

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)

АВТОРЕФЕРАТ

диссертации на соискание ученой степени
кандидата искусствоведения

Ростов-на-Дону – 2026

Работа выполнена на кафедре истории и теории музыки
ГБОУ ВО «Оренбургский государственный институт искусств
им. Л. и М. Ростроповичей»

Научный руководитель: **Долинская Елена Борисовна**
доктор искусствоведения, профессор

Официальные оппоненты: **Андрущенко Елена Юрьевна**
доктор искусствоведения, доцент,
Ростовская государственная
консерватория им. С. В. Рахманинова,
профессор кафедры истории музыки

Гаврилова Людмила Владимировна
доктор искусствоведения, профессор,
Сибирский государственный
институт искусств имени Дмитрия
Хворостовского, заведующий кафедрой
истории музыки

Ведущая организация: Краснодарский государственный институт
культуры, кафедра музыковедения,
композиции и методики
музыкального образования

Защита состоится 10 декабря 2026 года в 15 часов на заседании диссертационного совета 23.2.018.01 в Ростовской государственной консерватории им. С. В. Рахманинова по адресу: 344002, г. Ростов-на-Дону, пр. Буденновский, д. 23, ауд. 314.

С диссертацией можно ознакомиться в читальном зале библиотеки Ростовской государственной консерватории им. С. В. Рахманинова и на сайте: <https://rostcons.ru/science/discouncil.html>.

Автореферат разослан «__» октября 2026 г.

Ученый секретарь
диссертационного совета



Лобзакова Елена Эдуардовна

ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА РАБОТЫ

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 обуславливается 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 социокультурной 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 (1964) и Дж. Кенрика (2008). Особого упоминания заслуживает статья В. Брукса (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 (2003).

Становлению американской музыкальной комедии как непосредственной «предшественницы» мюзикла, а также развитию последнего (вплоть до 1970-х годов) посвящен обстоятельный труд Дж. Блока (2009). При этом важные аспекты развития мюзикла в США 1920–1930-х годов изложены в специальной публикации названного автора (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 [1991], У. Грина [1995]), а также становлению американского негритянского искусства («блэкфейс-минстрел-шоу»), – труды Дж. Дормана (1998), К. Форбс (2008) и Дж. Грациано (2008). Вопросы социологии американского музыкального театра рассматриваются в исследовании Дж. Джонса (2003). Характеристика американской популярной песни, фактически явившейся основным материалом первых американских музыкальных спектаклей, излагается в работе Ч. Хамма.

В освещении указанной проблематики более скромным представляется вклад отечественных авторов советского и постсоветского периодов. Прежде всего, необходимо упомянуть диссертационное исследование А. Сысоевой (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 (2007, 2010), Т. Кудрявцевой (2012), А. Киселевой (2015), О. Праздновой (2016), в которых рассматриваются отдельные этапы развития музыкального театра Бродвея, вплоть до новейшей эпохи. Особый интерес вызывает серия обзорных монографических очерков О.-Л. Монд (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» (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 (2004), Е. Андрущенко (2007, 2020), А. Сахаровой (2008). Исторический обзор, охватывающий истоки, зарождение и эволюцию мюзикла (вплоть до конца 1970-х годов), содержится в очерке Э. Кампуса (1983). Отечественное издание книги немецкого исследователя М. Ханиша «О песнях под дождем» (1984) включает в себя аналогичную обзорную характеристику важнейших явлений в сфере киномюзикла. Следует упомянуть также диссертацию Я. Поляновской (2000), в которой рассматриваются важнейшие аспекты деятельности «Савой-театра» Гилберта и Салливена как одного из предшественников современного театра мюзикла, и монографический очерк А. Цукера (2001) о взаимодействии академических и массовых жанров в отечественной музыке, 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 (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»

спектаклей), 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*, предопределяемый 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 осо-

бенностей 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 способствовало 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 (Оренбург, ОГИИ им. Л. и М. Ростроповичей) – XXXI Российской конференции «Актуальные проблемы современного ис-

кусствознания: 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 на 2 международных конференциях – IX Международной научно-практической конференции «Музыка в пространстве медиакультуры» (Краснодар: КГИК, 2022), III Международной научно-практической конференции «Музыказнание: 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.

ОСНОВНОЕ СОДЕРЖАНИЕ РАБОТЫ

Во **Введении** обосновываются актуальность избранной темы, ее научная новизна, освещается степень изученности обозначенной проблематики, формулируются цель и задачи исследования, методы анализа, теоретическая и практическая значимость диссертации, приводятся основные положения, выносимые на защиту, излагаются сведения, касающиеся уровня достоверности, апробации результатов исследования и его структуры.

В **Главе 1 «Ранний мюзикл Бродвея в поисках жанровых моделей»** освещен исторический путь становления бродвейского мюзикла от истоков до современности (XVIII век – новейшая эпоха), рассматриваются исторические прототипы и жанрово-стилевые основы «классического» бродвейского мюзикла. Прототипы и разновидности названного жанра представлены в широком историческом контексте. Данная глава состоит из трех параграфов.

