>Hairspray</i> , 2002). Музыка Марка Шеймана, стихи Марка Шеймана (<i>Marc Shaiman</i>) и Скотта Виттмана (<i>Scott Wittman</i>). Автор либретто Марк О'Доннелл (<i>Mark O'Donnell</i>).	2002
Мюзикл «Злая» (<i>Wicked</i>). Стихи и музыка Стивена Шварца (<i>Stephen Schwartz</i>). Либретто Винни Гольцман (<i>Winnie Holzman</i>).	2003 г.
Джук-бокс мюзикл «Парни из Джерси» (<i>Jersey Boys</i>) с музыкой Фрэнки Валли (<i>Frankie Valli</i>) и группы <i>Four Seasons</i> .	2005 г.
«Веселый дом» (<i>Fun Home</i>). Музыка Джанин Тесори (<i>Jeanine Tesori</i>). Либретто и стихи Лизы Крон (<i>Lisa Kron</i>).	2006 г.
Мюзикл «Близко к норме» (<i>Next to Normal</i>). Либретто и стихи Брайана Йорки (<i>Brian Yorkey</i>) и музыка Тома Китта (<i>Thomas Robert Kitt</i>).	2008 г.
Мюзикл «Аладдин» (<i>Aladdin</i>). Музыка Алана Менкена (<i>Alan Irwin Menken</i>), тексты песен Ховарда Эшмана (<i>Howard Elliott Ashman</i>) и Тима Райса (<i>Timothy Miles Bindon Rice</i>), автор либретто Чад Бегелин (<i>Chad Beguelin</i>). Производство <i>Disney Theatrical Productions</i> .	2011 г.
Рок-мюзикл «Чумовые боты» (<i>Kinky Boots</i>). Музыка и стихи Синди Лаупер (<i>Cynthia Ann Stephanie Lauper Thornton</i>), либретто Харви Фирштейна (<i>Harvey Fierstein</i>).	2013 г.
Джук-бокс мюзикл «Прекрасная» (<i>Beautiful: The Carole King Musical</i>). Музыка из репертуара Кэрол Кинг (<i>Carole King</i>). Автор либретто Дуглас Мак-Грат (<i>Douglas Geoffrey McGrath</i>).	2013 г.
Джук-бокс мюзикл «Мотаун: мюзикл» (<i>Motown: The Musical</i>). Музыка и тексты спектакля взяты из каталога <i>Motown</i> . Мюзикл основан на автобиографии Берри Горди (<i>Berry Gordy III</i>) « <i>To Be Loved: The Music, the Magic, the</i>	2013 г.

<i>Memories of Motown»</i> (1994).	
Джук-бокс мюзикл «Рок на века» (<i>Rock of Ages</i> , 2006). В мюзикле представлены песни известных групп 1980-х годов, играющих глэм-метал. Автор либретто Крис Д'Ариенцо (<i>Chris D'Arienzo</i>).	2015 г.
Мюзикл «Школа Рока» (<i>School of Rock</i>) Эндрю Ллойда Уэббера (<i>Andrew Lloyd Webber</i>), стихи Глена Слэйтера (<i>Glenn Slater</i>), либретто Джулиан Фэллоуз (<i>Julian Fellowes</i>).	2015 г.
Рэп-мюзикл «Гамильтон» (<i>Hamilton</i>). Автор музыки, либретто и стихов Лин-Мануэль Миранда (<i>Lin-Manuel Miranda</i>).	2015 г.
Рок-мюзикл «Дорогой Эван Хансон» (<i>Dear Evan Hansen</i>). Музыка и стихи Бенджа Пасека (<i>Benj Pasek</i>) и Джастина Пола (<i>Justin Paul</i>). Автор либретто Стивен Левенсон (<i>Steven Levenson</i>).	2016 г.
Мюзикл «Наташа, Пьер и великая комета 1812 г.» (<i>Natasha, Pierre & The Great Comet of 1812</i>). Музыка, либретто и стихи Дейва Маллоя (<i>Dave Malloy</i>) по мотивам романа Льва Толстого «Война и мир»	2016 г.
Мюзикл «Визит оркестра» (<i>The Band's Visit</i>). Либретто Итамара Мосеса (<i>Itamar Moses</i>), музыка и стихи Дэвида Язбека (<i>David Norman Yazbek</i>).	2016 г.
Мюзикл « <i>Hadestown</i> ». Либретто, музыка и стихи Анаис Митчел (<i>Anaïs Mitchell</i>). Режиссер Рэйчел Чавкин (<i>Rachel Chavkin</i>). Либретто создано по мотивам мифа об Орфее и Эвридике.	2016 г.
Мюзикл «Холодное сердце» ⁴⁵ (<i>Frozen</i>). Авторы музыки и стихотворных текстов Кристин Андерсон-Лопез (<i>Kristen Anderson-Lopez</i>) и Роберт Лопез (<i>Robert Lopez</i>), либретто Дженифер Ли (<i>Jennifer Lee</i>). Производство <i>Disney Theatrical Productions</i> .	2018 г.

⁴⁵ «Холодное сердце» – под таким названием мюзикл существует в отечественном кинопрокате.

ПРИЛОЖЕНИЕ 2.

Схема американского водевиля

Части формы	Содержание
Первый номер	– громкий, массовый и почти всегда без слов, чтобы опаздывающая публика могла занять свои места в зрительном зале. Работали преимущественно цирковые артисты: жонглеры, гимнасты, дрессировщики с животными, заполняя все пространство сцены.
Второй номер	– работа на авансцене одного или двух артистов перед закрытым занавесом. Это могли быть песни или скетчи с условием, что второй номер по эмоциональному восприятию обязательно должен был быть более занимательным. Этот принцип сохранялся до конца представления: каждый новый номер должен быть лучше предыдущего.
Третий номер	– массовый, он мог представлять собой короткую бродвейскую пьесу в декорациях, либо показ красочного циркового аттракциона, либо выступление оркестра и танцоров.
Четвертый номер	– служил своеобразной кульминацией первого отделения и обычно отдавался на откуп хедлайнеру, но все же второй величины, певцу или комику, задача которого заключалась в том, чтобы поставить в конце своего выступления яркую эмоциональную точку. Выступление обычно проходило перед закрытым занавесом.
Пятый номер	– завершал первое отделение шоу и представлял собой многолюдную феерию, нечто в высшей степени наивное и трогательное, что можно было обсудить в антракте.
Антракт	– тоже был важен: зрители могли обменяться впечатлениями, перекусить и набраться сил для просмотра второго отделения.
Шестой номер	– начало второй половины шоу: должен был восстановить утраченную во время перерыва энергию. Это могло быть выступление на авансцене певца или показ комической пантомимы. Главными чертами в этих выступлениях были напор и темп.

Седьмой номер	– выступление артистов, снова занимающее всю сцену: модная пьеска в сжатом изложении или яркий комический скетч.
Восьмой номер	– гвоздь программы: выступление основного хедлайнера, кульминация всего шоу. Артист, работавший на сцене перед концовкой, в афише значился первым номером. От него практически зависел успех всего представления. В лучших режиссерских построениях выступление главного артиста эмоционально подводило итог всего шоу, перекликаясь с предыдущими номерами, в то же время качественно и содержательно перекрывая их.
Девятый номер	– финальный номер являлся таким же громким и бравурным, как и первый. Его задачей было создать максимально позитивную атмосферу, чтобы публика ушла домой с приятными ощущениями. Здесь могли иметь место патриотические музыкальные композиции, пение артистов вместе со зрителями (что дополнительно рождало чувство общности) и общие поклоны всех участников шоу. Номер должен был быть коротким, компактным, чтобы публика покидала зал в состоянии эмоционального возбуждения и восторга. Действовало правило: если все уже сыграно, покидай сцену как можно скорее, чтобы приподнятое настроение зрителей не рассеялось раньше времени.

ПРИЛОЖЕНИЕ 3.

