

# ОГЛАВЛЕНИЕ

<b>МЮЗИКЛ: ОСОБЕННОСТИ ЖАНРА, ИСТОКИ, ЭВОЛЮЦИЯ .....</b>	<b>6</b>
<b>ГЛАВА 1. Ранний мюзикл. Этапы становления .....</b>	<b>21</b>
Джордж Гershвин .....	21
135-я улица .....	25
Леди, будьте добры! .....	27
Сумасшедшая девушка .....	31
О тебе я пою. ....	36
Джером Керн .....	40
Плавучий театр .....	45
Роберта .....	54
Ирвинг Берлин .....	59
Держи ружье, Энни! .....	63
<b>ГЛАВА 2. Мюзикл и кинематограф .....</b>	<b>67</b>
Гарольд Арлен .....	67
Волшебник страны Оз .....	71
Гленн Миллер .....	76
Сerenада Солнечной долины .....	82
Фрэнк Лессер .....	95
Парни и куколки .....	101
Как добиться успеха в бизнесе, не прилагая особых усилий .....	107

<b>ГЛАВА 3. Первые классики мюзикла .....</b>	<b>123</b>
Коул Портер .....	123
Целуй меня, Кэт .....	128
Кан-кан .....	135
Ричард Роджерс .....	141
Оклахома! .....	146
Король и я .....	153
Звуки музыки .....	157
Гарольд Роум .....	167
Хочу, чтоб ты была рядом .....	171
<b>ГЛАВА 4. Вершины жанра .....</b>	<b>176</b>
Фредерик Лоу .....	176
Моя прекрасная леди .....	182
Жижи .....	194
Леонард Бернстайн .....	200
Кандид .....	207
Вестсайдская история .....	218
Митч Ли .....	230
Человек из Ламанчи .....	234
Джерри Бок .....	244
Скрипач на крыше .....	249
Джерри Хермен .....	259
Хелло, Долли! .....	264
Джул Стайн .....	274
Смешная девчонка .....	278

Джон Кандер .....	288
Кабаре .....	293
Чикаго .....	300
ГЛАВА 5. Кризис жанра. Рок- и поп-опера.	
Мюзикл в Европе .....	317
Гэлт Макдермот .....	317
Волосы .....	321
Эндрю Ллойд Уэббер .....	330
Иисус Христос — суперзвезда .....	336
Кошки .....	345
Призрак оперы .....	351
Лайонел Барт .....	364
Оливер! .....	369
Мишель Легран .....	379
Шербурские зонтики .....	385
ПРИМЕЧАНИЯ .....	
	396

# МЮЗИКЛ: ОСОБЕННОСТИ ЖАНРА, ИСТОКИ, ЭВОЛЮЦИЯ

*Никто никогда не знает, какого рода повороты, обработки и стили стоят на очереди в мюзикле.*

Леонард Бернстайн 1)

*Следующий Бетховен явится из Колорадо!*

Сергей Кусевицкий 2)

«Все настоящее в искусстве происходит не «благодаря», а «вопреки», в том числе и вопреки времени», — заметил еще один известный композитор и дирижер. 3)

Американский театр, пасынок в искусстве Нового Света, особенно северных регионов страны, рождался в муках, преодолевая множество препятствий. Еще в годы антиколониальных войн и образования государства правительством был принят закон о запрещении всякого рода «театральных пьес, спектаклей, азартных игр, петушиных боев и иных дорогостоящих развлечений». 4)

Пуритане, хлынувшие за океан и проводившие политику искоренения театра у себя на родине, в Англии, стремились и в новых условиях всячески принизить театр, осуждая его как аморальное, плебейское и недостойное общества порядочных людей зрелице. В середине XIX века, накануне капитальных перемен в искусстве и рождения мюзикла, представления по-прежнему могли даваться в помещениях, где «на грязном дырявом полу стояли обыкновенные скамьи без спинок, под ними бегали крысы... Естественно, что и поведение зрителей соответствовало обстановке. Шум, гвалт, драка были обычным явлением». 5)

Пуританские поселения располагались, в основном, в северо-восточной части США; любопытно, что Нью-Йорк с его знаменитым Бродвеем, колыбель и столица будущего мюзикла, находился там же. И не далее, как в 1866-м здесь прошла премьера пятичасового супер-шоу «Мрачный жулик» на сцене вполне приличного театра со специально