Параграф **1.1. «Истоки и предпосылки становления американского легкожанрового музыкального театра (начало XVIII – первая четверть XX века)»** посвящен первым театральным постановкам (с момента появления колоний в Новом Свете). Интерес к театральному искусству зародился в американских колониях на рубеже XVIII столетия. На подмостках периодически возникавших импровизированных театров местными любителями разыгрывались первые музыкально-драматические представления. В дальнейшем распространенной формой этих постановок являлись балладные оперы, популярные в Англии, на родине многих переселенцев. Одной из широко известных была «Опера нищих» английского поэта и драматурга Дж. Гэя, написанная в содружестве с композитором И. К. Пепушем, выходцем из Германии (соответствующая премьера состоялась в Лондоне в 1728 году).

Такие балладные оперы, по преимуществу сатирические произведения, ставились на английском языке. Их основу составляла песенная музыка, либо существовавшая прежде, либо сочиненная специально для этих спектаклей в

популярных стилях того времени, которые могли быть легко восприняты большинством американской публики. В частности, преобладали музыкальные номера с использованием английских, шотландских, ирландских и французских народных мелодий.

Изначально основой американских театральных постановок был стилистический эклектизм. Этот художественный принцип компоновки сценических выступлений использовался с момента появления первых североамериканских колоний. Жанровый подход к составлению программ концертных выступлений отличался видимой свободой. Странствующих актеров и их зрителей мало заботили точность воспроизведения различных стилей исполнения или сохранение четких разграничений между ними. Характерно, что первые постановки включали в себя и «пьесу», и «дивертисмент». «Пьесой» могли называть шекспировскую трагедию, комедию эпохи Реставрации, оперу, балет или их некую комбинацию. Под «дивертисментом» обычно подразумевался короткий, энергичный скетч с песнями в сопровождении оркестра, исполнявшийся в конце спектакля. Эти постановки объединяли разножанровые произведения, что позволяло по ходу спектакля трансформировать комедию в трагедию или наоборот.

Особой популярностью в Новом Свете первой половины XIX века пользовались мелодрамы. Соответствующая театральная форма возникла в Европе и быстро адаптировалась в США. Постановки мелодрам сочетали возвышенную драму с бытовой музыкой, сопровождавшей незатейливые истории. В мелодрамах актеры обычно не пели. Такой тип сценического действия опирался на музыку, которая иллюстрировала виртуальные диалоги героев или выражала их чувства и переживания. Связывая воедино разрозненные элементы повествования, музыка в подобных спектаклях выполняла определенную драматургическую функцию.

Единственная сохранившаяся американская партитура мелодрамы – «Индийская принцесса, или Дикая красавица» (композитор Дж. Брэй, либ-

реттист Дж. Н. Баркер) – относится к первой половине XIX столетия. Авто-рами она позиционировалась как «оперная мелодрама».

Во второй половине XIX века достигли пика популярности блэкфейс-минстрел шоу. Это зрелищно сложное искусство определяло ход развития американской популярной культуры на протяжении длительного периода – вплоть до окончания Гражданской войны в США.

Набор музыкальных инструментов, используемых в минстрел-шоу (ударные, народная скрипка фиддл, банджо, тамбурин), ассоциировался с афроамериканской культурой, однако стилевые истоки минстрел-музыки восходили к европейским традициям. В ранних минстрел-шоу соответствующий дивертисмент посвящался идеализированному изображению жизни на плантациях, при этом чернокожих рабов представляли как наивных и умственно ограниченных иждивенцев, о которых заботятся благонамеренные белые хозяева.

На протяжении 70-х годов XIX века в американском музыкально-сценическом искусстве появились новые формы – бурлеск и водевиль. Бурлеск, зародившийся и развивавшийся в Европе с эпохи Возрождения, пародировал другие театральные формы. Он воспринимался как форма развлечения, объединявшая песни, танцы и речевые диалоги. Практика сценической пародии, уходящая корнями в XVI век, развивалась в таких странах, как Италия, Испания и Англия.

Американский водевиль происходил от английского мюзик-холла – так первоначально именовались шоу, демонстрируемые в ресторанах и барах Англии еще на рубеже XVIII–XIX столетий. Это был набор эстрадно-цирковых номеров, благодаря которому у авторов и продюсеров шоу формировалось представление об артистах универсального амплуа с «водевильным мышлением». Водевильями в США назывались представления, носившие в основном характер эстрадного обзора.

Основой драматургии в американском водевиле (как и в британском мюзик-холле) являлся принцип контраста. Водевиль тяготел к пестрому

смешению разнородных составляющих. В нем чередовались скетчи и сентиментальные песни, музыкально-инструментальные номера и короткие драматические пьески (преимущественно комедии), грубые шутки и весьма изобретательная юмористика, выступления цирковых артистов – в частности, клоунов, акробатов и дрессировщиков с животными.

На протяжении последней четверти XIX века театральный бизнес Нового Света становился все более консолидированным. Театральные и концертные площадки, артистические коллективы, звезды эстрады находились в полной зависимости от менеджмента крупных корпораций и синдикатов. Коммерциализация музыкального театра продолжалась в разнообразных формах. Сам же переход музыкально-сценического жанра на более высокий уровень порой был не столь очевидным. Сфера музыкального театра, в дальнейшем называемая «мюзиклом», формировалась в агрессивно-конкурентной среде, ориентируясь на вкусы «среднего американца». К началу XX столетия индустриализация коммерческого театра объединила актеров, творческих деятелей и продюсеров, каждый из которых принимал участие в развитии нового жанра, строившегося подобно конгломерату существовавших ранее популярных развлечений.