Краткое содержание мюзикла «Плавучий театр»

Сюжет прослеживает истории персонажей с 1880-х по 1920-е годы. Владелец парохода, представляющего собой плавучий театр, – капитан Энди Хоукс и его жена Парти Энн; в число артистов плавучего театра входят Стив Бейкер и его жена, знойная певица Жюли Лаверн; в службу – кухарка Куини и ее муж Джо, портовый рабочий.

Действие первого акта происходит в Натчезе, штат Миссисипи, где корабль «Цветок хлопка» стоит на якоре. Восемнадцатилетняя дочь Хоукса Магнолия знакомится с Гейлордом Рейвеналом, заядлым игроком с золотым сердцем, не способным отказаться от своих дурных привычек, и быстро влюбляется в него. Далее городской шериф прерывает репетицию труппы плавучего театра, чтобы сообщить, что представления не могут продолжаться, потому что двое членов актерского состава виновны в смешанном браке. Когда выясняется, что Жюли – полукровка и выдавала себя за белую, Стив делает надрез на ее пальце, пьет ее кровь и объявляет себя тоже полукровкой. Однако в итоге супруги соглашаются тихо уйти с парохода. К концу акта Магнолия и Гейлорд вступают в брак.

Второй акт начинается в 1893 году в Чикаго во время проведения всемирной выставки. Гейлорд, Магнолия и их дочь Ким покинули «Цветок хлопка» и живут на карточные выигрыши Гейлорда. Но когда Гейлорд влезает в долги, он бросает семью. Отчаянно стремясь свести концы с концами после его ухода, Магнолия проходит прослушивание в мюзик-холл «Трокадеро», владелец которого ищет артистку, способную заменить ненадежную, страдающую алкоголизмом певицу ночного клуба. Этой певицей оказывается Жюли, которой удастся услышать выступление Магнолии на прослушивании, и она незаметно уходит, жертвуя собой, чтобы помочь старой подруге. Магнолия становится звездой, как и Ким. В конце мюзикла Магнолия завершает карьеру

и возвращается вместе с Ким на «Цветок хлопка», где происходит ее примирение с Гейлордом. Воссоединившаяся семья присоединяется к остальным персонажам, постаревшим и предположительно ставшим мудрее, на борту парохода. В сцене воссоединения не хватает только Жюли.

ПРИЛОЖЕНИЕ 4.

Мюзиклы, поставленные на Бродвее более 1000 раз

Название, дата открытия	К-во спек- таклей	Награды	Дополнительная информация
<i>The Phantom of the Opera</i> <i>Призрак Оперы</i> 26 января 1988 г.	13717	7 премий «Tony» в 1988 году, в том числе за лучший мюзикл. 7 премий «Drama Desk Awards» в 1988 г.	В настоящее время идет в Majestic Theater (место проведения с момента открытия). Самое продолжительное шоу и мюзикл на Бродвее. Есть фильм 2004 г.
<i>Chicago</i> <i>Чикаго</i> (возрождение 1996 г.) 14 ноября 1996 г.	10074	6 премий «Tony» в 1997 году, в том числе за лучшее возрождение мюзикла. 6 наград «Drama Desk Awards» в 1997 году, в том числе за выдающееся возрождение мюзикла. Премия «Grammy» за лучший альбом музыкального шоу в 1998 году.	В настоящее время идет в театре «Амбассадор» (площадка с 2003 г.). Самое продолжительное возрождение Бродвея. Оригинальная постановка 1975 г. (936 спектаклей). Самое продолжительное шоу, премьера которого состоялась на Бродвее. Самое продолжительное американское шоу на Бродвее. Есть фильм 2002 г.
<i>The Lion King</i> <i>Король Лев</i> 13 ноября 1997 г.	9691	6 премий «Tony» в 1998 году, в том числе за лучший мюзикл. 8 премий «Drama Desk Awards» в 1998 г.	В настоящее время идет в Minskoff Theatre (площадка с 2006 г.). Самый продолжительный спектакль Disney Theatrical Productions.

		Премия «Grammy» за лучший альбом музыкального шоу в 1999 году.	Самое кассовое бродвейское шоу в истории. Самое продолжительное бродвейское шоу, поставленное женщиной (Джули Теймор). Есть анимационный фильм 1994 г. и фотореалистичный компьютерный анимационный фильм 2019 г.
<i>Cats</i> <i>Кошки</i> 7 октября 1982 г.	7485	7 премий «Tony» в 1983 году, в том числе за лучший мюзикл. 3 награды «Drama Desk Awards» в 1983 г. Премия «Grammy» за лучший альбом актерского шоу в 1984 году.	Первая в истории бродвейская постановка с более чем 7000 спектаклей. Возрождение в 2016 г. (593 спектакля). Есть фильмы 1998, 2019 гг.
<i>Wicked</i> <i>Злая</i> 30 октября 2003 г.	7227	3 премии «Tony» в 2004 г. 7 премий «Drama Desk Awards» в 2004 г., в том числе за выдающийся мюзикл. Премия «Grammy» за лучший альбом музыкального шоу в 2005 г.	В настоящее время идет в Театре Гершвина (место проведения с момента открытия). Фильм планируется на 2024–25 гг.
<i>Les Misérables</i> <i>Отверженные</i> 12 марта 1987 г.	6680	8 премий «Tony» в 1987 году, в том числе за лучший мюзикл. 5 премий «Drama Desk Awards» в 1987 году, в том числе за выдающийся мюзикл.	Возрождения в 2006 г. (463 спектакля) и 2014 г. (1024 спектакля). Есть фильм 2019 г.

		Премия «Grammy» за лучший альбом с музыкальным составом в 1988 и 1991 годах.	
<i>A Chorus Line</i> <i>Кордебалет</i> 25 июля 1975 г.	6137	9 премий «Tony» в 1976 году, в том числе за лучший мюзикл. 5 премий «Drama Desk Awards» в 1976 году, в том числе за выдающийся мюзикл. Специальная премия «Tony» в 1984 году за то, что он стал самым продолжительным мюзиклом на Бродвее. Пуллитцеровская премия в области драмы 1976 г.	Первая в истории бродвейская постановка с более чем 4000, 5000 и 6000 представлений. Возрождение 2006 г. (759 спектаклей). Есть фильм 1985 г.
<i>Mamma Mia!</i> <i>Мамма Миа!</i> 18 октября 2001 г.	5758		Самый продолжительный музыкальный автомат на Бродвее. Есть фильм 2008 г.
<i>Beauty and the Beast</i> <i>Красавица и Чудовище</i> 18 апреля 1994 г.	5461	Премия «Tony» в 1994 году.	Есть фильмы: анимационный – 1991 г., художественный – 2017 г.
<i>Rent</i> <i>Богема</i> 29 апреля 1996 г.	5123	4 премии «Tony» в 1996 году, в том числе за лучший мюзикл. 6 наград «Drama Desk Awards» в 1996 году, в том	Есть фильм 2005 г.

		числе за выдающийся мюзикл. Пулитцеровская премия в области драмы 1996 г.	
<i>Jersey Boys</i> <i>Парни из Джерси</i> 6 ноября 2005 г.	4642	4 премии «Tony» в 2006 году, в том числе за лучший мюзикл. 2 премии «Drama Desk Awards» в 2006 г. Премия «Grammy» за лучший альбом музыкального шоу в 2007 году.	Есть фильм 2014 г.
<i>Miss Saigon</i> <i>Мисс Сайгон</i> 11 апреля 1991 г.	4092	3 премии «Tony» в 1991 году. 4 награды «Drama Desk Awards» в 1991 г.	Возрождение в 2017 году (340 спектаклей). Есть фильм 2016 г.
<i>The Book of Mormon</i> <i>Книга Мормона</i> 24 марта 2011 г.	4087	9 премий «Tony» в 2011 году, в том числе за лучший мюзикл. 5 премий «Drama Desk Awards» в 2011 году, в том числе за выдающийся мюзикл. Премия «Grammy» за лучший альбом музыкального театра в 2012 году.	В настоящее время идет в Eugene O'Neill Theatre (место с момента открытия). Есть трейлер сценической записи спектакля 2021 г.
<i>42nd Street</i> <i>42-я улица</i> 25 августа 1980 г.	3486	2 премии «Tony» в 1981 году, в том числе за лучший мюзикл. 2 награды «Drama Desk Awards» в 1981 г.	Возрождение в 2001 г. (1524 спектакля). Есть фильм 1933 и сценическая версия 2019 г.

