



Е. Ю. АНДРУЩЕНКО

*Ростовская государственная консерватория
им. С. В. Рахманинова*



УДК 782.9

DOI: 10.17674/1997-0854.2015.4.058-066

СИНТЕЗИРУЮЩИЕ ПРОЦЕССЫ В ИСТОРИЧЕСКОМ РАЗВИТИИ МЮЗИКЛА: 1910–1960-е ГОДЫ

Как известно, в современной музыкально-ведческой литературе представлен целый ряд дефиниций музыкально-театрального жанра, именуемого мюзиклом: от «разновидности оперетты, характерной для стран английского языка» [7, с. 594] до «...концептуальной театральной формы, выразительным средствам которой доступен почти любой сюжет, любой музыкальный стиль и любой принцип объединения целого...» [10, с. 95]. По мнению исследователей, упомянутая «разногололица» мотивируется, с одной стороны, впечатляющей драматургической эволюцией жанра на протяжении XX столетия, с другой, – устремлённостью «...к обогащению, усложнению, большему стилистическому разнообразию музыкального компонента... к расширению круга сюжетов...» и т. д. [1, с. 367]. Иными словами, постижение сущностных черт мюзикла закономерно предопределяется его исторической эволюцией, неизменно связанной с доминантной ролью синтезирующих процессов – на уровне драматического первоисточника, музыкально-театральных внутри- и междужанровых диалогов, симбиоза и взаимопроникновения различных стилей и стилистических элементов. Исходя из этого, обстоятельное рассмотрение синтезирующих процессов как своего рода «катализатора» исторического развития мюзикла представляется весьма актуальным – речь идёт о фактологической основе для последующих теоретических обобщений по поводу указанного жанра как неотъемлемой составной части «популярного» музыкального театра.

В истории последнего 1900–1910-е годы характеризуются активной интеграцией различных элементов балладной оперы, менистрельного театра, бурлеска, экстраваганцы, несколько позже – водевиля, ревю и оперетты. На протяжении данного периода в музыкальных комедиях Дж. М. Коэна («Малыш Джонни Джонс», «В сорока пяти минутах от Бродвея», «Джордж Вашингтон младший», «Маленький миллионер») и Дж. Керна («Девушка из Юты», «Прекрасный Эдди», «Имей же сердце», «О, парень!», «Салли»), отдельных постановочных ревю Ф. Зигфелда и И. Берлина формировались такие специфические черты мюзикла, как злободневность содержания, подчёркнутая американизация сюжета и литературной стилистики, опора на живую разговорную речь и музыкальный язык современной городской песни.

Вопреки разнородности используемых элементов спектакля, их тяготение к единству зачастую обнаруживалось благодаря универсализму авторов – сценаристов, поэтов, композиторов, режиссёров-постановщиков, исполнителей главных ролей и продюсеров в одном лице (наиболее показательный пример – Дж. М. Коэн). Подобная творческая многогранность была присуща и «звёздам» музыкальной комедии – певцам, драматическим актёрам, танцовщикам, активно участвовавшим в постановочном процессе, «шлифовке» либретто и т. д. Кроме того, примечательной тенденцией 1900–1910-х годов оказались целенаправленные поиски «синтезирующих» или «интегративных» художественных решений в рассматриваемой сфере.



Например, Дж. Керн – отец американского мюзикла – уже в молодости стремился к тому, чтобы все музыкальные номера, появляющиеся на протяжении спектакля, становились «...продолжением действия и развитием образа героя, который их исполняет, песни и танцы – в полной мере соответствовали сюжету и настроению спектакля [курсив мой. – Е. А.]» (цит. по: [2, с. 176]). В середине 1910-х годов у Дж. Керна сформировалось «принципиально новаторское ... восприятие мюзикла как театрального жанра», обусловленное стремлением к активному взаимодействию событийного ряда, психологических характеристик персонажей и музыки – «адекватного выражения чувств самих героев» и сценических ситуаций [8, с. 351–352]. Благодаря сотрудничеству Дж. Керна с прогрессивно мыслящими либреттистами Г. Болтоном и П. Г. Вудхаузом в его мюзиклах упомянутого периода явственно ощущались целостность и законченность, причём «...либретто, музыка и слова песен были абсолютно идентичны в своей стилистической направленности» [там же, с. 361]. По сути, Дж. Керн «с точностью хирурга... “имплантировал” песню в драматическое действие мюзикла» [4, с. 20]. Другой прославленный мастер – И. Берлин – подчёркивал: «Наша задача заключается в преподнесении традиционных идей, приёмов и форм по-новому, в неожиданных, свежо звучащих сочетаниях» (цит. по: [3, с. 58]). В дальнейшем интегративные сочетания оказались наиболее перспективными для развития американского мюзикла [5, с. 33].