Таким образом, на рубеже XX столетия американский мюзикл заимствовал различные элементы из оперы и оперетты, разнообразных форм танцевальной культуры и минстрел-шоу, бурлеска и водевиля, постепенно обретая собственный индивидуальный облик на бродвейских сценах.

Параграф **1.2. «Проблемы типологии бродвейского мюзикла: история и современность»** посвящен становлению «классической» американской разновидности этого жанра. Театр мюзикла формировался на протяжении первой трети XX века, чему способствовало возникновение самобытного национального феномена – музыкальной комедии Бродвея (таким жанровым обозначением снабжались партитуры первых мюзиклов этого типа, включая, например, сочинения Дж. Гершвина). Произведения этого периода были реакцией на социальные обстоятельства эпохи. Легкомысленные музыкальные

комедии 1920-х и 1930-х годов, по сути, являлись неким тонизирующим эмоциональным средством для зрителей, переживавших трагические последствия Первой мировой войны или позднейшей Великой депрессии.

Мюзиклы предоставляли аудитории возможность ненадолго отвлечься от мрачной реальности внешнего мира, погрузившись в атмосферу яркого музыкально-сценического зрелища. Важнейшим, по сути – определяющим фактором явился приход на Бродвей целой группы знаменитых американских авторов, которые стали не только создателями высокоталантливых мюзиклов, но и подлинными классиками жанра. Это Дж. Керн и О. Хаммерстайн II, Дж. и А. Гершвины, К. Портер, Р. Роджерс и Л. Харт. Их усилиями был сформирован тот фундамент в области драматургии и музыки, поэзии и хореографии, благодаря которому в дальнейшем рос и динамично развивался американский музыкальный театр.

В начале 1920-х годов весьма существенное воздействие на ранний мюзикл оказывали два основных направления поп-культуры: песенно-танцевальные номера были заимствованы из мюзик-холла (варьете) и водевиля, тогда как принципы музыкальной и драматической интеграции (в структурированных музыкальных сценах) ориентировались на оперетту и комическую оперу. Видимыми стимулами для развития музыкальной комедии являлись фольклор («белый» и «черный»), джазовое искусство, а также новые тенденции в танцевальной музыке. При этом мюзиклу практически не приходилось разрабатывать самостоятельные сценические условности.

Начиная с 1930-х годов, бродвейские мюзиклы типологически ориентировались на две основные приоритетные тенденции. Согласно определению американского исследователя П. Киви, в данной сфере наблюдались различные подходы к взаимодействию музыки и текста, утверждающему целостную драматургию музыкально-сценического произведения. В частности, речь идет о противоположных принципах «роскошного украшения» (мюзиклы, которые «утверждают слова, а не идеи») и «текстового реализма» (мюзиклы, в которых «утверждаются идеи, а не слова»). Главным жанровым

и формообразующим принципом первой группы сочинений становится музыкальная диалогия – «песня и танец». Она, по мнению П. Киви, должна отличаться «роскошным» звуковым оформлением («украшением»), присущим ревю и музыкальным комедиям Бродвея.

Основой для второй группы является модель «текстового реализма», способствующая коммерческой успешности, высокому статусу в критических отзывах и культурной гегемонии, начиная с 1940-х годов. Благодаря указанной модели возникают мюзиклы нового типа, по уровню сложности музыкальной драматургии отчасти приближающиеся к опере, в которой традиционно отсутствуют значимые драматические речевые диалоги.

В современных исследовательских оценках фактической роли двух ведущих типов мюзикла существуют серьезные разногласия. Некоторые специалисты утверждают, что истинная суть мюзикла наилучшим образом реализуется благодаря «тотальной» интегративности и ориентации на достижения европейской оперы конца XIX – первой половины XX века. Другие исследователи отдают предпочтение «неинтегрированным» и «неоперным» формам бродвейского музыкального коммерческого театра. Среди основных критериев полемики фигурируют противопоставления «роскошного украшения» и «текстового реализма», содержательности и доступности, художественной автономии и социально-политической контекстуальности. Несмотря на существующую оппозицию со стороны отдельных искусствоведов и театральных критиков постмодернистской ориентации, в литературе о мюзикле сформировался определенный список «канонических шедевров». Большинство специалистов склонно отдавать предпочтение конкретной (и сравнительно небольшой) группе произведений, которые образуют в настоящее время своеобразный «бродвейский канон».