<i>Grease</i> Бриолин 14 февраля 1972 г.	3388	2 награды «Drama Desk Awards» в 1972 г.	Возрождения в 1994 г. (1505 спектаклей) и 2007 г. (554 спектакля). Есть фильм 1978 г.
<i>Fiddler on the Roof</i> Скрипач на крыше 22 сентября 1964 г.	3242	9 премий «Тону» в 1965 году, в том числе за лучший мюзикл. Специальная премия «Тону» в 1972 году за то, что он стал самым продол- жительным мюзиклом на Бродвее.	Возрождения в 1976 г. (167 спектаклей), 1981 г. (53 спектакля), 1990 г. (241 спектакль), 2004 г. (781 спектакль) и 2015 г. (431 спектакль). Есть фильм 1971 г.
<i>Aladdin</i> Аладдин 20 марта 2014 г.	2858	Премия «Тону» в 2014 году. Премия «Drama Desk Awards» в 2014 г.	В настоящее время идет в New Amsterdam Theatre (место проведения с момента открытия). Есть фильмы 1992, 2019 гг.
<i>Hello, Dolly!</i> Хэлло, Долли! 16 января 1964 г.	2844	10 премий «Тону» в 1964 году, в том числе за луч- ший мюзикл. Премия «Drama Desk Awards» в 1970 году.	Возрождения в 1975 г. (42 спектакля), 1978 г. (147 спектаклей), 1995 г. (116 спектаклей) и 2017 г. (550 спектаклей). Есть фильм 1969 г.
<i>My Fair Lady</i> Моя прекрасная леди 15 марта 1956 г.	2717	6 премий «Тону» в 1957 году, в том числе за лучший мюзикл.	Возрождения в 1976 г. (377 спектаклей), 1981 г. (120 спектаклей), 1993 г. (165 спектаклей) и 2018 г. (509 спектаклей). Есть фильм 1964 г.
<i>Hairspray</i> Лак для волос 15 августа 2002 г.	2642	8 премий «Тону» в 2003 году, в том числе за лучший мюзикл.	Есть фильм 2007 г.

		10 премий «Drama Desk Awards» в 2003 г., в том числе за выдающийся мюзикл. Премия «Grammy» за лучший альбом музыкального шоу в 2003 году.	
<i>Mary Poppins</i> <i>Мэри Поппинс</i> 16 ноября 2006 г.	2619	Премия «Тону» в 2007 году. 2 премии «Drama Desk Awards» в 2007 г.	Есть фильм 1964 г.
<i>Avenue Q</i> <i>Авеню Кью</i> 31 июля 2003 г.	2534	3 премии «Тону» в 2004 году, в том числе за лучший мюзикл.	Первоначальная постановка переместилась с Off-Broadway на New World Stage где было проведено еще 4035 представлений, завершившихся 26 мая 2019 года.
<i>Kinky Boots</i> <i>Чумовые боты</i> 4 апреля 2013 г.	2505	6 премий «Тону» в 2013 году, в том числе за лучший мюзикл. «Drama Desk Awards» в 2013 г. Премия «Grammy» за лучший альбом музыкального театра в 2014 году.	Есть фильм 2005 г.
<i>The Producers</i> <i>Продюсеры</i> 19 апреля 2001 г.	2502	12 премий «Тону» в 2001 году, в том числе за лучший мюзикл. 11 премий «Drama Desk Awards» в 2001 году, в том числе за выдающийся мюзикл.	В настоящее время является рекордсменом по производству на Бродвее с наибольшим количеством наград «Тону», выиграв 12. Есть фильмы 1968, 2005 гг.

		Премия «Grammy» за лучший альбом музыкального шоу в 2002 году.	
<i>Beautiful: The Carole King Musical</i> <i>Красиво: Мюзикл</i> <i>Кэрол Кинг</i> 12 января 2014 г.	2416	2 премии «Tony» в 2014 году. 3 премии «Drama Desk Awards» в 2014 г. Премия «Grammy» за лучший альбом музыкального театра в 2015 году.	
<i>Annie</i> <i>Энни</i> 21 апреля 1977 г.	2377	7 премий «Tony» в 1977 году, в том числе за лучший мюзикл. 7 премий «Drama Desk Awards» в 1977 году, в том числе за выдающийся мюзикл. Премия «Grammy» за лучший альбом актерского шоу в 1978 году.	Возрождения в 1997 г. (239 спектаклей) и 2012 г. (487 спектаклей). Есть фильмы 1982, 2014 гг.
<i>Cabaret (1998 revival)</i> <i>Кабаре</i> (возрождение 1998 г.) 19 марта 1998 г.	2377	4 премии «Tony» в 1998 году, в том числе за лучшее возрождение мюзикла. 3 награды «Drama Desk Awards» в 1998 году, в том числе за выдающееся возрождение мюзикла.	Возрождение Оригинальная постановка 1966 г. (1165 спектаклей) и возрождения в 1987 г. (261 спектакль) и 2014 г. (388 спектаклей). Есть фильм 1972 г.
<i>Man of La Mancha</i> <i>Человек из Ла-манчи</i> 22 ноября 1965 г.	2328	5 премий «Tony» в 1966 году, в том числе за лучший мюзикл.	Возрождения в 1972 г. (140 спектаклей), 1977 г. (124 спектакля), 1992 г. (108 спектаклей) и

			2002 г. (304 спектакля). Есть фильм 1972 г.
<i>Rock of Ages</i> <i>Рок на века</i> 7 апреля 2009 г.	2328		Есть фильм 2012 г.
<i>Hamilton</i> <i>Гамильтон</i> 6 августа 2015 г.	2302	11 премий «Тону» в 2016 году, в том числе за лучший мюзикл. Пулитцеровская премия в области драмы 2016 г. Премия «Grammy» за лучший альбом музыкального театра в 2016 году.	В настоящее время идет в Театре Ричарда Роджерса (место с момента открытия). Наибольшее количество номинаций на премию «Тону» за постановку (16). Есть сценическая версия спектакля 2020 г.
<i>Oklahoma!</i> <i>Оклахома!</i> 31 марта 1943 г.	2212	Специальная премия «Тону» в 1993 году к 50-летию шоу.	Возрождения в 1951 г. (100 спектаклей), 1953 г. (40 спектаклей), 1979 г. (293 спектакля), 2002 г. (388 спектаклей) и 2019 г. (328 спектаклей). Есть фильм 1955 г. и сценическая версия спектакля 1999 г.
<i>Smokey Joe's Cafe</i> <i>Кафе Смоки Джо</i> 2 марта 1995 г.	2036		Самое продолжительное оригинальное музыкальное ревю на Бродвее. Есть фильм – сценическая запись ревю 2002 г.
<i>Pippin</i> <i>Пиппин</i> 23 октября 1972 г.	1944	5 премий «Тону» в 1973 году. 5 премий «Drama Desk Awards» в 1973 г.	Возрождение в 2013 г. (709 спектаклей). Есть видеофильм 1981 г.