Временем впечатляющего «прорыва» в области развлекательной индустрии США стали 1920–1930-е годы. «Это была пора всеобщего увлечения джазом, колоссального распространения танцевальных оркестров, развития звукозаписи, появления музыкального радиовещания», – констатирует Э. Кампус [3, с. 46]. На протяжении рассматриваемого периода «...глубинная связь мюзикла с сознанием, точнее, даже подсознанием

массового зрителя-слушателя...» [2, с. 174] учитывалась и целенаправленно эксплуатировалась ведущими деятелями рассматриваемого жанра.

Его развитие в первую очередь обуславливалось жёсткой конкуренцией Бродвея и Голливуда, мюзикла и музыкального кино¹. Отсюда проистекало стремительное расширение «диапазона» выразительных средств, адаптируемых музыкально-театральным спектаклем: режиссура последнего обогащалась кинематографическими приёмами, либретто приобретало особый лаконизм и насыщенность действием, песенные и танцевальные номера вставного характера всё более органично сопрягались с сюжетом и надеялись психологическими мотивировками. Не случайно в этот период создавались высокоталантливые спектакли «Плавающий театр» Дж. Керна – О. Хаммерстайна, «Янки из Коннектикута» Р. Роджерса – Р. Харта (по роману М. Твена «Янки при дворе короля Артура»²), «Пусть гремит оркестр» Дж. и А. Гершвинов, «Париж» К. Портера, явившиеся наглядным воплощением эстетических и композиционных жанровых принципов мюзикла.

Кроме того, противоборство с коммерчески-развлекательным музыкальным кинематографом в полной мере способствовало мобилизации скрытых возможностей мюзикла как серьёзного драматического искусства. В годы Великой депрессии общеизвестная репутация актуального жанра инспирировала расширение идейно-тематического спектра мюзикла: его творцы, «откликаясь на требования времени... обратились к социальным проблемам. Ещё никогда на Бродвее не уделяли столько внимания политическим событиям, не были столь близки к тому, что волновало миллионы людей, находившихся на грани отчаяния...» [3, с. 48]. В произведениях Дж. Гершвина («О тебе я пою»), И. Берлина («Лицом к лицу с музыкой», «Если аплодируют тысячи»), К. Портера («Оставь мне эти заботы»), Г. Роума («Как на иголках»),

Р. Роджерса («Любимица Америки», «Воинственные младенцы», «Я бы предпочёл не ошибаться») разрабатывались не характерные для прежней музыкальной комедии сатирико-публицистические мотивы. Благодаря упомянутому «актуальным» устремлениям наметился продуктивный диалог мюзикла с традициями социально-политической сатиры в европейской и американской литературе.

Указанному диалогу также благоприятствовали творческие опыты крупнейшего мастера сатирического музыкального театра Германии, автора «Трёхгрошовой оперы», «Возвышения и падения города Махагони» К. Вайля (проживавшего на территории США с 1935 года). Его мюзиклы «Джонни Джонсон» и «Праздник для нью-йоркцев», как отмечает С. Бушуева, «... привнесли в чисто американский жанр новые оттенки, почерпнутые из музыкального театра Брехта» [2, с. 176].