В параграфе 1.3. «*“Плавучий театр” Дж. Керна – О. Хаммерстайна: интегративность как приоритетная тенденция*» представлена аналитическая характеристика первого мюзикла, способствовавшего утверждению основных параметров интегральной разновидности жанра, – подразумевается

«Плавучий театр». Создавая этот мюзикл, его авторы Дж. Керн и О. Хаммерстайн II стремились преодолеть границы незатейливой музыкальной комедии, насыщая ее реалистичными персонажами и социальными проблемами. При этом достигнутая координация музыки и сюжета характеризовалась более тесной сопряженностью, чем было принято ранее. В отличие от предшествующих образцов раннего мюзикла, создатели «Плавучего театра» вплотную приблизились к формированию полноценного музыкального спектакля. До тех пор сюжет театральной пьесы являлся безоговорочной основой, подчинявшей все остальные компоненты постановки. В «Плавучем театре» было достигнуто нечто принципиально иное: *логически обусловленная интеграция песенных и словесно-сценических номеров (при известной автономии танцевальных эпизодов) в единую и неразрывную художественную ткань.*

Тем самым было ознаменовано рождение нового типа мюзикла – *проекта с чертами интегральности*, в котором песни, танцы и сюжетное повествование консолидируются для успешного достижения обозначенной цели драматического действия. Дж. Керн и О. Хаммерстайн создали первый бродвейский мюзикл современного типа, явившийся образцом и важнейшим ориентиром для позднейшего развития и обогащения в творчестве их многочисленных последователей и единомышленников.

Глава 2 «Интегральность в контексте исторической эволюции жанра» содержит два параграфа. В параграфе 2.1. *«Мюзикл как важнейшая сфера легкожанрового музыкального театра»* обозреваются процессы стилистической интеграции, происходившие в бродвейском мюзикле на протяжении указанного периода. Создавая синтетические коммерческие постановки, сочетающие ряд танцевальных, музыкальных и драматических элементов в доступных для широкой публики формах, авторы динамично развивавшегося театра мюзикла стремились утвердить национальный, подлинно американский вариант вагнеровского «совокупного произведения искусства». Это должно было позволить бродвейскому мюзиклу обращаться к более сложному литературно-сценическому материалу, в значительной мере опираясь на

принципы классической эстетики. В равной степени открывались новые возможности, связанные с репрезентацией на протяжении конкретного спектакля большего разнообразия исполнительских искусств, которые – все без исключения – тем самым обогащались в художественном плане и стимулировались к дальнейшему развитию. Подобное восприятие интеграции искусств, таким образом, отчасти порождалось самой культурной средой. Значимость мюзиклов с чертами *интегральности* возрастала благодаря влиянию актуальных тенденций в искусстве, подтверждением чему являлся пример кинематографа. В эти годы становился популярным реализм в киноискусстве США, и мастера национального театра, откликаясь на соответствующие воздействия, последовательно расширяли диапазон воплощаемых сюжетов. Кроме того, авторы первых мюзиклов с чертами *интегральности* стремились привлечь на Бродвей крупных деятелей искусств из мира танца и академической музыкальной культуры.

Параграф 2.2. «*“Оклахома!” Р. Роджерса – О. Хаммерстайна: интегральность и “народная опера”*» посвящен указанному проекту. Помимо истории его создания, представлен подробный анализ спектакля, явившегося знаковым для Бродвея и открывающего так называемый «золотой век» бродвейского мюзикла. Последующее продуктивное развитие жанра показало, что в течение четверти века (1943–1968 гг.) появился целый ряд постановок, единодушно признанных выдающимися, «классическими» достижениями в истории американского музыкального театра. «Оклахома!» – первый образец в серии музыкальных спектаклей и шоу, созданных благодаря сотрудничеству композитора Р. Роджерса и либреттиста О. Хаммерстайна. Этому прославленному авторскому тандему принадлежит несколько весьма успешных проектов, определивших дальнейшую эволюцию мюзикла и способствовавших корректировке наблюдаемой ранее дифференциации музыкальных комедий. Альтернативой стал мюзикл с чертами *интегральности*, синтезирующий разговорную речь, пение и танец для реализации общей художественной идеи.

Главная заслуга Р. Роджерса – усиление роли оперно-драматургического начала в жанровой сфере бродвейского мюзикла. При этом система лейтмотивов, представленная в оркестровом и вокальном вариантах, используется как важная составляющая музыкального спектакля.

Именно Р. Роджерс и О. Хаммерстайн впервые придали музыкальным номерам особую значимость, рассматривая их в качестве не столько «интермедийных» вставных эпизодов, сколько *органичной части «совокупного» повествования, целенаправленно развивающей сюжетную линию*. Мюзикл «Оклахома!» насыщен протяженными, тематически рельефными музыкальными эпизодами, которые соотносятся с хореографическими элементами спектакля. Отныне хореография в мюзикле изначально предопределяется образной драматургией и не принадлежит к числу декоративных, вспомогательных составляющих. Напротив, танец всемерно содействует развитию сюжета, раскрывает содержание заданной фабулы спектакля и дополнительно подчеркивает образные характеристики соответствующих персонажей – ключевых или второстепенных.