завезенным, весьма дорогостоящим техническим оборудованием. 6) Невиданные эффекты превосходили воображение — ураган и фейерверк маскарада, пиршество ведьм и возносящиеся к небу ангелы; главным козырем был танец ста юных красавиц, одетых в прозрачные телесного цвета трико. Критика задыхалась от возмущения «демонической оргией, выдаваемой за спектакль»; зрители валили толпами, дамы из общества в густой вуали смотрели представление, скрываясь в глубинах затененных портьерами лож... 7).

Примерно тогда же во Франции был наложен официальный запрет на исполнение канкана — эротичного танца «голых ног», украшавшего опереточные премьеры «Théâtre des Bouffes-Parisiens» конца 50-х и модные парижские варьете этих и последующих лет.

Американский мюзикл возник на гребне идей — все невозможное возможно и даже естественно! — тем более в пору легкомысленных Roaring Twenties, относительно благополучных и материально стабильных 20-х, времени младенчества жанра. В сплетении противоречий и парадоксов, отрицаний и безусловного интереса формировался жанр, который в считанные годы заставил подвинуться на общую скамье музыкального театра стареющую оперу, активно экспериментирующий балет и набиравшую популярность нововенскую оперетту. «Королю сценических искусств», а именно так называли мюзикл в середине XX века, было позволено все, как откровенному любимцу самых широких слоев публики.

Десять-двенадцать премьерных спектаклей написанной современным автором оперы — такой результат полагали успехом, а пятьдесят и вовсе триумфом. Прокат лучших мюзиклов определялся иной категорией цифр: в Книге рекордов Гиннесса зафиксированы числа в 2717 («Моя прекрасная леди» Ф. Лоу) и 2248 («Оклахома!» Р. Роджерса) представлений подряд со дня первого показа, не говоря уже о достаточно объемной касте «тысячников». К этому стоит прибавить количество ежегодных премьер на Бродвее (в сезон 1927–1928 годов, к примеру, их насчитывалось 254), а также тот факт, что, начиная с тридцатых-сороковых, каждый из наиболее удачных мюзиклов обретал вто-

рую жизнь в кинематографе, а это многократно увеличивало слушательскую аудиторию.

Сегодня совершивший феерическое восхождение жанр любят практически все; в памяти людей различных поколений звучат «Хелло, Долли!», «Лунная серенада» или «Я танцевать хочу», но оптимального определения мюзикла не найти ни в учебниках, ни в энциклопедиях, причем не только русскоязычных. В американской справочной и аналитической литературе нередко смешаны бурлеск и оперетта, экстраваганца, комическая опера и собственно мюзикл.

Попробуем дать определение как будто простого и предельно понятного, а вместе с тем, ускользающего из-под пера, многогранного, смеющегося жанра.

Мюзикл — это вид сценического искусства, характерный органичным синтезом музыки, танца, пьесы, пантомимы и эксцентрикады, выступающих в неразрывном смысловом единстве. Возможно, слияние слова, жеста и пения лежит в основе и других театральных жанров, однако, мюзикл имеет свои специфические черты.

Во-первых, его основанием является джаз, историю которого легко проследить в стилевых зигзагах мюзикла: «Плавучий театр» Дж. Керна отражает времена чикагского джаза, «Сerenада Солнечной долины» Г. Миллера — эпоху свинга, а «Вестсайдская история» Л. Бернстайна — cool. По той же причине эра мюзикла начинается с первых десятилетий XX столетия, а заканчивается в 60-е—70-е (параллельно джазу). С приходом рока и поп-музыки на сцене являются и новые жанры: зонг- и рок-опера (Э. Ллойд Уэббер); примитивы поп-культуры отчетливо проступают в скандально-известном спектакле «Волосы» Г. Макдермота.

Джаз и мюзикл — две грани одного явления, две стороны единого процесса...

Музыкальный материал определяет и особый исполнительский стиль с характерными приемами эстрадно-джазового вокала и манерой поведения на сцене, общей раскрепощенностью и предельной самоотдачей, вкусом к импровизации и «физическому проживанию» ритма в дробных движениях, шаге, жесте.

