

В. В. БРЕЙТБУРГ

*Российская академия музыки
имени Гнесиных,
Москва, Россия*

VALERIYA BREYTBURG

*Russian Gnesins'
Academy of Music,
Moscow, Russia*

53

ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ВОПЛОЩЕНИЕ БРОДВЕЙСКИХ МЮЗИКЛОВ ПЕРВОЙ ТРЕТИ XX СТОЛЕТИЯ

АННОТАЦИЯ

Мюзикл – один из самых востребованных массовых музыкально-театральных жанров. Изучение музыкальной комедии Бродвея этапа становления имеет особое значение, так как именно в тот период закладывается фундамент дальнейшего развития жанра. В спектаклях ассимилируются черты ревю, варьете, европейской и американской оперетты. Все это органично преломляется в произведениях Джорджа М. Коэна, Джерома Керна, Джорджа Гершвина, Коула Портера и др. Музыкальная комедия Бродвея ориентируется на массового зрителя, что обуславливает отношение к спектаклям. Это доступность и простота сюжетных линий сценического шоу, включение танцевальных и акробатических номеров, музыкальных контрастов. В вокале доминирует яркая подача звука – бродвейский белт. Предъявляются высокие требования к дикции и фразировке. Мелодика речи и определенный стиль произношения ярко характеризуют героя. Пластический рисунок актерской роли имеет значение для раскрытия образа, отличающегося открытой эмоциональностью. Главные герои – преимущественно молодые мужчины и девушки. Их сценическое одеяние достаточно свободное, не сковывающее движения. Новый ряд пластических движений является отражением более свободных отношений между героями музыкальной комедии. Исполнительский стиль бродвейского артиста больше похож на стиль «пения всем телом» (Дж. Рэби). Артисты мюзикла должны

ARTISTIC EMBODIMENT BROADWAY MUSICALS OF THE FIRST THIRD OF THE XX CENTURY

ABSTRACT

The musical is one of the most popular mass musical and theatrical genres. Of particular importance is the study of musical Comedy Broadway stage of formation, since it is during this period that the Foundation on which the further development of the genre will be based is laid. The performances assimilate the features of revues, variety shows, European and American operettas. All of the above is organically refracted in the works of George M. Cohen, Jerome Kern, George Gershwin, Cole Porter, and others.

Broadway musical Comedy focuses on a representative of the simple working class, which determines the attitude to performances. This is the availability and simplicity of the plot twists and turns of the stage show, the inclusion of dance and acrobatic numbers, the use of musical contrasts. Vocally, a bright sound delivery – Broadway belt-is welcome. There are high requirements for diction and phrasing. Words in musical Comedy should be legible. Melodic speech and a certain style of pronunciation clearly characterize the hero. Plastic drawing of an actor's role is important for revealing the image of the hero, it is characterized by open emotionality. The main characters are mostly young men and girls. Their stage attire is quite loose, not restricting movement. The new series of plastic movements is a reflection of the freer relationship between the characters of musical Comedy. The performance style of a Broadway artist is more similar to the style of "singing with your whole

обладать не только специфическими вокальными способностями для исполнения музыкальных номеров, но и значительными актерскими и хореографическими навыками.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА: мюзикл, оперетта, исполнительский стиль, вокал, Бродвей, массовое искусство, музыкальный театр.

body” (J. Raby). Musical artists must have not only specific vocal abilities to perform musical numbers, but also significant acting and choreographic skills.

KEYWORDS: musical, operetta, performing style, vocal, Broadway, mass art, musical theatre.

Музыкальная комедия Бродвея – название, которое применялось к американскому развлекательному музыкальному театру чуть ли не с самых первых дней его существования. Она активно развивалась в Соединенных Штатах Америки в начале 1900-х и продолжает жить в том или ином виде и по сей день. Этот тип музыкальной комедии на удивление жизнеспособен, легко адаптируется к новым ценностям и музыкальным идиомам и выдерживает любое количество вариаций, по-прежнему обладая набором четко определяемых стилистических особенностей как композиторского, так и исполнительского плана. Неизменен интерес и к теоретическому освоению жанра.