Важнейшей чертой мюзикла («бродвейских музыкальных драм» или «музыкальных пьес») становится переосмысление драматургической роли пения и танца, не ограничивающихся прежней функцией развлечения. Либретто, которое прежде сопутствовало формированию музыкального ряда, теперь нередко предваряет указанный процесс. Песни логически соотносятся с происходящим на сцене, тем самым активизируя повествование. Разумеется, их взаимодействие с танцами и разговорными диалогами успешно осуществлялось и прежде. Однако в мюзикле с чертами *интегральности* эта взаимосвязь перечисленных элементов отличается максимально органичным характером, реализуясь в единой целостной форме спектакля. Такие песни, как «Lonely Room» из «Оклахомы!» или «Soliloquy» из более поздней «Карусели», наглядно подтверждают сказанное. Они демонстрируют важнейшее значение песен в мюзикле, всецело обусловленных сюжетом и призванных содействовать образно-эмоциональному развитию конкретного персонажа. От

эффектного приема, именуемого «театром в театре» и ранее использовавшегося О. Хаммерстайном (например, в «Плавучем театре»), создатели «Оклахома!» практически отказались: вставные номера, сочинявшиеся в угоду публике для «звезд» конкретной постановки, теперь не вызывали прежнего интереса. Исходя из этого, купирование реприз во 2 акте, вводившихся ради того, чтобы представить аудитории очередной «хит», следовало признать вполне оправданным. Мюзикл с чертами *интегральности*, несомненно, преодолел давнюю ориентацию на водевильную первооснову. В частности, песенные тексты О. Хаммерстайна затрагивали серьезные темы (расовая терпимость, проблемы человеческого взаимопонимания и др.), тогда как музыка и хореография в ткани соответствующего спектакля обретали неразрывную связь и взаимообусловленность.

В исторической перспективе «Оклахома!» и последующие произведения для музыкального театра, созданные Р. Роджерсом и О. Хаммерстайном, оказали огромное влияние на дальнейшее развитие мюзикла. Благодаря их трудам «злободневный» жанр, в котором по преимуществу доминировали весьма легковесные сюжеты, обратился к серьезному литературно-сценическому материалу. О. Хаммерстайн, а также позднейшие авторы либретто и песенных текстов, им вдохновляемые, разрабатывали тематику, заведомо трудную для воплощения средствами музыкального театра (расизм, классовая борьба, гангстерские войны, развитие нацизма, ксенофобия и т. д.).

Мюзикл «Оклахома!» характеризуется в работе как образец гибкого сопряжения «классических» и новаторских черт бродвейской традиции. И здесь, и во многих последующих мюзиклах используется принцип «двойного» (параллельного) сюжетного повествования, изначально заимствованный О. Хаммерстайном из классической оперетты. Отмеченное «удвоение» сюжета позволяет своеобразно оттенить серьезную (порой трагическую) любовную историю разворачиванием другой, сравнительно «облегченной» (или даже комической). Кроме того, в «Оклахоме!» присутствует «классическая» фабульная траектория, соответствующая традиционной схеме: «парень

встречает, теряет и вновь завоевывает девушку». Однако претворение упомянутой схемы, вполне типичной для предшествующих постановок, сопровождается в освещаемом спектакле намеренным отказом от стереотипов при создании либретто и разработке целостной музыкальной драматургии: авторы избегают применения тех «ингредиентов», которые с давних пор считались важнейшими предпосылками достижения коммерческого успеха в легком жанровых театральных постановках, включая мюзиклы.

На протяжении последующих десятилетий многие создатели аналогичных проектов сохраняли безусловную приверженность сценическим принципам, разработанным и многогранно апробированным Р. Роджерсом и О. Хаммерстайном. Радикальное по сути обновление существующих «бродвейских канонов» явилось исходным моментом для полномасштабного развития характеризуемого жанра, которое сопровождалось фактическим «демонтированием» (или, по крайней мере, видимым изменением) сложившихся ранее стереотипных представлений о мюзикле. Приводимые аналитические наблюдения позволяют утверждать: после «Оклахомы!» американский мюзикл становится вполне автономной формой музыкально-театрального искусства, позиционирующей *интегральность* в качестве основного принципа жанровой эволюции.

Глава 3 «Концептуальность как значимая интенция в развитии бродвейского мюзикла» содержит три параграфа. В параграфе **3.1. «Концептуальные “эксперименты” в музыкальном театре Бродвея “классической эпохи”»** описывается феномен авторского проекта с выраженными чертами *концептуальности* (иногда называемого «концепт-мюзиклом»), в котором все сценографические элементы преобразуются и синтезируются ради воплощения магистральной идеи спектакля.

Изначально подобные мюзиклы, появившиеся на Бродвее в первой половине 1960-х годов, не слишком отличались от своих предшественников – мюзиклов с чертами *интегральности*. Исходя из этого, отдельными специалистами было предложено «уточняющее» определение «фрагментированный

мюзикл» – термин, вполне подходящий для музыкально-театрального проекта, в котором отсутствует традиционный линейно-повествовательный сюжет при доминировании внешне произвольного сцепления разрозненных и фактически изолируемых друг от друга (иначе говоря, «фрагментированных») сцен, а также довольно свободного монтажа ключевых музыкальных номеров. В подобных постановках соответствующие сцены и музыкальные эпизоды могут быть объединены только заданной общей темой и процессом внутреннего самоанализа основных персонажей. Отсюда проистекает еще одно «уточняющее» определение – «бессюжетные мюзиклы». В большинстве последних композиция обуславливается не сквозным развитием сюжета, а завуалированной связью контрастирующих друг другу номеров, отчасти уподобляемых музыкальной сюите и преломляющих, в том или ином аспекте, центральную концептуальную идею определенного проекта.