Все тот же ритм, важнейшая составляющая джаза, обеспечивает его выраженную пластичность, а зачастую и прямую танцевальную основу. Отсюда — и это второе из существенных качеств мюзикла — преобладание в палитре искусств именно танца в динамичном спектакле, где роли не столько поются, сколько танцуются. Причем степист без сколько-нибудь заметного словесного ряда своей партии (а то и вовсе без него) становится центральной фигурой действия. Театр мюзикла — это ежедневные танцевальные штудии, это хореографы-новаторы, стоящие у истоков и самой идеи постановки (вспомним Джерома Роббинса, Боба Фосса и других), это артисты-виртуозы, которым в равной степени подвластно все: джаз, модерн, пантомима и акробатика. Их появления ждали, как королей и королев шоу — Фреда Астера и Джинджер Роджерс, Дороти Дендридж и братьев Николас...

Третье из главных свойств жанра — злободневность. Мюзикл живет «здесь и сейчас», даже если его сюжет разворачивается в экзотическом или волшебном мире. Известно, что еще на заре рождения musical comedy, накануне предполагаемых гастролей, в городок или поселок, куда направлялась труппа, высыпался «театральный лазутчик» с целью проведать о последних событиях, нашумевших скандалах и сплетнях, упоминание которых обещало спектаклю живость, блеск, остроту, обеспечивая интерес и внимание зрителей. Вольное обращение с текстом, приемы апарта (реплики, направленные в публику, прямое общение с залом) подчеркивали характерную импровизационность мюзикла, либретто которого не раз вращалось вокруг закулисия предвыборных кампаний, карьерных и офисных тем, антивоенного движения, проблем и быта профсоюзов и молодежных лагерей, колоний хиппи и т. д.

Дух современности, свойственный жанру, нередко скрывался в парадоксальном сочетании любовной линии сюжета с умелой рекламой. Так, еще в «Роберте» Дж. Керна, многочисленные дефиile манекенщиц парижского модного дома (с этим названием) шли в параллель с романтикой извечного «треугольника» главных героев, причем в борьбе за сердце избранника побеждала та, что обладала тонким

вкусом в выборе одежды, отшлифованным в общении с «Роберто». Сходная идея легла в основу фабулы известного киномюзикла «Серенада Солнечной долины» Гленна Миллера: реклама фешенебельного зимнего курорта в северо-западной части США соседствовала с темой выбора невесты, превзошедшей соперницу успехами в горнолыжном спорте и фигурном катании.

Готовность мюзикла резонировать с повседневными событиями быстротекущей жизни, умение поэтизировать обыденное соприкасается с еще одной, существенной приметой жанра — говорить о самых сложных, больных проблемах простым, непритязательным языком, не теряя «легкого шага» и неизменной занимательности. А волнуют мюзикл вопросы разные: запрет смешанных браков и расовая дискриминация («Плавучий театр» Дж. Керна), фашизм и вынужденная эмиграция («Звуки музыки» Р. Роджерса), еврейские погромы, нищета и бесправие («Скрипач на крыше» Дж. Бока), жестокие «разборки» молодежных банд («Вестсайдская история» Л. Бернстайна) и искренняя, глубинная привязанность к своей малой родине, которая сердцу милей и краше чудесного сказочного края, раскинувшегося далеко за радугой («Волшебник страны Оз» Г. Арлена).

Демократизм языка и сюжетов определяет склонность мюзикла к небольшим инструментальным составам, лаконичным формам и жанрам: куплеты, простые двухчастные и трехчастные структуры, бытовые песни и песенки, детские считалки, колыбельные, марши, легко интонируемые и узнаваемые на слух. В истории шагавшего в ногу с мюзиклом джаза есть элитарный период, так называемый би-боп; сложно-ладовые искания, подчеркнутая диссонантность зозвучий, кластеры, общая серьезность и даже драматичность тона отдалили этот стиль от массовой аудитории. Легкожанровый театр тех лет не поддался соблазну; премьеры начала 40-х не теряли развлекательности и доступности. Впервые, на время, пути «музыкальных партнеров» разошлись; впрочем, это длилось недолго.