Идейное и тематическое обновление мюзикла, несомненно, способствовало возрастанию роли синтезирующих тенденций в его развитии. Беспрецедентным фактом явилось присуждение мюзиклу «О тебе я пою» Дж. и А. Гершвинов Пулитцеровской премии за 1931 год как *лучшему драматическому произведению США*. Исключительно высоко оценивая данный мюзикл, Л. Бернштейн писал: «По содержанию – это бесподобное сочинение, *одновременно и комическое, и драматическое*. Таких спектаклей нам ещё не доводилось видеть. *Пленительные мелодии полностью слиты с действием*; тема – типично американская; неискажённая американская речь; блестяще отшлифованный текст; *единство музыкального стиля* таит в себе огромный диапазон и богатство настроений... [курсив мой. – Е. А.]» (цит. по: [3, с. 48]). Кроме того, всеобщее внимание привлекли оригинальные идеи в сфере *пластической драматургии* мюзикла, апробированные одним из величайших балетмейстеров XX столетия Дж. Баланчиным совместно с

Р. Роджерсом и Л. Хартом («На пуантах», «Я женился на ангеле»). Открытия Баланчина послужили отправным пунктом для «балетизации» характеризуемого жанра, достигшей пика в 1970–1980-е годы.

В области музыкальной стилистики доминирование синтезирующих тенденций обуславливалось влиянием джаза – своего рода «фермента» рассматриваемых процессов. На протяжении указанного периода джазовым «инъекциям» подверглись оркестровка и аранжировочная техника мюзикла, арсенал его ритмических и тембровых средств, манера вокального и инструментального интонирования. Благодаря таким замечательным художникам, как Дж. Гершвин, И. Берлин, К. Портер, Р. Роджерс, в недрах мюзикла был достигнут органичный сплав академических (европейских) композиционных принципов и элементов джазовой стилистики. Во взаимодействии с фольклорным материалом указанный сплав послужил ключевой составляющей гениального оперного произведения – «Порги и Бесс» Дж. Гершвина (см.: [6, с. 441]). Явив миру подлинный шедевр высокого музыкального театра, один из талантливейших создателей американского мюзикла предвосхитил магистральные тенденции развития данного жанра.

Годы войны, а также примыкающая к ним вторая половина 1940-х в сфере мюзикла характеризовались многогранностью творческих поисков – значительным обогащением тематики, идейно-образной палитры, углублением внутрижанровой дифференциации и т. д. Заметно расширились и масштабы синтезирующих процессов, свойственных описываемому жанру. В частности, на путях диалога мюзикла с народной музыкальной драмой возник феномен «народной оперы» («Хижина в небе» В. Дюка, «Оклахома» Р. Роджерса, «Радуга Файнизна» Б. Лейна, «Уличное происшествие» и «Случай в долине» К. Вайля). Авторы «народных опер» проявляли интерес к художественным открытиям Дж. Гершвина («Порги и Бесс»),



сохраняя, вместе с тем, основополагающие жанровые признаки мюзикла. «Народная опера» тяготела к поэтизируемым сюжетам из жизни американской глубинки (сельских районов или городских предместий), концентрировала внимание зрителя-слушателя на вечных проблемах человеческих взаимоотношений, по преимуществу разрабатывала фольклорный (или близкий к нему авторский) художественный материал. Единство всех компонентов спектакля (сюжетной канвы, диалогов, музыки и танца) достигалось авторами «народных опер» благодаря ведущей роли массовых «фольклоризованных» сцен, включая обрядово-ритуальные эпизоды.

Следует заметить, что в духе «народной оперы» был выдержан уникальный для рассматриваемого десятилетия мюзикл «Кармен Джонс» (1943), представлявший собой актуализованную версию оперы Ж. Бизе. Действие «Кармен» было перенесено либреттистом О. Хаммерстайном в современную негритянскую среду Юга США, словесно-диалогические эпизоды (апеллировавшие к оригинальной авторской редакции первоисточника) затрагивали множество острых социальных проблем «одноэтажной Америки», музыкальная аранжировка Р. Р. Беннета объединяла «перелицованные» фрагменты фольклорного характера из партитуры Ж. Бизе с негритянскими песнями и танцами 1940-х годов.