<i>South Pacific</i> Юг Тихого океана 7 апреля 1949 г.	1925	10 премий «Тону» в 1950 году, в том числе за лучший мюзикл. Пулитцеровская премия в области драмы 1950 г.	Возрождения в 1955 г. (15 спектаклей) и 2008 г. (996 спектаклей). Удерживал рекорд бродвейского производства с наибольшим количеством побед на премии «Тону» за 51-й год с 10 победами, пока его не превзошли «Продюсеры», выигравшие 12. Есть фильм 1958 г.
<i>The Magic Show</i> Волшебное шоу 28 мая 1974 г.	1920		Есть сценическая запись спектакля 2001 г.
<i>Aida</i> Аида 23 марта 2000 г.	1852	4 премии «Тону» в 2000 году. Премия «Drama Desk Awards» в 2000 г. Премия «Grammy» за лучший альбом музыкального шоу в 2001 году.	
<i>Dancin'</i> Танцы 27 марта 1978 г.	1774	2 премии «Тону» в 1978 году. 2 награды «Drama Desk Awards» в 1978 г.	Самый продолжительный танцевальный мюзикл на Бродвее.
<i>La Cage aux Folles</i> Клетка для чудачков 21 августа 1983 г.	1761	6 премий «Тону» в 1984 году, в том числе за лучший мюзикл. 3 награды «Drama Desk Awards» в 1984 г.	Возрождения в 2004 г. (229 спектаклей) и 2010 г. (433 спектакля). Есть фильмы – комедии 1978, 1996 гг.
<i>Hair</i> Волосы 29 апреля 1968 г.	1750	Премия «Drama Desk Awards» в 1968 году.	Возрождения в 1977 г. (43 спектакля), 2004 г. (1 бенефис),

		Премия «Grammy» за лучший саундтрек к оригинальному альбому шоу актеров в 1969 году.	2009 г. (519 спектаклей) и 2011 г. (67 спектаклей). Есть фильм 1979 г.
<i>The Wiz</i> <i>Волшебник</i> 5 января 1975 г.	1672	7 премий «Tony» в 1975 году, в том числе за лучший мюзикл. 5 премий «Drama Desk Awards» в 1975 году, в том числе за выдающийся мюзикл. Премия «Grammy» за лучший альбом шоу актеров в 1976 году.	Возрождение в 1984 г. (13 спектаклей). Есть фильм 1978 г. и специально отснятая телевизионная версия мюзикла для компании NBC <i>The Wiz Live! 2015 г.</i>
<i>Dear Evan Hansen</i> <i>Дорогой Эван Хансен</i> 4 декабря 2016 г.	1648	6 премий «Tony» в 2017 году, в том числе за лучший мюзикл. Премия «Grammy» за лучший альбом музыкального театра в 2018 году.	В настоящее время идет в Music Box Theatre (место проведения с момента открытия). Примечание: по состоянию на июнь 2022 г. было объявлено о закрытии на 18 сентября 2022 г. Есть фильм 2021 г.
<i>Come from Away</i> <i>Приходи издалека</i> 12 марта 2017 г.	1629	Премия «Tony» в 2017 году. 3 премии «Drama Desk Awards» в 2017 году, в том числе за выдающийся мюзикл.	В настоящее время идет в Gerald Schoenfeld Theatre (место с момента открытия). Примечание: по состоянию на июнь 2022 г. было объявлено о закрытии на 2 октября 2022 г. Есть фильм 2021 г.

<i>Crazy for You</i> <i>Без ума от тебя</i> 19 февраля 1992 г.	1622	3 премии «Tony» в 1992 году, в том числе за лучший мюзикл. 2 награды «Drama Desk Awards» в 1992 году, в том числе за выдающийся мюзикл.	Есть сценическая запись спектакля 2012 г.
<i>The Best Little Whorehouse in Texas</i> <i>Лучший маленький бордель в Техасе</i> 19 июня 1978 г.	1584	2 премии «Tony» в 1979 году. 3 награды «Drama Desk Awards» в 1978 г.	Возрождения в 1982 г. (63 спектакля) и 2006 г. (1 бенефис)
<i>Spamalot</i> <i>Спамалот</i> 17 марта 2005 г.	1575	3 премии «Tony» в 2005 году, в том числе за лучший мюзикл. 3 награды «Drama Desk Awards» в 2005 г., в том числе за выдающийся мюзикл. Премия «Grammy» за лучший альбом музыкального шоу в 2006 году.	Есть фильм – комедия <i>Monty Python and the Holy Grail</i> 1975 г.
<i>Evita</i> <i>Эвита</i> 25 сентября 1979 г.	1567	7 премий «Tony» в 1980 году, в том числе за лучший мюзикл. 6 премий «Drama Desk Awards» в 1980 году, в том числе за выдающийся мюзикл. Премия «Grammy» за лучший альбом актерского шоу в 1981 году.	Возрождение в 2012 г. (337 спектаклей). Есть фильм 1996 г.

<i>Matilda the Musical</i> <i>Матильда</i> 11 апреля 2013 г.	1554	4 премии «Tony» в 2013 году. 5 премий «Drama Desk Awards» в 2013 году, в том числе за выдающийся мюзикл. Премия «Tony» за выдающиеся достижения в театре в 2013 году для 4-х оригинальных ведущих актрис.	
<i>Waitress</i> <i>Официантка</i> 24 апреля 2016 г.	1544	Премия «Drama Desk Awards» в 2016 году.	Возрождение в 2021 году (122 спектакля).
<i>Jekyll & Hyde</i> <i>Джекил и Хайд</i> 28 апреля 1997 г.	1543	2 награды «Drama Desk Awards» в 1997 г.	Возрождение в 2013 г. (30 спектаклей).
<i>42nd Street (2001 revival)</i> <i>42-я улица (возрождение 2001 г.)</i> 2 мая 2001 г.	1524	2 премии «Tony» в 2001 году, в том числе за лучшее возрождение мюзикла. Премия «Drama Desk Awards» в 2001 году за выдающееся возрождение мюзикла.	Возрождение Оригинальная постановка 1980 г. (3486 спектаклей).
<i>Dreamgirls</i> <i>Девушки мечты</i> 20 декабря 1981 г.	1521	6 премий «Tony» в 1982 году. 4 награды «Drama Desk Awards» в 1982 г. Премия «Grammy» за лучший альбом актерского шоу в 1983 году.	Возрождения в 1987 г. (177 спектаклей) и 2001 г. (1 бенефис). Есть фильм 2006 г.

<i>Mame</i> <i>Мэйм</i> 24 мая 1966 г.	1508	3 премии «Tony» в 1966 году. Премия «Grammy» за лучший саундтрек к оригинальному альбому шоу актеров в 1967 году.	Возрождение в 1983 г. (41 спектакль) Есть фильм, связанный с сюжетом мюзикла: <i>Auntie Mame</i> 1958 г.
<i>Grease (1994 revival)</i> <i>Бриолин</i> <i>(возрождение 1994 г.)</i> 11 мая 1994 г.	1505		Возрождение Оригинальная постановка 1972 г. (3388 спектаклей) и возрождение в 2007 г. (554 спектакля).
<i>The Sound of Music</i> <i>Звуки музыки</i> 16 ноября 1959 г.	1443	5 премий «Tony» в 1960 году, в том числе за лучший мюзикл. Премия «Grammy» за лучший шоу-альбом (оригинальный состав) в 1961 году.	Возрождение в 1998 г. (533 спектакля). Есть фильм 1965 г.
<i>Me and My Girl</i> <i>Я и моя девушка</i> 10 августа 1986 г.	1420	3 премии «Tony» в 1987 году. 5 премий «Drama Desk Awards» в 1987 г.	Есть фильм <i>The Lambeth Walk</i>, 1939 г. с аналогичным для мюзикла сюжетом.
<i>How to Succeed in Business Without Really Trying</i> <i>Как преуспеть в бизнесе, ничего не делая</i> 14 октября 1961 г.	1417	7 премий «Tony» в 1962 году, в том числе за лучший мюзикл. Пулитцеровская премия в области драмы 1962 г. Премия «Grammy» за лучший оригинальный альбом шоу с актерами в 1962 году.	Возрождения в 1995 г. (548 спектаклей) и 2011 г. (473 спектакля). Есть фильм 1967 г.
<i>The Music Man</i>	1375	6 премий «Tony» в	Возрождения в