Исследованию творчества американских композиторов посвящен ряд работ отечественных и зарубежных искусствоведов. Выделим главные источники, которые легли в основу методологии статьи. В определении условий, которые оказывали влияние на становление и развитие жанра мюзикла, стали полезны труды Э. Кампуса [1], В. Конен [2, 3], И. Мордден [4], П. Х. Ридл [5]. Уникальная информация о музыке, режиссуре, сценографии американских и британских мюзиклов разных времен и различных жанров была получена из книги автора и режиссера многих успешных мюзиклов Дж. Вулфорда [6]. Об особенностях сценариев мюзиклов, структуры повествования и характеристик персонажей автор узнала из книги К. Воглера и Д. Маккены [7]. Особенности вокализации артиста мюзикла, нюансы белтового пения освещали в своих статьях Т. Борн, Д. Кенни [8], А. Лебовиц, Р. Дж. Бэкен [9]. Особый интерес для разработки заявленной темы представляет диссертация А. В. Сысоевой, в которой исследуются знаковые мюзиклы начала XX столетия [10].

Вместе с тем остаются по-прежнему открытыми вопросы художественного воплощения бродвейских мюзиклов. Безусловно, каждый спектакль уникален и требует определенного подхода к постановке. Однако существует ряд универсальных требований к артисту мюзикла, которые представляют отдельный интерес для отечественной науки и практики, так как в России мюзикл находится на этапе активного развития.

Свое лицо музыкальная комедия Бродвея обрела не сразу. Большое влияние на развитие музыкального театра в США оказали гастроли Савой-оперы, впервые осуществленные в 1879 г. Для показа был избран сатирический музыкальный спектакль Савой-оперы «Пинафор» У. Ш. Гилберта и А. Салливана, который в Америке имел невероятный успех. Ввиду этого

следующая опера «Пираты Пензаса» писалась специально для США. После триумфов обеих постановок организовывалось турне в Америку каждой премьерной постановки. Ритмическое, мелодическое и гармоническое разнообразие, звуковая энергия и театральная яркость постановок Гилберта затмили все предыдущие впечатления, полученные от оперетт Ш. Лекока и Ф. Зуппе. Также в этот период большой популярностью в Америке пользуются следующие спектакли: «Веселые гусары» (1909) И. Кальмана; «Шоколадный солдат» (1909) О. Штрауса и «Граф Люксембург» (1912) Ф. Легара. Главными героями этих спектаклей являются мужчины. Большое количество востребованных оперетт было посвящено сюжетам, в центре которых были прекрасные дамы: «Веселая вдова» (1905) и «Фраскита» (1922) Ф. Легара, «Принцесса цирка» (1926) и «Фиалка Монмартра» (1930) И. Кальмана. Все эти герои и героини имели разный социальный статус, но все они были из «мира оперетты, говорили ее языком, пели ее голосами, носили опереточные одеяния, и, что самое главное, конфликты их были тоже чисто опереточные» [10, с. 74]. То есть в отношениях героев доминировали авантюризм и легкомыслие. От их поступков веяло беспечностью и поверхностностью. На первый план выходили комичность и ирония, непосредственно притягивающие, завлекающие и очаровывающие зрителей. В оперетте воплощалось также «чувство сентиментальности, глубоко укоренившееся в романтической невинности, которое было одновременно высшим благословением и главным проклятием» [11, с. 72].

Оперетта давала Бродвею новые возможности для развития лирической линии музыкального театра, который ранее был больше настроен на бравурную волну. Все это в большей мере аккумулировалось в американском ревю: «В эпоху смешения стилей, взглядов, национальностей, ценностей; эпоху первичной стандартизации производства и доступности одежды и обуви, автомобилей Форда и мотелей; эпоху джаза, небоскребов и метрополитена, радио и телеграфа <...> ревю стало абсолютно адекватным выражением жизни. Ревю предложило публике собрание красавиц и клоунов, молодого джаза и моды, политики и шоу-бизнеса, роскоши и нерва улицы» [10, с. 151]. В предвоенный расцвет бродвейского шоу-бизнеса за сезон выходило в прокат более 50 премьер и больше половины из них были театрализованными ревю. Именно в это время Бродвей стал центром развлекательного театрального искусства Нью-Йорка.