Сходные устремления были присущи и другим внутрижанровым ответвлениям мюзикла. Большое значение для последующего развития жанра имела «Леди во мраке» К. Вайля – М. Андерсона, своеобразно преломившая традиции камерной лирико-психологической драмы. Возрастание удельного веса адаптированной классики, наметившееся в этот период, способствовало некоторому сближению мюзикла с комической оперой эпохи романтизма («Целуй меня, Кэт» К. Портера по «Укрощению строптивой» У. Шекспира³, «Клянись Юпитером!» Р. Роджерса – Л. Харта по «Хвастливому во-

ину» Плавта). Национально-патриотическое направление, представленное в основном фантазиями по мотивам событий Гражданской войны 1861–1865 годов («Феминистка» Г. Арлена, «Энни, берись за ружьё» И. Берлина), эксплуатировало целый ряд приёмов, характерных для исторической оперы XIX столетия. Наконец, утвердившийся на протяжении рассматриваемого десятилетия мюзикл – социальная драма («Дружище Джоуи» Р. Роджерса – Л. Харта, «Аллегро» Р. Роджерса – О. Хаммерстайна, «Затерянный среди звёзд» К. Вайля) явственно коррелировал исканиям оперного театра первой трети XX века.

Впечатляющим размахом на протяжении 1940-х годов отличались интеграционные взаимодействия мюзикла и балета. Указанная тенденция наиболее ярко и убедительно воплотилась в творческих опытах Л. Бернштейна. Напомним, в частности, историю возникновения первого мюзикла Л. Бернштейна: «По предложению хореографа Дж. Роббинса в 1944 году композитор сочинил музыку балета “Свободная фантазия”, постановка которого под управлением автора была осуществлена на сцене “Метрополитен опера”. В том же году совместно с Дж. Роббинсом ... он переработал этот балет для мюзикла “Там, в городе” ... Превращение балета в мюзикл не оказалось для Л. Бернштейна случайным эпизодом. И в дальнейшем балет занимал важнейшее место в его мюзиклах. Такое тесное сотрудничество, какое установилось между Л. Бернштейном и Дж. Роббинсом, больше характерно для взаимоотношений композитора с либреттистом» [3, с. 60]. В свою очередь, Дж. Роббинс завоевал репутацию крупнейшего режиссёра-постановщика мюзиклов, с блеском осуществляя руководство всеми элементами театрального спектакля⁴.

Характерными чертами описываемых интеграционных процессов следует признать, с одной стороны, драматургическую взаимообусловленность сценического

действия и балетных номеров, их органичное взаимопроникновение, с другой – целенаправленное развитие аклассического «хореолексикона», позволявшего достичь предельного смыслового насыщения и образной конкретности балетной пластики в условиях мюзикла. Явление, о котором идёт речь, с особой наглядностью отразило синтезирующие устремления данного музыкально-театрального жанра.

«Золотым веком» мюзикла нередко именуются в исследовательской литературе 1950–1960-е годы. Как отмечает Э. Кампус, в этот период «мюзикл обрел полную зрелость <...> Границы жанра необычайно расширились. Теперь бродвейским авторам ни один замысел не казался неосуществимым. Они создавали мюзиклы по классическим драмам и современным романам, по комедиям, рассказам и киносценариям» [3, с. 50]. Действительно, среди наиболее известных первоисточников новых мюзиклов на протяжении указанного двадцатилетия фигурировали имена У. Шекспира и М. Сервантеса, Вольтера и Ч. Диккенса, Шолом-Алейхема и Дж. Б. Шоу, Ф. Феллини и Ю. О’Нила, Т. Капоте и Т. Уайлдера. «Экспансия» мюзикла простиралась во владения высоких литературных жанров, вплоть до трагедии («Вестсайдская история» Л. Бернштейна, «В городе новенькая» Б. Меррилла) или философской притчи («Кандид» Л. Бернштейна, «Скрипач на крыше» Дж. Бока). В связи с этим приобрело отнюдь не формальную значимость утвердившееся подразделение мюзиклов на музыкальные комедии (musical comedies) и музыкальные пьесы (musical plays). Последние заведомо не предполагали господства развлекательности, обязательного счастливого конца (happy end), стилистической облегченности и т. д. Показательна, в частности, сверхзадача бродвейского проекта «Вестсайдская история», сформулированная Л. Бернштейном: «...создать мюзикл, который поведал бы... трагическую историю средствами жанра музыкальной

комедии... [курсив мой. – Е. А.]» (цит. по: [9, с. 43]).