<i>Продавец музыки</i> 19 декабря 1957 г.		1958 году, в том числе за лучший мюзикл. Премия «Grammy» за лучший оригинальный альбом (бродвейский или телевизионный) в 1959 году.	1980 г. (21 спектакль), 2000 г. (699 спектаклей) и 2022 г. (221 спектакль, в настоящее время идет в Театре Зимнего сада). Есть фильм 1962 г., телевизионная версия спектакля 2003 г.
<i>Funny Girl</i> <i>Смешная девчонка</i> 26 марта 1964 г.	1348	Премия «Grammy» за лучший саундтрек из оригинального шоу-альбома актеров в 1965 году.	Возрождения в 2002 г. (1 благотворительный спектакль) и 2022 г. (145 спектаклей, в настоящее время идет в August Wilson Theatre) Есть фильм 1968 г.
<i>Billy Elliot</i> <i>Билли Эллиот</i> 13 ноября 2008 г.	1312	10 премий «Tony» в 2009 году, в том числе за лучший мюзикл. 10 премий «Drama Desk Awards» в 2009 г., в том числе за выдающийся мюзикл.	Есть фильм 1968 года, Телевизионная версия спектакля <i>Billy Elliot the Musical Live</i> 2014 г.
<i>School of Rock</i> <i>Школа рока</i> 6 декабря 2015 г.	1309		Есть фильм – комедия 2004 г.
<i>Promises, Promises</i> <i>Обещания, обещания</i> 1 декабря 1968 г.	1281	2 премии «Tony» в 1969 году. 2 награды «Drama Desk Awards» в 1969 г. Премия «Grammy» за лучший саундтрек из оригинального шоу-альбома актеров в 1970 году.	Возрождение в 2010 г. (289 спектаклей). Есть фильм <i>The Apartment</i> 1960 г., который послужил основой для мюзикла.

<i>The King and I</i> <i>Король и я</i> 29 марта 1951 г.	1246	5 премий «Тону» в 1952 году, в том числе за лучший мюзикл.	Возрождения в 1977 г. (695 спектаклей), 1985 г. (191 спектакль), 1996 г. (780 спектаклей) и 2015 г. (499 спектаклей). Есть фильм 1956 г., анимационная версия фильма 1999 г.
<i>1776</i> <i>1776</i> 16 марта 1969 г.	1217	3 премии «Тону» в 1969 году, в том числе за лучший мюзикл. 2 награды «Drama Desk Awards» в 1969 г.	Возрождения в 1997 г. (333 спектакля) и 2022 г. Есть фильм 1972 г.
<i>Guys and Dolls</i> <i>Парни и куколки</i> 24 ноября 1950 г.	1200	5 премий «Тону» в 1951 году, в том числе за лучший мюзикл.	Возрождения в 1955 г. (16 спектаклей), 1965 г. (15 спектаклей), 1976 г. (239 спектаклей), 1992 г. (1143 спектакля) и 2009 г. (121 спектакль). Есть фильм 1955 г.
<i>In the Heights</i> <i>На высоте мечты</i> 9 марта 2008 г.	1184	4 премии «Тону» в 2008 году, в том числе за лучший мюзикл. Премия «Grammy» за лучший альбом музыкального шоу в 2009 году.	Есть фильм 2021 г.
<i>Once</i> <i>Однажды</i> 18 марта 2012 г.	1168	8 премий «Тону» в 2012 году, в том числе за лучший мюзикл. 4 награды «Drama Desk Awards» в 2012 году, в том	Есть фильм 2007 г., который послужил основой для мюзикла.

		числе за выдающийся мюзикл. Премия «Grammy» за лучший альбом музыкального театра в 2013 году.	
<i>Cabaret</i> <i>Кабаре</i> 20 ноября 1966 г.	1165	8 премий «Tony» в 1967 году, в том числе за лучший мюзикл. Премия «Grammy» за лучший саундтрек из оригинального шоу-альбома актеров в 1968 году.	Возрождения в 1987 г. (261 спектакль), 1998 г. (2377 спектаклей) и 2014 г. (388 спектаклей). Есть фильм 1972 г.
<i>Memphis</i> <i>Мемфис</i> 19 октября 2009 г.	1165	4 премии «Tony» в 2010 году, в том числе за лучший мюзикл. 4 награды «Drama Desk Awards» в 2010 году, в том числе за выдающийся мюзикл.	Есть съемка мюзикла 2011 г.
<i>Annie Get Your Gun</i> <i>Хватай свою пушку, Энни</i> 16 мая 1946 г.	1147		Возрождения в 1966 г. (78 спектаклей) и 1999 г. (1045 спектаклей). Самый старый 1000+ оригинал, к которому присоединится 1000+ возрождение
<i>Guys and Dolls (1992 revival)</i> <i>Парни и куколки</i> <i>Возрождение</i> 1992 г. 14 апреля 1992 г.	1143	4 премии «Tony» в 1992 году, в том числе за лучшее возрождение мюзикла. 7 премий «Drama Desk Awards» в 1992 году, в том числе за выдающееся возрождение мюзикла.	Возрождение Оригинальная постановка 1950 г. (1200 спектаклей) и возрождения в 1955 г. (16 спектаклей), 1965 г. (15 спектаклей), 1976 г. (239 спектаклей) и 2009 г. (121 спектакль).

		Премия «Grammy» за лучший альбом музыкального шоу в 1993 году.	
<i>The 25th Annual Putnam County Spelling Bee</i> 25-й ежегодный конкурс правописания округа Патнэм 2 мая 2005 г.	1136	2 премии «Tony» в 2005 г. 3 награды «Drama Desk Awards» в 2005 г.	
<i>Pins and Needles</i> Булавки и иголки 27 ноября 1937 г.	1108		
<i>Fosse</i> Фосс 14 января 1999 г.	1093	3 премии «Tony» в 1999 году, в том числе за лучший мюзикл. Премия «Drama Desk Awards» в 1999 г.	
<i>They're Playing Our Song</i> Они играют нашу песню 11 февраля 1979 г.	1082		
<i>Kiss Me, Kate</i> Целуй меня, Кэт 30 декабря 1948 г.	1077	5 премий «Tony» в 1949 году, в том числе за лучший мюзикл.	Возрождения в 1952 г. (8 спектаклей), 1999 г. (881 спектакль) и 2019 г. (125 спектаклей). Первое шоу, получившее премию «Tony» за лучший мюзикл среди других наград «Tony».

			Есть фильм 1953 г., телевизионные версии спектакля: 1958, 1964, 1968, 2003 гг.
<i>Spider-Man: Turn off the Dark</i> Человек-паук: выключите тьму 14 июня 2011 г.	1066		Самая дорогая постановка в истории Бродвея. Самый длинный период предварительного просмотра в истории Бродвея (182 представления предварительного просмотра).
<i>The Pajama Game</i> Пижамная игра 13 мая 1954 г.	1063	3 премии «Тону» в 1955 году, в том числе за лучший мюзикл.	Возрождения в 1973 г. (65 спектаклей) и 2006 г. (129 спектаклей). Есть фильм 1957 г.
<i>Shenandoah</i> Шенандоа 7 января 1975 г.	1050	2 премии «Тону» в 1975 году. 2 награды «Drama Desk Awards» в 1975 году.	Возрождение в 1989 г. (32 спектакля). Есть фильм 1965 г., который послужил основой для мюзикла
<i>Annie Get Your Gun (1999 revival)</i> Хватай свою пушку, Энни (возрождение 1999 года) 4 марта 1999 г.	1045	2 премии «Тону» в 1999 году, в том числе за лучшее возрождение мюзикла. Премия «Drama Desk Awards» в 1999 г. Специальная премия «Drama Desk Awards» в 2001 году для Ребы Макин-тайр. Премия «Grammy» за лучший альбом музыкального шоу в 2000 году.	Возрождение Оригинальная постановка 1946 г. (1147 спектаклей) и возрождение в 1966 г. (78 спектаклей).