Современные представления о мюзикле с чертами *концептуальности*, как правило, соотносятся с творчеством режиссеров музыкального театра и кино Дж. Роббинса, Х. Принса, М. Беннетта, Б. Фосса и др. В их постановках центральная роль неизменно принадлежала общей художественной концепции, выдвигаемой, детализируемой и доводимой до стадии конкретного сценического воплощения не только традиционным содружеством композитор – либреттист – хореограф, но и режиссером. Предложенное им творческое видение исходной «сути проекта» являлось таким же ключевым элементом соответствующего проекта, как мастерство сценарной разработки, особая выразительность музыки, яркость хореографических номеров или присутствие в спектакле выдающихся исполнителей – «звезд» бродвейского мюзикла.

Параграф 3.2. «*«Скрипач на крыше» Дж. Бока – Ш. Харника: концептуальность как новый уровень претворения интегративности*» посвящен знаменитому бродвейскому спектаклю, премьерные исполнения которого состоялись в 1964 году. Этот период характеризуется видимыми социальными потрясениями в США и Западной Европе: старшим поколениям все более явно противостояла молодежная «контркультура», радикально из-

менялись устоявшиеся общественные нравы и межличностные отношения, выявлялась заведомая непрочность сопряжений между традициями и новаторскими устремлениями в искусстве... Порой соответствующие «оппозиции» фактически балансировали на грани открытого конфликтного столкновения. Вот почему «Скрипач на крыше», как будто повествовавший о захолустном еврейском местечке в России начала XX столетия, вызвал отклик у весьма широкой зрительской–слушательской аудитории.

Для 1960-х годов этот мюзикл представлялся довольно необычным театральным проектом. Вместо последовательно запечатлеваемого сценического повествования здесь репрезентировалась идея социального конфликта поколений, воспринятого как бы глазами Тевье-молочника – главного персонажа данного спектакля. Его психологическая эволюция, обусловленная процессом внутреннего саморазвития и «обретения толерантности», неизменно пребывала в центре зрительского–слушательского внимания, упорядочивая процесс развертывания трех самостоятельных «мини-сюжетов» и мотивируя труднопредсказуемую итоговую развязку. Тем самым предопределялись важнейшие особенности бродвейской постановки этого мюзикла, реализованной хореографом и режиссером Дж. Роббинсом.

На протяжении репетиционного периода Дж. Роббинс, в частности, использовал целый ряд новаторских приемов, не свойственных музыкально-театральной режиссуре Бродвея и ассоциировавшихся по преимуществу с «педагогическими» системами формирования и развития актерского мастерства, которые разрабатывались К. Станиславским или М. Чеховым. В частности, все артисты, готовившиеся к участию в спектакле, были разделены Дж. Роббинсом на «семьи». В каждой из них предусматривались некие отношения «родства» и профессиональная «специализация» любого из представителей данной «фамилии». Актерам было предложено изучить характерные приметы повседневной трудовой деятельности «своих» персонажей, наделять их личными именами и «виртуальными» краткими биографиями. Тем самым Дж. Роббинс добивался максимальной реалистичности и естественно-

сти воссоздаваемого сценического «имиджа» и поведения предполагаемых действующих лиц. Кроме того, названный «имидж» соотносился с индивидуальными ролевыми функциями персонажей в определенных сценах, что позволяло достичь необходимой осознанности и выразительности соответствующих индивидуальных действий, выполняемых как на переднем плане, так и в глубине театрального пространства.

Композитор Дж. Бок в процессе работы над музыкой к будущему спектаклю внимательно вслушивался в записи еврейских и русских народных песен, исполняемых различными хоровыми коллективами и солистами, на грампластинках 1950-х годов. Согласно концептуальному замыслу, вновь создаваемый музыкальный ряд должен был наглядно олицетворять гармоничное сочетание американской эстрадной песенности с упомянутыми этническими традициями. Действительно, в этом новаторском проекте веселая, жизнерадостная и динамичная поп-стилистика, характерная для «классических» бродвейских мюзиклов, образует «непротиворечивое» сопряжение как с раздольной широтой русского лирического фольклора, так и с вихреобразными еврейскими свадебными плясками или меланхолическими традиционными песнями на идише.

В целом, представленные аналитические наблюдения по поводу различных мюзиклов с чертами *концептуальности* позволяют определить важнейшие характеристики указанной внутрижанровой сферы. При этом следует учитывать, что одной из главных задач, решаемых авторами и постановщиками в процессе реализации соответствующих проектов, неизменно являлось формирование определенного «дискуссионного поля». Создатели подобных мюзиклов стремились вызвать споры не только в кругу профессионалов – деятелей национального легкожанрового театра, но и в широкой зрительской–слушательской среде. Актуальные проблемы, затронутые в том или ином спектакле, теснейшим образом соотносились авторами и режиссерами с повседневностью, которую следовало изменить к лучшему. Вот почему в рассматриваемый период Бродвеем целенаправленно артикулировались насущ-

ные темы, волновавшие рядовых американцев, и создавались художественные формы, корреспондирующие с авангардными театральными экспериментами. Мюзиклы, утвердившиеся на сцене во второй половине 1960-х годов, а также в следующем десятилетии, стремились к обсуждению самых острых социальных и политических проблем выразительными средствами современной драматургии, музыки, поэзии, танца и сценического дизайна.