Так, американская музыкальная комедия вобрала в себя многие черты полихудожественного пространства страны того времени: «Легкожанровый опереточный театр нашел широкую аудиторию в США. <...> Слившись с чертами французской и венской оперетт, английской “comic opera”, опирающейся на традицию “балладной оперетты”, он дал жизнь новому виду легкого жанра, ставшему одним из важнейших культурных феноменов нашего времени, – “музыкальной комедии Бродвея” (“Broadway Musical Comedy”)», – писала В. Д. Конен [3, с. 64]. Это был «синтез очаровательных мелодий, эксцентричной комедии и сенсационных танцевальных

номеров» [4, с. 4]. Что отделяет музыкальную комедию от основных ее предшественниц – форм музыкального театра, так это фокус внимания на представителе простого трудящегося класса, его ценностях и интересах в плане развлечений. В ее рамки укладывались сентиментальные истории, политическая сатира, фантазия, шоу и пародия. Внося в свои произведения элементы водевиля, минстрел-шоу и бурлеска и смешивая их со скороговоркой и остроумием комедии рубежа XIX–XX вв., такие авторы, как Джордж М. Коэн, а позднее Джером Керн и его коллеги, создали новый вид популярного театрального развлечения. Характерно, что многие из ранних примеров музыкальной комедии отличались очень простой драматургией. Английский исследователь жанра мюзикла Джулиан Вулфорд пишет по этому поводу: «Смесь песен, танцев, скетчей и самого минимума сюжета. <...> Эти спектакли были сшиты на живую нитку затасканными историями, которые служили лишь предлогом для танцевальных номеров. Музыкальные комедии этого типа были особенно популярны в 1920–1930-х гг. Реальным драматическим сюжетам в них места не было» [6, с. 18].

Одними их самых ярких представлений того периода были: «Малыш Джонни Джонс» (1904) Джорджа М. Коэна, «Салли» (1920) Джерома Керна, «Леди, будьте добры!» (1924) Джорджа Гершвина, «Плавучий театр» (1927) Джерома Керна, «Сумасшедшая девчонка» (1930) и «О'кей!» (1926) Джорджа Гершвина, «Ночь и день» (1932) Коула Портера и др.

Музыкальная комедия – в высшей степени демократичная развлекательная форма, вбирающая в себя и ассимилирующая все, что предлагает массовая культура, но одновременно сохраняющая элементы традиции. Сцену варьете от музыкальной комедии как стиля практически невозможно отличить, поскольку ее авторы и исполнители начинали в водевиле, бурлеске, минстрел-шоу и ревю. В те годы, когда все эти развлекательные формы существовали, происходил постоянный обмен между бродвейскими мюзиклами и варьете. Со временем варьете-сцена отмерла, но ее влияние на музыкальную комедию остается заметным и по сей день. Об американском водевиле исследователи пишут: «Считалось, что лучше всего сочетать непохожие друг на друга номера, когда есть резкий контраст и пестрота. <...> Серьезные и смешные, медленные и быстрые, большие и маленькие, музыкальные номера и короткие пьески, грубые гэги и тонкий словесный юмор – все эти качества и стили оттеняли друг друга в шоу» [7, с. 253].

Для музыкальной комедии становятся типичными истории, которые центрируются на персонажах и ситуациях, характерных для трудящихся людей, что находит отражение в популярных песенных и танцевальных формах. Цель музыкальной комедии – рассказывать простые истории с обилием юмора и сексапильности, добавляя ровно столько романтики, чтобы сюжет не распадался. Поначалу музыкальная комедия обходила чуть ли не все элитарные условности европейской оперетты.

Центральной исполнительской чертой музкомедии, унаследованной от варьете-сцены, было установление четких и прямых отношений

со зрителем. В отличие, например, от современной драмы, где мы делаем вид, что аудитории не существует, используя воображаемую четвертую стену, исполнители варьете обращались с речами и пели непосредственно зрителям и судили о каждом аспекте своего исполнения по их реакции. Во многих отношениях личность, индивидуальность потеснила чисто техническое мастерство, заняв место главного требования, предъявляемого к исполнителям музыкальной комедии. Раскрытие индивидуальности относилось скорее к актерскому воплощению, нежели к показу развития сценического образа главного героя, который как раз наоборот обладал более обобщенными характеристиками и не имел сквозного развития. Поэтому поворот анфас, пение громким и отчетливым голосом, постановка шуток, четкое донесение ключевых фраз и специальные паузы для зрителей, чтобы они успели отреагировать, были главными исполнительскими приемами, мерилем которых служили аплодисменты и смех.