Как и всякий устойчивый, разветвленный в своих проявлениях жанр, мюзикл имел крепкие корни. А они тяну-

лись и из Старого Света, и из многих регионов Америки. Привозные и традиционные, доморощенные формы в при-чудливом сплетении легли в фундамент будущего национального театра.

Из европейских профессиональных жанров ближе всего к мюзиклу стояли водевиль, опера-буффа и неовенская оперетта.

«Француз» — водевиль, подошедший к своей кульминации в первой половине XIX века, не являлся собственно музыкальным жанром, представляя пьесу с песнями и танцами. Однако он родственен мюзиклу быстрым игровым темпом, пикантностью и беспечностью, а главное — стремлением быть в курсе всех событий. Как отмечали современники водевиля: «Он может быть хорош только при одном условии, если заключает в себе намек на какое-нибудь нынешнее происшествие или на что-нибудь такое, чем в настоящую минуту занято внимание общества». 8) Близка мюзиклу и легкость сценической импровизации, собственная водевилю.

«Итальянка» — буффа, переживавшая закатную пору во времена юности мюзикла, близка последнему характерной двухактной структурой, неожиданными зигзагами сюжета и общей аурой комедии нравов. Американскому жанру по наследству от буффа перешли некоторые типажи-персонажи, но есть и серьезное отличие: в опере-буффа нет разговорного слова, все монологи и диалоги распеты под аккомпанемент фортепиано (чембала).

Современница мюзикла, неовенская оперетта, стоит к нему ближе всего; в литературе, зарубежной и русской, мелькает определение мюзикла, как «заокеанской оперетты», однако, и это неверно. Согласно самому названию жанра — operetta уменьшительное от opera — он опирается на камерный симфонический оркестр и академический «малый», без технических сложностей вокал, дополненный, не более, вполне традиционными танцевальными формами, этническими или салонными (вальс). Устоявшиеся музыкальные структуры (арии, дуэты), строго вычерченная композиция (I акт — место действия и завязка сюжета, II акт — великосветский бал с обязательным скандалом в

финале и III акт — с возвращением к начальной обстановке и счастливым разрешением конфликта) далеки от подвижной драматургии мюзикла. Не важен для него и обязательный социальный акцент неовенской оперетты: героиня — артистка варьете Сильва Вареску, а герой — родовитый князь Эдвин (но любовь побеждает все препятствия), либо наоборот: он — циркач, таинственный Мистер Икс, а она — богатая вдова Теодора Вердье, и т. д.).

Европейскую оперетту в Америке рубежа XIX–XX веков знали неплохо, хотя и отрывочно, по принципу случайного выбора. «Парижанка» по происхождению, она поначалу проникла, и это естественно, в театральный репертуар южных штатов США, находившихся под влиянием Франции, а в прошлом и ее колоний. Позднее оперетта появилась и в северо-восточных регионах, включая Нью-Йорк, причем со сцены звучали не только Оффенбах и Лекок, но и английская музыка («Фрегат» и «Микадо» А. Салливана). Любопытно, что американскую публику знакомили не с лучшими, но скорее, второстепенными опусами европейских школ. Э. Одрана в Штатах знали больше, чем Ф. Легара, а не слишком обласканная в Вене «Нанон» Р. Жене прошла здесь более трехсот раз — в то время, как шедевр Иоганна Штрауса-сына «Летучая мышь» дождалась нью-йоркской премьеры (правда, с последующим триумфальным прокатом) почти сорок лет.

В 10-х–20-х годах нового столетия, в пору рождения musical comedy, сильно купированные и лишенные вокальных и иных «излишеств» оперетты, приправленные незатейливыми американскими песенками известных и начинающих авторов, исполнявшиеся на Бродвее, легли в фундамент будущего мюзикла.

С другой стороны, в его родословной сплетались токи корневых американских легкожанровых форм: менестрельного театра, экстраваганцы, бурлеска и ревю, которые в Штатах именовались на новый лад: пассинг-шоу.

Пращуром всех англоязычных развлекательно-массовых жанров принято считать *дроллс* (rolls—забавы) — ярмарочные шутовские представления ренессансной эпохи,

разыгрываемые бродячими актерами, прямыми потомками средневековых хогларов.