<i>Les Misérables (2014 revival)</i> <i>Отверженные</i> (возрождение 2014 г.) 23 марта 2014 г.	1024		Возрождение Оригинальная постановка 1987 г. (6680 спектаклей) и возрождение в 2006 г. (463 спектакля).
<i>Damn Yankees</i> <i>Чертовы янки</i> 5 мая 1955 г	1019	7 премий «Tony» в 1956 году, в том числе за лучший мюзикл.	Возрождение в 1994 г. (533 спектакля). Есть фильм 1958 г.
<i>Grand Hotel</i> <i>Гранд Отель</i> 12 ноября 1989 г.	1017	5 премий «Tony» в 1990 году. 5 премий «Drama Desk Awards» в 1990 г.	Есть фильм 1933 г., который послужил основой для мюзикла
<i>Contact</i> <i>Контакт</i> 30 марта 2000 г.	1010	4 премии «Tony» в 2000 году, в том числе за лучший мюзикл. 4 награды «Drama Desk Awards» в 2000 году, в том числе за выдающийся мюзикл.	
<i>Beatlemania</i> <i>Битломания</i> 31 мая 1977 г.	1006		Есть фильм 1981 г.
<i>Big River: The Adventures of Huckleberry Finn</i> <i>Большая река</i> 25 апреля 1985 г.	1005	7 премий «Tony» в 1985 году, в том числе за лучший мюзикл. 7 премий «Drama Desk Awards» в 1985 г.	Возрождение в 2003 г. (67 спектаклей)

ПРИЛОЖЕНИЕ 5.

Краткое содержание мюзикла «Оклахома!»

Сюжет «Оклахомы!» прослеживает два любовных треугольника, которые разрешаются на игровом фоне, пропитанном патриотическим чувством. Первый включает племянницу тетушки Эллер Лори, очаровательного ковбоя Керли и угрюмого, вызывающего смутное чувство угрозы фермерского подручного Джада Фрая. Лори тянется к Керли и боится Джада, который живет на ферме тетушки Эллер в копильне, стены которой оклеил изображениями обнаженных женщин. Когда Джад приглашает Лори на деревенский праздник, она соглашается, чтобы насолить Керли. Перспектива пойти на праздник с Джадом вызывает у Лори сильную тревогу и приводит в действие напряжение, порожденное любовными треугольниками, питая сюжет.

Второй, более комический любовный треугольник, включает ковбоя Уилла Паркера, фермерскую дочку Энни (которую прозвали «Эду» (хлопотливой) за ее здоровый интерес к мужчинам) и бродячего торговца-перса Али Хакима, с которым Энни флиртует, пока не видит Уилл. В то время, когда разыгрываются эти любовные истории, поступь прогресса на территории Оклахомы нарушается из-за трений между ковбоями и фермерами, которые отражены в номере *The Farmer and the Cowman*.

Все конфликты изящно разрешаются к концу мюзикла. Фермеры и ковбои, пусть и нехотя, со временем принимают друг друга. Али покидает территорию, и Энни с Уиллом женятся. Напряжение потихоньку кипит между Керли, Джадом и Лори до тех пор, пока пьяный Джад не завязывает ссору с Керли, во время которой нечаянно падает на собственный нож и умирает. Керли женится на Лори, Оклахома становится штатом, и ее жители коллективно радуются этому.

ПРИЛОЖЕНИЕ 6.

Краткое содержание мюзикла «Скрипач на крыше»

Сценарий мюзикла основан на рассказах еврейского писателя и драматурга Шолом-Алейхема о Тевье, молочнике из придуманного местечка Анатевки; действие происходит в России на переломе веков. «Скрипач», ныне ставший классикой, для своего времени был структурно необычным произведением: это не столько плотный и связный нарратив, сколько ряд свободно развивавшихся подсюжетов, каждый из которых был связан с главной темой мюзикла, а именно – конфликтом между поколениями, усиленному призмой коллапса традиционных ценностей.

Три подсюжета в «Скрипаче» фокусировались на трех старших из пяти дочерей Тевье. Конфликт в каждом из них создает вызов, который дочери Тевье в виде своего замужества бросают авторитету отца, обычаям и убеждениям своего сообщества. Старшая, Цейтл, сама выбирает себе пару, вместо того чтобы уступить желаниям деревенской свахи и своих родителей. Вторая дочь, Годл, обращается к семье за благословением, а не разрешением на брак с мужчиной, в которого она влюбляется и с которым самостоятельно заключает помолвку. Третья дочь, Хава, влюбляется в православного христианина (т.е. для Тевье – «иноверца») из соседней русской деревни и в итоге бежит вместе с ним.

Линия персонажа Тевье дана авторами в драматургическом развитии. Тевье начинает с уверенности в том, что знает, что такое праведная жизнь, с абсолютного понимания всего, что есть в окружающем его довольно ограниченном мире.

Однако на протяжении развития действия он приходит к пониманию, что вера не имеет ничего общего с обстоятельствами его традиционной жизни. В итоге для него это означает возможность приспособиться к меняющемуся миру, не теряя чувство любви к своей семье и веры в своего Бога.

Хотя этот основной тематический конфликт охватывает всю историю, также видно, как он разыгрывается в отношениях Тевье с другими персонажами. В «Скрипаче на крыше» главный герой сталкивается с личными трудностями, которые отражают более узкие тематические конфликты: традиционный Тевье против его прогрессивных дочерей, авторитарный Тевье против своей непокорной жены или Тевье против Бога (с которым у него очень личные отношения).

Таким образом, цепляясь за свои убеждения и обычаи, Тевье одновременно осознает, что если не изменит некоторые правила и не начнет приспосабливаться к меняющимся временам, то станет чужим для собственных детей. Если не считать Хавы, смешанный брак которой Тевье признаёт лишь через некоторое время и преодоление себя, он в итоге приходит к принятию и даже уважению выбора дочерей. Постоянные колебания между традиционной и новой жизнью для Тевье и его окружения в «Скрипаче» приходят в итоге к главной драматической перемене для всех: еврейское местечко Анатевка ликвидируется властями, и его обитатели вынуждены сняться с места в поисках нового пристанища для себя и своих семей.

ПРИЛОЖЕНИЕ 7.

Нотные примеры

A Julie

p Fish got to swim and birds got to fly, I got to love one

man till I die, Can't help lov-in' dat man of mine.

Tell me he's la - zy, Tell me he's slow, Tell me I'm cra - zy,

pp delicately

CI's

8 7/2/94

Пример 1. «Плавучий театр» № 5 *Can't Help Lovin' Dat Man*

I Julie/Sopranos

mf Fish got to swim___ and birds got to fly,_____ I got to love___ one

Queenie

mf Fish got to swim___ and birds got to fly,_____ I got to love___ one

Altos

mf Fish got to swim___ and birds got to fly,_____ I got to love___ one

Joe/Tenors

mf While de birds fly till de

Baritones

mf While de birds fly till de

Basses

mf While de birds fly up in de sky my

I

mf

Julie/Sopranos
man till I die, _____ Can't help lov-in' dat man _____ of

Queenie
man till I die, _____ Can't help lov-in' dat man _____ of

Altos
man till I die, _____ Can't help lov-in' dat man _____ of

Joe/Tenors
world die's I'll love dat gal of

Baritones
world is dy - in' I'll love dat gal of

Basses
gal loves me; dat's why she's true gal of

100

Пример 2. «Плавучий театр» № 5 *Can't Help Lovin' Dat Man*

No.4 Show Boat Act I Sc.1

B Joe
Dere's an ol' man called de Mis-sis-sip-pi, Dat's de ol' man dat I'd like to be;

B
colla voce

40

What does he care if de world's got trou- bles? What does he care if de land ain't free?

Ben moderato sostenuto
mp

Ol' man Riv- er, dat ol' man Riv- er, He mus' know sump- in', But don't say noth- in', He

Joe

just keeps rol- lin', He keeps on rol- lin' a- lon'. He

Пример 3. «Плавучий театр» №4 *Ol' Man River*

65

Oh, what a beau - ti - ful morn - in',

Oh, what a beau - ti - ful day, _____

I got a beau - ti - ful feel - in',

Ev - 'ry thin's go - in' my way. _____

W.W.
Stgs.
Hp. *p a tempo*

+ Hns.