Не случайно эта новая форма набрала популярность в то же самое время, когда Нью-Йорк заявил о себе как центр массовой культуры западного мира – в первые десятилетия XX в. «Содержимое плавильного тигля», в котором «варились» восточноевропейские и ирландские иммигранты, афроамериканцы из сельской глубинки и другие меньшинства, валом хлынувшие в Нью-Йорк в это время, «выплеснулось» на сцену варьете. Естественным продолжением стало создание театральной формы, которая отличалась энергичными и запоминающимися мелодиями, дерзкими комическими репликами, частым использованием этнических стереотипов и лежавшим в основе всего этого патриотизмом.

Музыкальная комедия возникла как театральная форма как раз тогда, когда американское общество претерпевало один из своих величайших тектонических сдвигов. И эти социальные перемены особенно отразились на отношениях между мужчиной и женщиной. В обществе до 1920-х существовал идеал, который предписывал молодой женщине оставаться послушной и сдержанной, создавать образ скромности и девственности. Но отказ от этих ценностей принес новый способ поведения. Свобода отношений внезапно сделалась частью культурного диалога – к смятению и потрясению старшего поколения.

Новый социальный идеал для мужчин и женщин помолодел. Центральные персонажи в возрасте чуть за 20 начали появляться на сцене все чаще. Поскольку романтика продолжала оставаться основой сюжетов музыкальных комедий, их главными героями были молодые мужчины и женщины брачного возраста.

Временами дерзкий, более грубый, более привычный и даже комически бунтарский, новый герой был адаптивным, сообразительным и веселым. Его партнерша – молодая особа, которая стала известна как флэппер или эмансипе. Она не была такой недотрогой, как рафинированные героини оперетт, любила повеселиться, и в ее манерах читался намек на шаловливость и флирт.

В то время как строго романтические персонажи по-прежнему тяготели к системе ценностей более раннего стиля, второстепенные персонажи часто были носителями более беспринципных сюжетных линий. Эмансипе стала очаровательным и бунтарским символом мюзиклов. Персонаж Сюзи Тревор в мюзикле «Леди, будьте добры!» – музыка, как уже упоминалось, Джорджа Гершвина, тексты музыкальных номеров Айры Гершвина – сильная, независимая женщина, манипулирующая людьми такими способами, которые даже представить себе невозможно, например, в классической венской оперетте.

Музыкальная комедия развивалась, и такие авторы, как Коул Портер, Лоренц Харт и Айра Гершвин, с удовольствием писали слегка скандальные, прогрессивные и дразнящие тексты песен для своих мюзиклов.

Общество изменяло не только музыкальные формы и социальные нравы XIX в., но и сковывающую движения одежду, которая была неотъемлемой частью жизни человека. В то время как викторианским идеалом были ограничения: затянутые в корсеты женские фигуры, платья до пола – общество, породившее музыкальную комедию, склонялось к более прямым, коротким и свободным фасонам для женщин. Платья-колонны 1910-х вскоре сменились на много более короткими моделями эмансипе 1920-х. Снятие акцента с крайне женственных форм и предпочтение мальчишеского образа включали укороченные прически и даже одобрителное отношение к женской одежде в мужском стиле. Этот идеал новой женственности был скорее похож на девочку-подростка, чем на взрослую женщину. Поведение девушек могло опускаться до асоциального уровня. Так, например, благодаря Хелен Морган «образ пьющей из фляги» стал революционным и превратился в театральную легенду Америки 1920-х (Дж. Керн «Плавучий театр», 1927).

Но в отдельных спектаклях сохраняются и по-настоящему женственные образы: «Платье у Зигфельда... не только красиво – оно таинственно и загадочно. Порой скромное на первый взгляд оно может превратить девушку в чудесный цветок или диковинную птицу. Костюм... исполняет свое соло», – пишет исследователь А. В. Сысоева [10, с. 31].