Параграф 3.3. *«Преломление интегральности и концептуальности в бродвейских мюзиклах второй половины 1960–1970-х годов»* характеризует в обзорном плане знаковые для последней трети XX столетия музыкально-театральные спектакли в жанре мюзикла: «Кабаре» Дж. Кандера – Ф. Эбба и Дж. Мастероффа, «Человек из Ламанчи» М. Ли – Дж. Дариона и Д. Вассермана, «Компания» С. Сондхайма – Дж. Ферта, «Кордебалет» М. Хэмлиша – Э. Клебана, «Чикаго» Дж. Кандера – Ф. Эбба. Наряду с этим, выявляются их специфические черты, обусловленные развитием двух приоритетных тенденций – *интегральности* и *концептуальности*.

В частности, «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. Драматургия и композиция названного спектакля демонстрируют очевидную преемственную связь с характерными чертами публицистического театра Б. Брехта. Отказываясь от традиционного сквозного развертывания линейного сюжета, создатели «Кабаре» периодически сопровождают происходящие события некими «резюме» и «комментариями», провозглашаемыми в стенах полутемного «Кит-Кат-Клуба» 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.

Весьма убедительной с драматургической точки зрения и впечатляющей в музыкально-стилистическом аспекте интерпретации литературного первоисточника, несомненно, способствовали указанная «двуплановость» сценического повествования (своего рода «театра в театре»), а также присутствие упоминаемого выше Конферансье, единственного действующего лица в мюзикле, наделяемого функцией прямого общения с аудиторией (прием *апарте*). При этом внешняя дискретность разворачиваемого сюжета компенсировалась последовательной *интегративной реализацией художественно-концептуальной идеи* на двух взаимосвязанных уровнях – событийно-действенном и эмоционально-рефлектирующем.

Другой мюзикл «концептуального» плана, появившийся годом ранее, – «Человек из Ламанчи» (1965) по мотивам классического романа Мигеля де Сервантеса и его жизнеописаний. По мнению специалистов, наряду с широкой известностью «хрестоматийного» сюжета о Дон Кихоте (блистательно воплощенного в классических киноэкранизациях 1930–1950-х годов), успеху данного спектакля в значительной мере способствовала увлекательная и доступная музыка М. Ли, опиравшаяся на синтез традиций европейской оперетты первой половины XX века и американской поп-музыки 1960-х.

Вместе с тем, данный проект также своеобразно претворял характерные черты *концептуальности*, чему способствовал весьма нетривиальный драматургический замысел Д. Вассермана. 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 финаль-

ной 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 защиты – 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.

В качестве образцов ярко выраженного толкования концептуальности, хронологически выходящих за рамки освещаемой эпохи, однако преемственно связанных с ней, приводятся краткие характеристики трех сценических проектов – «Компания», «Чикаго» и «Кордебалет». При этом подчеркивается, что видимое несходство названных образцов бродвейского мюзикла 1970-х годов сочетается с присутствием определенных параллелей. С одной стороны, концептуальные элементы, обретая по мере своего развития драма-

тургическую и композиционную функции, в равной мере обуславливаются необходимостью воплощения оригинальных художественных замыслов и «экспериментами» в области сопряжения и взаимодействия художественных средств. С другой стороны, *концептуальность* неизменно корреспондирует с *интегральностью*, благодаря которой музыка, тексты песен, хореография, сценическое движение и разговорные диалоги тесно переплетаются и взаимодействуют друг с другом. Сюжет указанных спектаклей, тяготеющий к «фрагментированности» повествования, сохраняет при этом надлежащую целостность сценической формы, привнося некие дополнительные (как правило, образно-смысловые) факторы ее «цементирования» и упорядочивания.

В **Заключении** констатируется, что «классический» бродвейский мюзикл представляет собой внутрижанровую сферу, которая формировалась и развивалась под воздействием различных художественных явлений, принадлежащих массовой музыкально-театральной культуре и связанным с ней областям развлекательной индустрии. Коммерческие ориентиры последней были связаны преимущественно с потребностями растущего среднего класса, тяготевшего к специфическим формам массовых развлечений. Наряду с этим, в недрах бродвейского музыкального театра кристаллизовались первоначальные основы некой жанровой концепции и своеобразного художественного мировоззрения. Упомянутые социокультурные тенденции способствовали возникновению определенной разновидности музыкального легкожанрового театра, именуемой театром мюзикла.

Отмечая видимую преемственную связь «классического» бродвейского мюзикла с американским водевилем и музыкальной комедией, столь же плодотворные сопряжения с английской опереттой, комической оперой, эстрадными ревю и т. д., следует учитывать некоторые особенности ранних образцов бродвейского мюзикла, способствовавшие их видимому обособлению в качестве самостоятельной жанровой сферы. Ключевой характеристикой в данном случае выступила *интегральность* – совокупное и взаимно согласованное функционирование различных видов искусств, позволяющее убеди-

тельно и наглядно реализовать конкретный художественный замысел. Исходя из этого, приоритетной разновидностью «классического» мюзикла на протяжении 1920–1950-х годов стала жанровая модель с преобладанием *интегральности*; видимое тяготение к ее реализации впервые обнаружилось в «Плавучем театре» Дж. Керна – О. Хаммерстайна. Художественные достоинства названного проекта с видимой обоснованностью позиционировались в качестве исходного момента для позднейших мюзиклов, развивающих указанную тенденцию. Своего рода кульминацией соответствующего процесса явился мюзикл «Оклахома!» Р. Роджерса – О. Хаммерстайна, признанный одним из высших достижений бродвейской «классической сферы» в первой половине XX века.