L.H.

C-523

Пример 4. «Оклахома!» № 1 Oh, What a Beautiful Morning

140 *Con sentimento (slowly)*
 CURLY: *sings*

I can see the stars git-tin' blur-ry When we ride back

Stgs.
Hp.
pp

home in the sur-rey, Rid - in' slow - ly home in the sur-rey with the

day git-tin' old - er, Feel a sleep - y - head near my shoul-der,

C-502-

The image displays two systems of a musical score for the song "The Surrey with a Fringe on Top" from the musical Oklahoma!. The key signature is D major (two sharps) and the time signature is 4/4. The first system shows the vocal melody and piano accompaniment for the lyrics "Nod - din', droop - in' close to my shoul - der till it falls, ker -". The piano part features a steady eighth-note accompaniment in the right hand and a more active bass line in the left hand. The second system begins at measure 156, marked with a box containing the number "156". It includes the lyrics "plop! The sun is swim-min' on the rim of a hill, The". The vocal melody continues with a melisma on the word "swim-min'". The piano accompaniment provides harmonic support with chords and moving lines in both hands.

Nod - din', droop - in' close to my shoul - der till it falls, ker -

156

plop! The sun is swim-min' on the rim of a hill, The

Пример 5. «Оклахома!» № 3 *The Surrey with a Fringe on Top*

Brightly (*allegretto*)

WILL PARKER: (*starts speaking and gradually goes in to melody*)

VOICE

I got to Kan-sas Cit - y on a Fri - dy _____ By

Piano

W.W.
Hp.
Stgs.

Sat - ti - dy I larned a thing or two. _____ For

+ Br.

up to then I did - n't have an i - dy _____ of

W.W.
Hp.
Stgs.

whut the mod-ren world was com-in' to! _____ I

+ Br.

C-523-

Пример 6. «Оклахома!» № 4 *Kansas City*

[38]

— When a per - son tries to kiss a girl, I
 — Fer a while I ack re - fined and cool, A -

know she or - ta give his face a smack. But as soon as some - one
 set - tin' on the vel - ve - teen set - tee 'Nen I think of thet ol'

W.W. Stgs. +Hns. Hp.

kiss - es me, I some - how sort - a want - a kiss him back!
 gold - en rule, And do fer him whut he would do fer me!

W.W. Stgs. Xyl. W.W. gliss.

Пример 7. «Оклахома!» № 6 *I Cain't Say No*

Refrain [58]

Men: It's a scan - dal! It's a out - rage! How a
 Men: It's a scan - dal! It's a out - rage! Just a

Tutti *mf*

gal gits a hus-band to - day Ali Hakim: If you make one mis -
wink and a kiss and you're through Ali Hakim: You're a mess and in

+ Br. *p*

take when the moon is bright, Then they tie you to a con-tract, so you
less than a year, by heck! There's a ba-by on your shoul-der, mak-ing

w.w.

C-523

74
make it ev - 'ry night. Men: It's a scan - dal! It's a out - rage!
bub-bles on your neck! Men: It's a scan - dal! It's a out - rage!

f Tutti

Пример 8. «Оклахома!» № 11 *It's a Scandal, It's an Outrage*

Refrain

Laurey: Don't throw bou - quets at me
 Curly: Don't praise my charm too much

W.W.
 Stgs.
 Hrs.
 Perc.

mf (Br.)

Don't please my folks too much
 Don't look so vain with me

Don't laugh at my jokes too much
 Don't stand in the rain with me

mf

Peo - ple will say we're in love! (Curly: Who laughs at yer jokes?)
 Peo - ple will say we're in love!

Tutti
 mf

C-523-

Пример 9. «Оклахома!» № 12 *People Will Say We're in Love*

51

The musical score is written for voice and piano. It consists of four systems of music. The first system shows the vocal melody and piano accompaniment with the lyrics 'say we're in love! Don't start col-' and 'say we're in love! Don't dance all'. The second system continues the melody with lyrics 'lect - ing things (Curly: Like whut?) Give me my rose and my' and 'night with me Till the stars fade from a -'. The third system has lyrics 'glove. Sweet - heart they're sus-' and 'bove. They'll see it's al-'. The fourth system shows two endings for the phrase 'love.', with the first ending marked 'rit' and the second marked 'f' and 'segue after pause'. The piano part includes various accompaniment patterns, including a 'Tutti' section and a 'Stgs. W.W. Hns. Perc. Hp.' section.

say we're in love! Don't start col -
say we're in love! Don't dance all

lect - ing things (Curly: Like whut?) Give me my rose and my
night with me Till the stars fade from a -

glove. Sweet - heart they're sus -
bove. They'll see it's al -

1. *rit* love. 2. love.

rit *f* segue after pause

Stgs.
W.W.
Hns.
Perc.
Hp.

Tutti

Пример 10. «Оклахома!» № 12 *People Will Say We're in Love*

[26] *Con grazia - non legato*

Man-y a new face will please my eye, Man-y a new love will find me,

W.W.
p *Stgs.*

Nev-er've I once looked back to sigh o-ver the ro-mance be - hind me,

Man-y a new day will dawn be-fore I do!

+ Br.

Detailed description: This is a musical score for a song. It consists of three systems of music. Each system has a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment (grand staff). The key signature is two sharps (F# and C#), and the time signature is 6/8. The tempo/style marking is 'Con grazia - non legato'. The lyrics are: 'Man-y a new face will please my eye, Man-y a new love will find me, Nev-er've I once looked back to sigh o-ver the ro-mance be - hind me, Man-y a new day will dawn be-fore I do!'. There are triplets in the vocal line of each system. The piano accompaniment includes chords and single notes. In the third system, there is a section marked '+ Br.' (brass) in the piano part. The score is numbered [26] in the top left corner.

Пример 11. «Оклахома!» № 9 *Many a New Day*

Moderato

VOICE

Cls.
Va.

The floor creaks, The door squeaks, There's a

Piano

p

pp
cross hands
Br. Vns.

field-mouse a - nib-blin' on a broom And I set by my-self, like a

Cel. Bs.

cob-web on a shelf, By my - self in a lone - ly room. But

+ Br.
Hns.

The musical score is for the song 'Lonely Room' from the musical 'Oklahoma!'. It is in 4/4 time, key of D major, and marked 'Moderato'. The score is written for Voice, Piano, and various instruments. The piano part features a continuous eighth-note accompaniment in the left hand, while the right hand plays chords and occasional single notes. The voice part has three lines of lyrics. The first line ends with a double bar line. The second line continues the melody. The third line ends with a double bar line. The piano part has a 'pp' (pianissimo) section in the second line, marked 'cross hands' for the Br. Vns. (Bridal Veils). The third line features a 'Cel. Bs.' (Cello Bass) part. The score concludes with a final chord in the piano part and a double bar line in the voice part.

Пример 12. «Оклахома!» № 15 *Lonely Room*

Andantino religioso "Curly" awaits his bride who walks down an aisle formed by the girls.
 "The Wedding"

251

W.W. *p*
 Chime

+ Hp.

(Vns.)

Sostenuto ed espressivo "Jud" walks slowly forward and takes off "Lanrey's" veil.

Cls.
 Stgs.
 Hp. *mf*
 Hns. *legato*

+ Br. *sfp*

+ W.W.

Пример 13. «Оклахома!» № 17d *Dream Ballet*

212

when this ter - ri - to - ry is a state, _____ And

Stgs.
Cls. *p*

+ Br.

jines the un - ion jist like all the oth - ers, _____ The

farm - er and the cow - man and the mer - chant, _____ Must

AUNT ELLER:

all be - have their sel's and act like broth - ers. _____ I'd

Tutti

Пример 14. «Оклахома!» № 19 *The Farmer and the Cowman*

Moderato

VOICE

AUNT ELLER:

LAUREY: *I was scared that* They could-n't pick a bet-ter time to
Curly'd back out!

Piano

Stgs. *f* *p* + Fl. Cl.