Мужчинам тоже была дозволена большая непринужденность в одежде, хотя всегда практичные пиджаки, брюки, сорочки и галстуки продолжали доминировать. Атмосфера повседневности вторглась в модные идеалы. Более демократичный смокинг сменил прежние фрак и цилиндр (за исключением официальных случаев). Спортивные куртки и пиджаки, клетчатые и с узорами, парные к ним брюки, соломенные шляпы, шляпы с узкими полями и кепи помогли сделать более непринужденным застывший силуэт конца XIX в., превратив его в более «прогулочный», раскрепощенный образ. Этот мужской идеал был ухоженным, юным, без внушительной мускулатуры. Опять же – такой идеальный образ скорее напоминал молодого студента университета, чем зрелого мужчину. Он был зримым доказательством обладания молодежной культуры. Зачастую это герой-любовник, находящийся в плену собственной страсти и способный только на красивую внешнюю позу, нежели на реальное действие.

Музыкальная комедия, как правило, избирает два разных подхода к показу моментов, связанных с властью. Первый расценивает властные фигуры, например, полицейских и политиков, как равных обычному человеку. Поэтому почтение и уважение к ним, характерное для более ранних аристократических театральных форм, смягчалось демократическим ощущением типа «все люди братья». Второй, более частый подход к властным фигурам, превращает их в объекты насмешки. Глупые полицейские, безответственные воротилы крупного бизнеса и косноязычные политики – стандартные персонажи многих музыкальных комедий.

Ко всему вышесказанному следует добавить, что и «американская оперетта стала питательной средой для развития музыкальной комедии, наложив свой отпечаток и на будущие разновидности мюзикла» [12, с. 296]. Песни стали короче, чем в оперетте (длительностью примерно по три минуты каждая), легко запоминались с одного прослушивания, отличались четким ритмом и требовали от исполнителей существенно менее широкого вокального диапазона. К тому же они создавались композиторами и поэтами нью-йоркской «улицы жестяных сковородок», этой виртуальной фабрики американской популярной музыки начала XX в. Такие авторы, как Ирвинг Берлин, Джордж Гершвин и Джером Керн, начинали в музыкальных корпорациях американской поп-индустрии.

Песни и оркестровки музыкальных комедий создавались для относительно небольшого ансамблевого состава – скромного оркестра для танцев. Новые инструментовки вели свое происхождение от военных оркестров XIX в., отражали влияние регтайма и джазовой музыки; они стали «фирменным» звуком музыкальной комедии. Ритм-секция, состоящая из фортепиано, баса и ударных и поддержанная трубой, тромбоном, саксофоном и кларнетом, являлась основой музыкально-ритмической организации нового стиля. Фокстрот и простой размер 4/4 стали доминирующей песенной формой более чем на столетия вперед. Синкопированные ритмы в джазовом стиле быстро проложили себе дорогу в популярные песни.

Вместе с этим новым инструментальным звуком пришел и новый способ пения. Музыкальная комедия требовала, чтобы исполнители «перепевали» оркестр, поэтому яркая, чистая подача звука таких исполнителей, как Эл Джолсон и Этель Мерман стала знаменем новой эстетики. Сочетание этих «трубных голосов» и энергичной природы персонажей с незамысловатым сюжетом было идеально сбалансированным.

Новая музыкально-театральная форма требовала также и иных танцевальных движений, так что чечетка чернокожих американцев и ирландский степ, эксцентрик-танец и популярные американские групповые и парные танцевальные формы сменили аристократические танцы европейской оперетты. Многие этнические персонажи получили статус плутов.

Для вокального воплощения ролей характерно использование техники белт (*belt*). При ней звучание совмещает использование грудного регистра и звукообразование, при котором звук больше направлен в голову

и задействует резонаторы в маске (нос, пазухи, лоб). Для описания данного звука подходят слова *звнящий, кричащий, резкий, мощный, нахальный*. Такой стиль пения намного ближе к речи. Именно в этот период белтовое пение впервые стало отточенным приемом и сегодня остается главным женским певческим стилем для этого музыкального материала. Современные вкусы модифицировали бродвейский белт, облагородив его более классическим подходом, и теперь певцы часто применяют сочетание обоих стилей. С течением времени «стало очевидным, что только дополнительное овладение техникой пения в речевой позиции и различными вокальными стилями (*belcanto, legit, belting, rock*) может позволить вокалисту участвовать в постановках мюзиклов» [13, с. 4].