Вышеупомянутое расширение границ жанра сопровождалось впечатляющим прорывом мюзикла на сцены европейских театров. Триумфальный успех таких шедевров, как «Целуй меня, Кэт» К. Портера, «Моя прекрасная леди» Ф. Лоу, «Хэлло, Долли!» Дж. Хермана, «Скрипач на крыше» Дж. Бока, «Вестсайдская история» Л. Бернштейна, не только способствовал популяризации достижений американского музыкального театра, но и повлек за собой формирование других национальных школ мюзикла – прежде всего английской и французской. В частности, «благодаря сходству структуры английского театра с американским, а также отсутствию языкового барьера, Англия не только перенимала заокеанские мюзиклы, но и сама довольно часто выступала в роли создательницы новых произведений этого жанра» [3, с. 94].

Ярко выраженное своеобразие английского мюзикла стало очевидным уже к середине 1960-х годов. Композиторы Англии, осваивавшие данную жанровую разновидность музыкального театра – Л. Барт и А. Ньюли, – стремились отобразить соответствующими художественными средствами наиболее сложные проблемы современности, актуализировать социально-обличительный потенциал мюзикла. Отсюда проистекал интерес названных мастеров к творчеству К. Вайля и Л. Бернштейна, экспериментам Б. Брехта, Г. Крэга, А. Арто и других выдающихся режиссёров XX столетия. Этим же обстоятельством предопределялась направленность синтезирующих тенденций в английском легкожанровом музыкальном театре.

Так, мюзикл Л. Барта «Прежние времена прошли», разработавший сюжетные и образно-смысловые мотивы «Трёхгрошовой оперы», вместе с тем оригинально преломлял традиции некоторых импровизационных форм европейского театра. В мюзикле «Оливер» упомянутого автора (по роману Ч. Диккенса «Оливер Твист») прослежи-



валось воздействие национальных разновидностей любительского музыкально-театрального искусства: сценических кантат, школьных драм и т. п. Ещё один проект Л. Барта – «Блиц», апеллировавший к наследию мюзикла – социальной драмы (прежде всего, «народных опер» К. Вайля), – явился наиболее «серьёзным» воплощением событий Второй мировой войны в данной жанровой сфере⁵.

Более радикальными выглядели художественные устремления А. Ньюли, чей мюзикл «Остановите мир, я хочу сойти» своеобразно трактовал остросатирическое повествование о головокружительной карьере выходца из низов, не брезгующего никакими средствами для достижения цели. Спектакль развёртывался «в духе античных трагедий» – с участием двух исполнителей, меняющих на протяжении действия сценические маски, и хора-комментатора, чьи реплики придавали сюжетным коллизиям иное образно-смысловое измерение. В мюзикле А. Ньюли «Вопль косметики, запах толпы» специфика взаимоотношений современного фабриканта с массой «рядовых пролетариев» акцентировалась посредством гротескно-заострённых аллегорий, а также приёмов, черпаемых из арсенала европейского театра абсурда. Примечателен шумный успех обоих мюзиклов на сценических площадках не только Уэст-Энда, но и Бродвея, что свидетельствовало об ограниченности внутренних резервов американской традиции жанра на протяжении рассматриваемого периода, о существующей потребности упомянутой традиции в притоке оригинальных идей извне⁶.

Впрочем, данный успех выглядел относительно скромным на фоне ошеломляющей популярности мюзикла «Оливер» – сочинения, фигурировавшего в рейтинге бродвейских бестселлеров свыше четырёх сезонов. По мнению С. Бушуевой, «это, в сущности, был первый европейский мюзикл, ибо всё, что создавалось в Европе в музыкально-драматическом жанре до

сих пор, главными признаками мюзикла не обладало <...> Теперь честь поднятия мюзикла на новую ступень принадлежала англичанам. “Оливер”... именно потому завоевал Бродвей, что американцы узнали в нём свой излюбленный жанр, вошедший в новую стадию» [2, с. 182]. Важнейшей особенностью «Оливера», как полагают исследователи, явилось мастерское воплощение – специфическим языком мюзикла – неповторимой историко-культурной атмосферы, самого духа прославленного романа. Кроме того, мюзикл Л. Барта решительно отвергал «приглаженную концепцию действительности» (С. Бушуева), мало-помалу возобладавшую в американских образцах легкожанрового музыкального театра на протяжении 1960-х годов. Автор «Оливера» стремился запечатлеть ростки прекрасного в окружающей жизни, вопреки самоочевидному её несовершенству. Из этой мировоззренческой установки произрастали элементы критицизма по отношению к стереотипам массовой культуры (прежде всего, к «американской мечте» – своеобразной квинтэссенции названных стереотипов), что оказалось весьма важным для дальнейшего развития мюзикла.