Наследницей этой традиции явилась *балладная опера* конца XVII–XIII веков — род комедийной пьесы, насыщенной музыкальными номерами. Рассчитанная на демократичную публику, ballad opera стала одним из самых любимых театральных жанров Англии, распространившись позднее по всей Европе и вне ее (завезена в Америку уже в 1735 году). Любопытно, что скандально знаменитая в британской истории искусств «Опера нищих» (1728) была показана в Нью-Йорке в 1751-м, породив целый ряд подражаний: ее сатиричность, подчеркнутая обыденность и яркий карикатурный облик нравились зрителям, а музыкальная манера автора «The beggar's opera» Дж. Пепуша подбирать к стихотворным текстам популярные английские баллады и другие известные мелодии, выступая в роли не столько композитора, сколько аранжировщика, казалась оптимальной для американской сцены.

Неудивительно, что все, сколько-нибудь удачные европейские опусы в этом жанре перебирались в Штаты, обрастая сюжетными мотивами из жизни обитателей Нового Света и не менее узнаваемыми американскими народными песнями, щедро рассыпанными по ходу представления.

Ну а первая балладная опера заокеанского производства появилась в нью-йоркском театре накануне нового столетия, в 1796-м — «Лучники, или Швейцарские горцы» — объединившая усилия нескольких музыкантов-соавторов.

Наряду с британскими театральными формами и слепками с них на американских сценах, с годами все увереннее, находят место национальные жанры. К середине XIX века набирают популярность так называемые *минстрел-шоу* — род комедийного представления с элементами музыкальной эксцентриады. 9) Белокожие артисты гримировались под афроамериканцев, начерняя лицо и руки жженой пробкой. Курчавый темный парик, смоляное лицо, выпученные глаза и непомерно большие розовые губы создавали карикатурный образ негра, изо всех сил желающего походить на настоящего денди, либо, в другом варианте, услужливого, но недалекого слуги, обожающе-

го своего хозяина и вполне довольного работой в доме или на плантациях вымышенной страны Диксилэнд. Смеховую сторону «эфиопских опер», как называли подобные музыкальные фарсы, подчеркивала традиция исполнения женских ролей мужчинами, а с появлением регтайма и раннего джаза в сюжеты минстрел-шоу добавился новый ход: в бесплодных попытках научиться играть в ансамбле персонажи постоянно попадали впросак — то чернокожий контрабасист в погоне за высокой нотой в кувырке переваливался через инструмент и обрушивался на клавишника; то у этого последнего слишком широкие пальцы застревали между черных клавиш, то незадачливый ударник протыкал мембррану барабана и т. д.

Если минстрел-шоу готовило будущий мюзикл характерным сочетанием джаза с театральной сценой, то экстраваганце новый жанр обязан яркой декоративностью и эпатирующими находками постановочного плана.

Процветавшая в конце XIX столетия и на рубеже веков экстраваганца смешивала в единое целое песни, танцы, комедийные диалоги, пиротехнические эффекты и даже театр уродов — выступления труппы лилипутов, выход великанов или толстяков-обжор. В общий котел добавлялись цирковые номера, воинственные пляски индейцев, ледовые шоу с конькобежцами, либо бассейн, сооруженный прямо на сцене с резвящимися в нем людьми или животными. Режиссерская фантазия не знала границ... Неизменным и самым ожидаемым номером программы было появление полуобнаженных красоток, располагавшихся вдоль рампы ровной, одновысотной линией. В период gay nineties («веселых девяностых», связанных с относительным экономическим благополучием Америки и особой тягой ее жителей к развлекательному жанру) экстраваганца на равных конкурировала с импортной эстрадной и театральной продукцией, завозимой из Европы. Среди многих шоу этого типа встречались экстраваганцы, имевшие прокат в четыреста и более спектаклей; уже упоминавшийся «Мрачный жулик» возобновляли на бродвейской сцене восемь раз.

Отчетливые следы экстраваганцы заметны в сюжетах и облике ранних мюзиклов 30-х и даже 40-х годов: лили-

пути-жевуны в «Волшебнике страны Оз» Г. Арлена, балет на льду в «Серенаде Солнечной долины» Г. Миллера, цирковые трюки и национальные индейские обряды в «Держи ружье, Энни!» И. Берлина. Динамика и фантазийность экстраваганцы откликнулись в активном темпоритме мюзикла и его изобретательной сценографии. В рядах блистательных герлз начинали свой путь звезды театральной сцены середины XX века.