Быстрое, классически ориентированное использование вибрато в опереточных стилях в музыкальной комедии расширяется. Для мюзикомедии характерно раннее употребление вибрато, хотя некоторые певцы более позднего периода переняли манеру «крунеров» и добавляли усиливающее вибрато после некоторого периода звучания ноты без вибрации. Но более старая традиция – это раннее начало чуть менее быстрого вибрато. Поскольку использование более ярких вокальных красок и более переднего резонанса может существенно изменить качество звука, вибрато становится более очевидным.

Требования к *дикции* были довольно высокими. Слова в музыкальной комедии должны быть разборчивыми. Мелодика речи и определенный стиль произношения ярко характеризуют героя. «Дикция говорит об образовательном уровне, принадлежности к социальной касте, о месте рождения и персональном вкусе» [13, с. 152]. Такие поэты, как Айра Гершвин, Коул Портер и Лоренц Харт, создавали настолько остроумные и трогательные стихи для песен, что из них нельзя упускать ни слова. «Барабанный» диалект Нью-Йорка, характерный для столь многих спектаклей, допускает четко очерченное и ударное использование языка, помогающее отчетливо донести слова до слушателя. Звуковысотный диапазон большинства песен в мюзикомедии уже, чем в более ранних формах, поэтому модификации гласных, порой необходимые в классическом пении, в данном стиле встречаются реже.

Особое отношение в бродвейском театре было к *фразировке*. Пение в музыкальных комедиях часто предпочитает ритмический рисунок естественной речи более длинной музыкальной фразе. Фразировка в большинстве случаев исполнения вокальных партий была «квадратной», следовала строгому метру. Но для своего времени она довольно раскрепощенная. Адаптируя это качество к постановкам нашего времени, следует понять, какую степень свободы необходимо позволить в движении фразы. Если фразировка будет слишком жесткой, смысл слов утратится. Но если она будет относительно вольной, получится нечто похожее на ресторанное пение. Между этими двумя крайностями определенно скрывается территория для поиска, дающая возможность хорошему вдумчивому исполнителю найти меру,

позволяющую «услужить» как музыке, так и слову. Четырехчетвертной ритм фокстрота, в котором написана значительная часть песен в музыкальной комедии Бродвея, дает возможность синкопирования и фразировки с запаздыванием, что добавляет музыке оригинальности.

Пластический рисунок актерской роли приобрел еще большее значение для раскрытия образа героя, он отличался открытой эмоциональностью. Постановочные условности многих песен в музыкальной комедии – преувеличенно исполнительские; это означает, что они направлены непосредственно на аудиторию. Демонстративность данного стиля должна быть уравновешена естественностью и реалистичностью: «Силуэт расслабленный, в нем бытовая естественность. Подчеркнуто свободные позы (руки в карманах, нога на ногу и т. п.). <...> Неформальное поведение проявляется в жестах, которые отдают претенциозностью, иллюстрированностью (для мужчин – встать на одно колено, присесть на бедро на край стула, согнув ноги в коленях, для женщин – прикладывание ладоней рук к вискам, области сердца и т. п.)», – подчеркивает О.-Л. Монд [14, с. 53]. Чтобы добиться данной цели, полезно попробовать найти нужные жесты сначала естественным путем, а потом изолировать и усилить амплитуду каждого из них, чтобы соответствовать традиционным для данного стиля масштабу и степени экспрессивности жестикуляции. Этот же прием широко используется и сегодня в репетиционном процессе при постановке эстрадных мюзиклов К. Брейтбурга [см. подробнее: 15].