Как видим, синтезирующие процессы в эволюции описываемого жанра на протяжении 1950–1960-х годов характеризовались несомненной масштабностью. Мюзикл успешно преодолевал рамки этнокультурной ограниченности, вступая в продуктивные взаимодействия с театральными и музыкально-исполнительскими традициями Старого Света. Благодаря соответствующим взаимодействиям в исторической перспективе намечалась постепенная смена художественных приоритетов – *европеизация* мюзикла явилась мощным стимулом к открытию новых перспективных направлений в указанной сфере легкожанрового музыкального театра.

Резюмируя вышеизложенное, следует подчеркнуть, что ведущая роль интегративных процессов (на уровне сюжето- и

жанрообразования, музыкальных стилей и стилевых компонентов), подтверждаемая всем ходом эволюции мюзикла, во многом обуславливалась воздействием упоминавшихся «генетических» факторов. Кроме того, исключительная жизнестойкость данного жанра, проявившаяся в условиях острой конкуренции с другими формами популярного музыкального театра, инспирировалась динамизмом мюзикла, его открытостью и предрасположенностью к

органичному усвоению разнообразных новаций. Указанные процессы достигли беспрецедентного размаха несколько позже (1970–1980-е годы), и это естественным образом совпало с выдвиганием мюзикла на лидирующие позиции в сфере музыкального театра. Впрочем, и взлёт мировой популярности названного жанра, и синтезирующие тенденции, связанные со столь примечательным явлением, нуждаются в более подробном освещении.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Начало указанному противостоянию положил музыкальный фильм «Певец джаза» (1927), главную роль в котором исполнил знаменитый актер бродвейской сцены Э. Джолсон: «С 1928 по 1930 годы вся музыкальная продукция Бродвея оказалась перед камерой и с большим или меньшим успехом превращалась в фильмы <...> Каждый четвёртый фильм, снятый в Америке, был музыкальным» [11, с. 24].

² Упомянутый мюзикл принято считать «...первым на Бродвее опытом использования литературной классики в качестве основы музыкального спектакля» [3, с. 47].

³ В первом «шекспировском» мюзикле – «Парнях из Сиракуз» Р. Роджерса – Л. Харта (1938, по «Комедии ошибок») – авторы ограничились весьма приблизительной адаптацией лишь сюжетной схемы первоисточника.

⁴ Первопроходцем здесь выступил Дж. Баланчин – его режиссёрский дебют на Бродвее состоялся в 1943 году («Что случилось?» Ф. Лоу – А. Дж. Лернера).

⁵ В предшествующих «военных» мюзиклах американских композиторов доминировала ура-патриотическая тенденция («Это – армия» И. Берлина) либо акцентировались черты мелодрамы («На юге Тихого океана» Р. Роджерса – О. Хаммерстайна).

⁶ Показателен факт, сообщаемый американским исследователем: «В сезон 1962/1963 гг. только три мюзикла прошли [на Бродвее. – Е. А.] более пятисот раз, что позволяло достичь самоокупаемости спектакля, – все они были английскими...» (цит. по: [2, с. 177]). Согласно рейтингу популярности, лидировал «Оливер» Л. Барта.

ЛИТЕРАТУРА

1. Акопян Л. О. Мюзикл // Музыка XX века: энциклопедический словарь. М., 2010. С. 366–367.

2. Бушуева С. К. Мюзикл // Искусство и массы в современном буржуазном обществе: сб. ст. М., 1989. С. 170–193.

3. Кампус Э. Ю. О мюзикле. Л.: Музыка, 1983. 128 с.

4. Монд О.-Л. Джером Керн – отец американского мюзикла // Музыковедение. 2011. № 4. С. 16–20.