IKE:

LAUREY:

start in life! It aint too ear-ly and it aint too late. Start-in' as a far-mer with a

CURLY:

ALL:

brand new wife_ Soon be liv-in' in a brand new state! Brand new state.

Tutti

Listesso tempo

Gon-na treat you great!

C-523-

17

FRED: CORDE LAM:

Gon-na give you bar-ley Car-rots and per-tat-ers Pas-ture for the

Stgs.
Hp.
W.W.

CARNES: AUNT ELLER:

cat-tle Spin-ach and ter-may-ers! Flow-ers on the prair-ie where the

IKE:

June bugs zoom _ Plen-'y of air and plen-'y of room _

33

FRED: AUNT ELLER:

Plen-'y of room to swing a rope! Plen-'y of heart and plen-'y of hope!

+ Hns.

Пример 15. «Оклахома!» № 27 *Oklahoma!*

Vivo

CURLY:

Tutti

o — k — la — ho — ma where the wind comes sweep-in down the

W.W.
Hns.
Stgs.

plain, — And the wav - in' wheat can sure smell

+ Trb.

sweet, When the wind comes right be-hind the rain —

Пример 16. «Оклахома!» № 27 *Oklahoma!*

OKLAHOMA! Overture

Music by RICHARD RODGERS
Orchestrated by ROBERT RUSSEL BENNET
Book & Lyrics by OSCAR HAMMERSTEIN II

Vivo

9

Flute *f* *ff*

Oboe *f* *ff*

Clarinet 1 *f* *ff*

Clarinet 2 *f* *ff*

Bassoon *f* *ff*

Horn 1 *f* *ff* *fingering trill*

Horn 2 *f* *ff* *fingering trill*

Trumpet 1 *f* *ff*

Trumpet 2 *f* *ff*

Trombone *f* *ff*

Timpani

Glockenspiel

Drum Kit *f* *ff* *Sn.* *Cym.* *ff marcato* *Sn.* *Clim.* *C'* *F*

Guitar *ff marcato*

Harp

Violin 1 *f* *ff*

Violin 2 *f* *ff*

Viola *f* *ff* *div.*

Violoncello *f* *ff*

Contrabass *f* *ff*

Пример 17. «Оклахома!» *Overture*

Prologue ~ Tradition

Moderato (in 2)

Alto Flute (Vln.)

Clarinet (Vln.)

Trumpet (Vln.)

Trombone (Vln.)

Percussion (Vln.)

Vocal (Vln.)

Sketch (Vln. solo) *mf* (Vln.)

Guitar/Mandolin (Vln.)

Accordion (Vln.) [V.S.]

Violin (Vln. solo) *f* (Vln.)

Cello (Vln.)

Bass (Vln.) [1 bar] [V.S.]

Пример 18. «Скрипач на крыше» №1 Prologue-Tradition

Andantino 7 (TEVYE, GOLDE)

Str., Acc., Plect. *pp* May the Lord pro - tect and de -

fend you, May he al - ways shield you from shame,

May you come to be In Yis - ro - el a shin - ing name. _____

+ pizz. Str.

Пример 19. «Скрипач на крыше» № 5 *Sabbath Prayer*

TEVYE: A fiddler on the roof. Sounds crazy, no? ...

14 15 16 17

18 19 20 21

22 23 24 25

26 27 28 29

30 31 32

33 TEVYE: ... keep our balance? That I can tell you in one word — Tradition! (vocal 2nd time) (ALL)

34 35

ad lib. repeat *p* *Gtr. Mand. ad lib. repeat* *f* *Str.* *Tra*

Пример 20. «Скрипач на крыше» №1 Prologue-Tradition

11 (HODEL)

Match - mak - er, match - mak - er, Look through your book And

12 13 14

15 16 17 18

make me a per - fect match.

19 (CHAVA)

Match - mak - er, match - mak - er, I'll bring the veil,

20 21 22

23 24 25 26

You bring the groom, Slen - der and pale.

27 28

Пример 21. «Скрипач на крыше» № 2 Matchmaker

cue: **LAZAR:** What do you think?
TEVYE: What do I think?

proceed at cue: **TEVYE:** He likes her. He will
 try to make her happy.

proceed at cue: **TEVYE:** To our
 agreement!

To our prosperity!
 To our good health and happiness!
 And most important, (TEVYE)

First system of the musical score. It includes vocal staves for Lazar and Tevye, and piano accompaniment for guitar (Gtr.), lute (Lute), and strings (Vlns.). The piano part begins with a *pp* (pianissimo) dynamic and includes markings for *L.H.* (left hand), *Gtr.* (guitar), and *Vlns.* (violin). The vocal lines contain lyrics such as "To our prosperity!", "To our good health and happiness!", and "And most important, (TEVYE)".

1

Allegretto — In 2

(TEVYE, LAZAR)

Second system of the musical score, starting with measure 1. It features vocal lines for Tevye and Lazar, and piano accompaniment. The piano part includes markings for *p* (piano), *Acc.* (accents), *Str.* (strings), and *(Rhythm)*. The vocal lines contain lyrics such as "life, to life, L' - chai - im." and "L' -".

Third system of the musical score, starting with measure 5. It features vocal lines for Tevye and Lazar, and piano accompaniment. The piano part includes markings for *Acc.* (accents) and *(h)* (half notes). The vocal lines contain lyrics such as "chai - im, L' - chai - im, to life." and "Here's to the".

9

Fourth system of the musical score, starting with measure 10. It features vocal lines for Lazar and Tevye, and piano accompaniment. The piano part includes markings for *W.W.* (whole notes) and *Acc.* (accents). The vocal lines contain lyrics such as "fa - ther I've tried to be." and "Here's to my".

(TEVYE, LAZAR)

12 bride to be. 13 Drink, L' - chai - im, 14 To

15

16 life, to life, 17 L' - chai - im. 18 L' - W.W.

Acc., Str. Str., Acc. 3

mf *p*

Пример 23. «Скрипач на крыше» № 5 *To Life*

148 (GOLDE) 149 150

A bless - ing on my head, ma - zel - tov, ma - zel - tov, Like Grand - ma Tzei - tel said,

Cel.

Str. only

151 152 153

ma - zel - tov, ma - zel - tov. We'll have a son - in - law, Like no one ev - er saw,

154 155 156 (TEVYE)

The tai - lor Mo - tel Kam - zoil. We have - n't got the man,

157 (GOLDE) 158 (TEVYE) 159 (GOLDE)

Ma - zel - tov, ma - zel - tov. We had when we be - gan. Ma - zel - tov, ma - zel - tov.

160 (TEVYE) 161 162 (GOLDE) 163

But since your grand - ma came She'll mar - ry what's his name? The tai - lor Mo - tel Kam - zoil.

+ Cls.

Пример 24. «Скрипач на крыше» № 11 *The Dream*

cue: **GOLDE:** We're not in America yet!
TEVYE: Come, children, let's go.
(Tevye starts pulling wagon)

Moderately — In 4

The musical score is for a piano introduction in 4/4 time, marked 'Moderately'. It consists of three systems of staves.

- System 1:** Measures 1-4. The right hand (treble clef) has a melody of quarter notes: C4, E4, G4, A4. The left hand (bass clef) has a bass line of quarter notes: C3, E3, G3, A3. Above measure 1 is the instruction 'Hns. Str.' and below measure 1 is 'p'. Below measure 1 is also '+ Euph.'.
- System 2:** Measures 5-8. Measures 5-6 continue the melody and bass line. Measure 7 has a repeat sign and the instruction 'Play 3 times' above it. Measure 8 continues the melody and bass line.
- System 3:** Measures 9-12. Measure 9 has a box around the number 9. The right hand has a melodic line starting with a sixteenth-note triplet (G4, A4, B4) marked 'Fl.' and '(+ Bsn.)'. The left hand has a bass line. Measure 10 has a melodic line in the right hand marked 'Drs.' and 'etc.' in the left hand. Measures 11 and 12 continue the bass line in the left hand.

Пример 25. «Скрипач на крыше» №33 *Curtain* - Act II