Последующее становление «альтернативной» жанровой модели национального мюзикла было связано с преобладающей ролью *концептуальности*. Важнейшие предпосылки соответствующей тенденции корреспондировали с определенными социокультурными процессами и художественно-эстетическими исканиями, присущими легкожанровому музыкальному театру США первой половины 1960-х годов. Аналитическое рассмотрение первого выдающегося образца мюзикла с чертами *концептуальности* («Скрипач на крыше» Дж. Бока – Ш. Харника) свидетельствует о многообразном претворении соответствующих художественных устремлений в целом ряде широко известных сочинений последней четверти XX века. При этом специфически трактуемая «дискретность» сюжетного повествования, музыкально-драматургических и композиционных процессов выступает в качестве «оттеняющего» фактора сквозного и целенаправленного воплощения основной идеи данного проекта – философско-мировоззренческой, нравственно-этической, историко-культурной, социально-политической и т. д.

В свете вышесказанного, было позиционировано и обосновано магистральное значение внутрижанровой оппозиции «*интегральность* – *концептуальность*» как приоритетной характеристики эволюционного развития бродвейского «классического мюзикла» на протяжении 1920–1960-х годов.

Последовательная характеристика множественных факторов, раскрывающих и конкретизирующих данную оппозицию, соотносилась как с фундаментальными художественно-эстетическими принципами легкожанрового музыкального театра, так и с конкретными социокультурными обстоятельствами (подразумеваются рубеж 1920–1930-х и первая половина 1960-х годов соответственно).

Помимо этого, отмечается, что приоритетные закономерности бродвейских мюзиклов с чертами *интегральности* и *концептуальности* сохраняют видимое значение в актуальных образцах жанра, создававшихся на протяжении последней четверти XX и в начале XXI века. Подобная жизнеспособность характеризуемых жанровых моделей обуславливается их приближением к исконной сущности мюзикла как принципиально синтезирующего феномена, а также специфическим воплощением музыкально-театральных «универсалий» XX столетия, реализуемым в контексте национальной легкожанровой традиции ведущими представителями американской массовой культуры.

Публикации автора по теме диссертации

В изданиях, рекомендованных ВАК при Минобрнауки России:

1. *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 [0,7 п. л.].
2. *Брейтбург, К. А.* Исторический прототип американского концептуального мюзикла / К. А. Брейтбург // Художественное образование и наука. – 2023. – № 1 (34). – С. 64–71 [0,7 п. л.].
3. *Брейтбург, К. А., Брейтбург В. В.* Один из элементов музыкальной драматургии мюзиклов: «песня-желание» (“I Want”) / К. А. Брейтбург, В. В. Брейтбург // Бюллетень Международного центра «Искусство и образование». – 2023. – № 1. – С. 20–36 [0,8 п. л.].
4. *Брейтбург, К. А.* Постмодернистские тенденции в эволюции жанра мюзикла / К. А. Брейтбург // Искусство и образование. – 2023. – № 2. – С. 17–23 [0,4 п. л.].
5. *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 [0,8 п. л.].
6. *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 [0,8 п. л.].

В других изданиях:

7. *Брейтбург, К. А.* Мюзикл – демократичный жанр / К. А. Брейтбург // Музыкальная жизнь. – 2011. – № 5. – С. 26–27 [0,25 п. л.].
8. *Брейтбург, К. А., Брейтбург В. В.* Мюзикл: искусство и коммерция: монография / К. А. Брейтбург, В. В. Брейтбург. – СПб.: Лань – Планета Музыки, 2020. – 288 с. [23,4 п. л.].

9. *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 [1,25 п. л.].
10. *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 [0,5 п. л.].
11. *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 [1 п. л.].
12. *Брейтбург, К. А.* Мюзикл как объект искусства эпохи постмодерна / К. А. Брейтбург // Музыкознание: искусство, культура, образование: Материалы III Международной научно-практической конференции / общ. науч. ред. Я. И. Сушковой-Ириной; ред.-сост. О. В. Радзеецкая, Р. Р. Будагян, А. И. Чекменев. – Москва: РГУ им. А. Н. Косыгина (Академия им. Маймонида), 2022. – С. 4–9 [0,4 п. л.].
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. и М. Ростроповичей, 2022. – Вып. 22. – С. 47–52 [0,4 п. л.].
14. *Брейтбург, К. А.* История мюзикла Бродвея в контексте социокультурной среды: монография / К. А. Брейтбург. – СПб.: Лань – Планета Музыки, 2023. – 292 с. [23,4 п. л.].
15. *Брейтбург, К. А.* Развлечение – неплохое слово / К. А. Брейтбург // Музыкальный журнал. – 2025. – № 1 (120). – С. 2–11 [0,5 п. л.].