5. Монд О.-Л. Ирвинг Берлин: популярная песня и музыкальный театр // Музыка и время. 2011. № 6. С. 30–33.

6. Музыкальная культура США XX века: учеб. пособие / отв. ред. М. В. Переверзева. М.: МГК им. П. И. Чайковского, 2007. 480 с.

7. Мюзикл // Музыкальный словарь Гроува / под ред. и с доп. Л. О. Акопяна. 2-е изд. М., 2007. С. 594–595.

8. Сысоева А. В. Определение жанровой типологии американского мюзикла 20-х годов XX века в серии постановок «Принцесс-театра» в 1915–1918 гг. // Театр. Живопись. Кино. Музыка: сб. науч. тр. М., 2004. Вып. 1. С. 344–367.

9. Тушинцева И. А. «Нет повести печальнее на свете...» («Вестсайдская история») // Музыкальная жизнь. 2010. № 8. С. 42–46.

10. Тушинцева И. А. Так ли прост мюзикл? К проблематике жанра // Музыкальная академия. 2015. № 1. С. 94–101.

11. Ханиш М. О песнях под дождем. М.: Радуга, 1984. 155 с.



REFERENCES

1. Akopyan L. O. Myuzikl [The Musical]. *Muzyka XX veka: entsiklopedicheskiy slovar'* [20th Century Music: Encyclopedic Dictionary]. Moscow, 2010, pp. 366–367.
2. Bushuyeva S. K. Myuzikl [Musical]. *Iskusstvo i massy v sovremennom burzhuaznom obschestve* [The Art and the Masses in Modern Bourgeois Society: Compilation of Articles]. Moscow, 1989, pp. 170–193.
3. Kampus E. Yu. *O myuzikle* [On the Musical]. Leningrad: Muzyka Press, 1983. 128 p.
4. Mond O.-L. Dzherom Kern – otets amerikanskogo myuzikla [Jerome Kern, the Father of the American Musical]. *Muzykovedenie* [Musicology]. 2011, No. 4, pp. 16–20.
5. Mond O.-L. Irving Berlin: populyarnaya pesnya i muzykal'nyy teatr [Irving Berlin: Popular Song and Musical Theatre]. *Muzyka i vremya* [Music and Time]. 2011, No. 6, pp. 30–33.
6. *Muzykal'naya kul'tura SShA XX veka* [Musical Culture of the USA in the 20th Century: Tutorial Manual]. Edited by M. V. Pereverzeva. Moscow: Moscow State P. I. Tchaikovsky Conservatory, 2007. 480 p.
7. Myuzikl [The Musical]. *Muzykal'nyy slovar'* Grouva [The Grove Concise Dictionary of Music]. Edited and supplemented by L. O. Akopyan. The 2nd edition. Moscow, 2007, pp. 594–595.
8. Sysoyeva A. V. Opredeleniye zhanrovoy tipologii amerikanskogo myuzikla 20-kh godov XX veka v serii postanovok «Printsess-teatra» v 1915–1918 gg. [The Definition of Genre Typology of the American Musical of the 1920s in the “Princess Theatre” Series of Performances in 1915–1918]. *Teatr. Zhivopis'. Kino. Muzyka* [Theatre. Painting. Cinematography. Music: Collected Research Articles]. Issue 1. Moscow, 2004, pp. 344–367.
9. Tushintseva I. A. “Net povesti pechal'nee na svete...” (“Vestsaydskaya istoriya”) [“For Never Was a Story of More Woe...” (“West Side Story”)]. *Muzykal'naya zhizn'* [Musical Life]. 2010, No. 8, pp. 42–46.
10. Tushintseva I. A. Tak li prost myuzikl? K problematike zhanra [Is Musical Really So Simple? Concerning the Problems of the Genre]. *Muzykal'naya akademiya* [Musical Academy]. 2015, No. 1, pp. 94–101.
11. Khanish M. *O pesnyakh pod dozhdyom* [On Songs in the Rain]. Moscow: Raduga Press, 1984. 155 p.