Новый ряд пластических движений является отражением более свободных отношений между героями музыкальной комедии. Чувство выверенной непринужденности пронизывает этот стиль – как для мужчин, так и для женщин. Беспечно-развязные наклоны головы, руки в карманах, скрещенные ноги для мужчин. Юношеская энергия поп-культуры поощряла большую «телесность». Укороченная длина платьев позволяла женщинам принимать необычные позы с интересными положениями ног (одна или обе ноги слегка развернуты внутрь или скрещены).

Чуть более соблазнительное ощущение телесности давало женщинам возможность вырваться за пределы жестко официальных и подчеркнуто вертикальных поз оперетты. Хотя мужчины и женщины не допускали в музыкальной комедии открытого показа сексуальных отношений, флирт и ухаживание составляют заметную часть большинства сюжетов в этом жанре. Кроме того, поскольку персонажи обычно являются простыми трудящимися, строгие кодексы аристократического социального поведения здесь легко отвергаются. Реалистичное ощущение юношеского энтузиазма наполняет большую часть движения и физического поведения в данном стиле.

Пластические движения делятся на две категории. Первая – откровенное зрелище, когда персонажи свободно поют и танцуют «на публику». Вторая – когда песни являются продолжением сцен, так же, как это часто бывает в современных мюзиклах. Жесты в первом случае намного более демонстративные и постановочные. Некоторые характерные приметы этого

стиля – симметричное использование кистей и предплечий рук, предлагающие и умоляющие жесты, создание сбалансированных мизансцен, инициирующие жесты с некоторой претенциозностью (как у волшебника или фокусника), изолирование и усиление одного жеста рукой или головой при сохранении неподвижности остального тела. Во всех случаях присутствует ощущение сдерживаемой физической энергии (даже в неподвижности), привлекающей внимание зрителей. Исполнительский стиль бродвейского артиста больше похож на стиль «пения всем телом» (Дж. Рэби).

Музыкальная комедия Бродвея постоянно эволюционировала, в какие-то периоды более интенсивно, в другие – медленнее. Бродвей неустанно расширял свою аудиторию. Большое количество оригинальных постановок было осуществлено, например, в Китае в 20–30-е годы XX столетия [16]. Свое развитие продолжает мюзикл в разных странах и в настоящее время.

Таким образом, социокультурная ситуация и востребованные музыкальные направления наложили особый отпечаток на формирование и развитие музыкально-театральных представлений в США. Социальная среда повлияла буквально на все составляющие спектаклей: выбор сюжета, отбор музыкальных мелодий, поведение актеров на сцене, вокальное и сценическое воплощение.

В России мюзикл только начинает набирать силу, за границей этот жанр прочно вошел в музыкальную индустрию. Чтобы современным исполнителям приблизиться к воплощению подлинного образа музыкальной комедии Бродвея начала XX в., необходимо понять, какие идеалы господствовали в период создаваемых мюзиклов и какие требования предъявлялись к артистам соответствующего времени.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Кампус Э. Ю. О мюзикле. Л.: Музыка, 1983. – 128 с.
2. Конен В. Д. Пути американской музыки. М.: Музыка, 1965. – 523 с.
3. Конен В. Д. Третий пласт. Новые массовые жанры в музыке XX века. М.: Музыка, 1994. – 160 с.
4. Mordden E. Beautiful morning'. The Broadway musical in the 1940s. New York, Oxford: Oxford University Press, 1999. – 278 p.
5. Riddle P. H. The American Musical: History & Development. Ontario: Oakville, 2003. – 338 p.
6. Woolford J. How Musicals Work. London: Nick Hern Books, 2013. – 376 p.
7. Vogler K., Маккена Д. Мемо / Christopher Vogler and David Mc Kenna. Memo /

REFERENCES

1. Kampus E. Y. O myuzikle [About the musical]. Leningrad: Muzyka, 1983. 128 p.
2. Konen V. D. Puti amerikanskoy muzyki [Ways of American music]. Moscow: Muzyka, 1965. 523 p.
3. Konen V. D. Tretiy plast. Novyye massovyye zhanry v muzyke XX veka [The third layer. New mass genres in the music of the twentieth century]. Moscow: Muzyka, 1994. 160 p.
4. Mordden E. Beautiful morning'. The Broadway musical in the 1940s. NY, Oxford: Oxford University Press, 1999. 278 p.
5. Riddle P. H. The American Musical: History & Development. Ontario: Oakville, 2003. 338 p.
6. Woolford J. How Musicals Work. London: Nick Hern Books, 2013. 376 p.