Обязан, и немало, жанр мюзикла американским версиям рожденных в Британии и Франции бурлеска, ревю и варьете, сходных по форме и смыслу.

Популярный в Англии *бурлеск* представлял нечто вроде интермеди, разыгрываемой в антрактах драматического спектакля и, как правило, пародирующей основную пьесу. Попав, спустя годы, в США, бурлеск оброс популярными песнями и несложными танцами, а также традицией исполнять все роли, в том числе мужские, женщинами. Узнаваемость ситуаций и прототипов действующих лиц, хлесткость и дерзость,ственные жанру, импонировали публике, причем пародия нередко превосходила оригинал. Со временем бурлеск потускнел, опустился до непристойностей и стриптиза, но оставил в наследство мюзиклу непредвзятость в обрисовке быта и острое слово, неподвластное ничьим запретам. Позаимствовал «наследник» и манеру разнообразить речевые сцены, имитируя то грубый выговор кокни, то акцент жителей эмигрантских кварталов Нью-Йорка.

Бессюжетное *варьете*, род комедийного эстрадного обозрения, и связанное какой-либо темой (и «белыми нитками») ревю готовили мюзикл с коммерческой стороны. В мире театральной индустрии приходилось учитывать все. Жанр варьете расцветал в ресторанах и барах; музыкально-гастрономический tandem сохранялся в американских культурных центрах (вплоть до оперных и филармонических) десятилетиями. Привлекательным и оригинальным могло быть само место представления. Знаменитое ревю «Ziegfeld Follies» в течение двадцати с лишним лет давалось в роскошном висячем саду на крыше «Нью-Йорк тиэтр»; по традиции такие зрелища считались лет-

ними. У Ф. Зигфельда открывали счет своим мюзиклам Дж. Гершвин, Дж. Керн и И. Берлин. Интригующие названия —«Безумства» («Follies») или «Сплетни» (как имелась шоу-программа Дж. Уайта, основного конкурента Ф. Зигфельда) —подогревали к спектаклям интерес самой широкой публики.

С развитием кинематографа, особенно звукового, развлекательно-театральному жанру пришлось заметно подвинуться на скамье успеха; нередко ревю, показанное в первом отделении, дополняли небольшим фильмом во втором. Ложку дегтя, и весомую, добавила мода на ультракороткие юбки, а до того — удлиненный, почти до талии, вырез на платье: выход голоногих герлз утратил прежний эффект, и общий акцент представления стал перемещаться в сторону пародии, комикования и сатиры. Великий Зигфельд (именно таким его видели современники), как и другие известные продюсеры, стояли у руля набиравшего силу нового жанра. В море эстрадно-сценической практики США, где театр по преимуществу всегда был бизнесом, на смену пароходам и парусникам, судам и баржам пришел флагман-мюзикл, ставший к началу тридцатых главным объектом мощной индустрии развлечений в Америке. В любой из афиш верхней и самой заметной строкой печаталось имя продюсера, при любом составе исполнителей рисковавшего крупными деньгами — здесь можно было выиграть целое состояние и в одночасье потерять все. Как правило, до бродвейской премьеры спектакль играли в ближней провинции или на окраине театрального мира Нью-Йорка (off-Broadway) с целью увидеть реакцию зрителей и при необходимости подкорректировать те или иные эпизоды. Цифра в 300–400 представлений считалась относительно успешной, хотя при этом статьи дохода и расхода, скорее всего, сходились в ноль. Тысячи, а тем более двухтысячники и более — случай редкий, причем бывало, что возобновление мюзикла оказывалось более прибыльным, нежели его премьера, особенно, если между этими появлениеми на театральной сцене он был экranизован.

Без появления на бродвейской сцене, а впоследствии и в кино, мюзикла для зрителя как будто не существовало,

притом, что после премьеры спектакль могли возить по всей периферии, демонстрировать в Британии и других регионах, по преимуществу англоязычных.