Синтезирующие процессы в историческом развитии мюзикла: 1910–1960-е годы

В статье формулируется проблема «универсальной» дефиниции мюзикла как музыкально-театрального жанра. Автором отмечается неразрывная связь сущностных черт мюзикла с его исторической эволюцией, в которой ключевая роль принадлежит разнообразным синтезирующим процессам. По мнению исследователя, синтезирующая природа мюзикла прослеживается на уровне сюжето- и жанрообразования, музыкальных стилей и стилевых компонентов ещё в 1920-е годы. Конкуренция с другими разновидностями легкожанрового театра (опереттой, ревью, водевилем, менестрельным театром и т. д.), а также с музыкальным кинематографом способствовала ускоренному восприятию и претворению мюзиклом различных новаций. Как показательные образцы преломления синтезирующих процессов автор трактует мюзиклы Дж. Керна («Плавающий театр»), Дж. Гершвина («О тебе я пою»), Р. Роджерса («На пуантах»), Л. Бернштейна («Вестсайдская история»), Л. Барта («Оливер»), Дж. Ньюли («Остановите мир, я хочу сойти»), а также «Кармен Джонс» Р. Беннета. Мюзикл успешно преодолевал рамки этнокультурной ограниченности, вступая в продуктивные взаимодействия с театральными и музыкально-исполнительскими традициями Старого Света. Благодаря соответствующим взаимодействиям в исторической перспективе намечалась постепенная смена художественных приоритетов – европеизация мюзикла явилась мощным стимулом к открытию новых перспективных направлений в данной сфере музыкального театра. Характеристика исторического развития жанра по десятилетиям позволяет выявить специфику и направленность синтезирующих тенденций вплоть до 1970–1980-х годов – кульминационного момента в «биографии» мюзикла, утвердившегося на лидирующих позициях в сфере музыкального театра.

Ключевые слова: история мюзикла, легкожанровый музыкальный театр, американский мюзикл, английский мюзикл

**Processes of Synthesis in the Historical Development of the Musical:
From the 1910s to the 1960s**

The article presents a formulation of the issue of a “universal” definition of the musical as a genre related to musical theater. The author marks out the inseparable connection of the essential features of the musical with its historical evolution, in which a crucial role is played by diverse synthesizing processes. According to the researcher’s opinion, this kind of trait of the musical is traced out on the level of formation of plot and genre development, musical styles and stylistic components, going back as far back as the 1920s. The competition with other varieties of light-genre theater (operettas, revues, vaudevilles, minstrel theater, etc.), as well as with musical cinematography, was conducive for the musical to perceive and incorporate various innovations in an accelerated way. As indicative examples of interpretation of synthesizing processes, the author interprets the musicals of Jerome Kern (“The Floating Theater”), George Gershwin (“I Sing of You”), Richard Rodgers (“On Your Toes”), Leonard Bernstein (“West-Side Story”), Lionel Bart (“Oliver”), Anthony Newley (“Stop the World, I Want to Get Off”), as well as “Carmen Jones” by R.R. Bennett. The musical has successfully overcome the boundaries of ethno-cultural limitedness by engaging in productive cooperation with traditions of theater and musical performance of the Old World. As the result of this relevant interaction in the historical perspective a gradual change of artistic priorities began to take shape – the Europeanization of the musical presented itself as a powerful stimulus towards the discovery of new perspective directions in this sphere of musical theater. Characterization of the historical development of the genre by decades makes it possible to reveal the specific features and the directedness of the synthesizing tendencies up until the 1970s and the 1980s – the culminating moment in the “biography” of the musical, which had established itself in the leading positions in the sphere of musical theater.

Keywords: the history of the musical, musical theater of light genre, American musical, English musical

Андрущенко Елена Юрьевна

ORCID: 0000-0003-3653-4672

кандидат искусствоведения, доцент кафедры
музыкального менеджмента

E-mail: cats-andru@yandex.ru

Ростовская государственная консерватория
им. С. В. Рахманинова

Ростов-на-Дону, 344002 Российская Федерация

Elena Yu. Andrushchenko

ORCID: 0000-0003-3653-4672

PhD (Arts),

Associate Professor at the Department
for Musical Management

E-mail: cats-andru@yandex.ru

Rostovskaya gosudarstvennaya konservatoriya
im. S. V. Rakhmaninova

Rostov State S. V. Rachmaninoff Conservatory
Rostov-on-Don, 344002 Russian Federation