При неизменной ориентации на вкусы публики, весьма разношерстной, и кассовые сборы, которые определял не только художественный уровень постановки, но и завлекательные, порой вульгарные эффекты и трюки, театральная продукция, естественно, оказывалась неровной — от ширпотреба и «музыкального Макдоналдса» до подлинной классики. 10) Подножие пирамиды составили спектакли-однодневки, мелькнувшие в афишах и заслуженно забытые (среди них случались и те, что действительно были показаны на сцене один раз), зато вершину жанра обозначили мюзиклы, равные по уровню лучшим опусам современного оперно-балетного репертуара. Барбара Стрейзанд или Джулия Эндрюс, в своей сфере, не уступают мастерством и артистизмом звездам академического театра. Джазовая техника Эллы Фитцджеральд сравнима с безупречным вокалом Марии Каллас. Творения Дж. Пуччини и М. Равеля, Б. Бриттена, С. Прокофьева и Д. Шостаковича не затушевывают музыкальных достоинств «Вестсайдской истории» или «Моей прекрасной леди»; последняя, к слову, занимает сегодня законное место на сценах ведущих оперных театров мира.

Сравнительно с соседями по театральному Олимпу мюзикл прожил короткую, но очень яркую и интенсивную жизнь, следя музикальной моде и предвосхищая ее зигзаги. В непредсказуемости легкого на подъем, открытого экспериментам, но сохраняющего общую демократичность жанра, многие видели главный секрет его обаяния. Без сюрприза нет мюзикла...

История жанра включает пять этапов, охватывая примерно полувековой период — с двадцатых по семидесятые годы прошлого столетия.

Первый из них, представляя ранний мюзикл 20-х—начала 30-х, связан с именами Дж. Керна и Дж. Гершвина, стилистикой нью-орлеанского и чикагского джаза, исполнительской манерой его лидеров, а также с вполне определившейся спецификой жанра.

Второй, с условным названием «Мюзикл и кинематограф», отразивший растущее влияние Голливуда и органическую близость его исканий и возможностей природе развлекательного театра, выдвинул Г. Арлена, Г. Миллера и других авторов, чьи музыкальные опусы рождались в рамках кино и демонстрировались на экране, а не на сцене. С конца 30-х, в течение всех 40-х годов Голливуд активно оттягивал лучшие силы бродвейского легкого жанра, взамен формируя свой — киномюзикл, превосходивший театральный подвижностью темпоритма, зрелищностью, эффектными крупными планами. Кинематограф «визуализировал» свинг, сделал биг-бэнд и его звезд главными героями фильмов; успехи звукового кино способствовали мгновенному превращению музыкальных номеров в хиты. На экранах замелькали красавцы и красавицы, которые «пели» голосами выдающихся мастеров эстрадно-джазового вокала, обеспечивая синтез блестящего внешнего и не менее яркого слышимого ряда, не всегда достижимый в театре. Голливудский мюзикл увеличил круг поклонников жанра в сотни тысяч раз.

Третий этап, зревший в недрах второго (с середины 40-х к концу 50-х) выдвинул композиторов, которые с полным правом могли именоваться классиками жанра: Р. Роджерса, К. Портера, Ф. Лессера, владеющих музыкальной драматургией и умевших превратить сценический мюзикл в серьезный, композиционно выверенный и технически оснащенный спектакль — комедийный, но с профессиональной стороны не уступающий опере. Музыканты-самородки, пасовавшие перед оркестровкой и точной записью нотного текста, мелодисты, не умевшие гармонически «приодеть» песню, или аранжировщики, напротив, не склонные к быстроте сочинения собственных тем (ранее доминировавшие на нивах мюзикла), уступили место хорошо разбирающимся в тонкостях ремесла и искусства мастерам. Либреттисты в поисках сюжетов стали обращаться к высокой литературе («Целуй меня, Кэт!» Портера, к примеру, опирается на фабулу «Укрощения строптивой» В. Шекспира); преобразившемуся мюзиклу это было и по чину, и по плечу. Тогда же, в самых разных слоях общества

Конец ознакомительного фрагмента.

Приобрести книгу можно  
в интернет-магазине  
«Электронный универс»  
[e-Univers.ru](http://e-Univers.ru)