- Пер. с англ. Н. Мезин. М.: Альпина-нон-фикшн, 2018. – 296 с.
8. Bourne T., Kenny D. *Vocal Qualities in Music Theater Voice: Perceptions of Expert Pedagogues*. In: *Journal of voice*. Mosby-Elsevier, 2016. Vol. 30. No. 1.
 9. Lebowitz A., Baken R. J. *Correlates of the Belt Voice: A Broader Examination*. In: 36th Annual Symposium on Care of the Professional Voice (Philadelphia). *Journal of voice*. Mosby-Elsevier, 2007. Vol. 25. No. 2. P. 159–165.
 10. Сысоева А. В. Бродвейский мюзикл. Процесс формирования жанра в 10-е – 20-е годы XX века: дисс. . . . канд. искусствоведения: 17.00.01. М., 2005. 181 с.
 11. Everett W. A. *American and British operetta in the 1920-s: romance, nostalgia and adventure*. In: *Musical*, ed. by W. A. Everett and P. R. Laird. New York, 2008. P. 72–89.
 12. Монд О.-Л. Основоположники американской оперетты – Рудольф Фримль и Зигмунд Ромберг: вклад в развитие американского музыкального театра // *European Social Science Journal*. 2012. № 2 (18). С. 296–302.
 13. Монд О.-Л. Л. Теоретико-методологические аспекты подготовки вокалиста: дис. . . . канд. пед. наук: 13.00.02. М., 2010. 192 с.
 14. Монд О.-Л. Вокальные и физические маркеры стилей музыкального театра // *Проблемы современной науки*. 2011. № 2. С. 51–57.
 15. Брейтбург В. В. Жанр эстрадного мюзикла в творчестве Кима Брейтбурга: монография. М.: Композитор, 2019. – 240 с.
 16. Лю Ф. Влияние иностранного искусства на становление жанра мюзикла в Китае // *Слово молодых ученых: актуальные вопросы искусствознания: сборник статей по материалам XIX Всероссийской научно-практической конференции аспирантов и студентов (3–5 декабря 2019 г.)*. Саратов: Саратовская государственная консерватория имени Л. В. Собинова, 2020. С. 299–306.
 7. Vogler K., Makkena D. *Memo [Memo] / Christopher Vogler and David Mc Kenna. Memo / Per. s angl. N. Mezin. Moscow: Alpina-non-fikshn, 2018. 296 p.*
 8. Bourne T., Kenny D. *Vocal Qualities in Music Theater Voice: Perceptions of Expert Pedagogues*. In: *Journal of voice*. Mosby-Elsevier, 2016. Vol. 30, no. 1.
 9. Lebowitz A., Baken R. J. *Correlates of the Belt Voice: A Broader Examination*. In: *36th Annual Symposium on Care of the Professional Voice (Philadelphia)*. *Journal of voice*. Mosby-Elsevier, 2007, vol. 25, no. 2, pp. 159–165.
 10. Sysoyeva A. V. *Brodveyskiy myuzikl. Protsess formirovaniya zhanra v 10-e – 20-e gody XX veka [Broadway musical. The process of forming the genre in the 10s – 20s of the XX century]: diss. . . . kand. iskusstvovedeniya: 17.00.01. Moscow, 2005. 181 p.*
 11. Everett W. A. *American and British operetta in the 1920-s: romance, nostalgia and adventure*. In: *Musical*, ed. by W. A. Everett and P. R. Laird. New York, 2008, pp. 72–89.
 12. Mond O.-L. *Osnovopolozhniki amerikanskoj operetty – Rudolf'f Friml' i Zigmund Romberg: vklad v razvitiye amerikanskogo muzykal'nogo teatra [The founders of the American operetta – Rudolf Freeml and Sigmund Romberg: contribution to the development of American musical theater]*. *European Social Science Journal*. 2012, no. 2 (18), pp. 296–302.
 13. Mond O.-L. L. *Teoretiko-metodologicheskiye aspekty podgotovki vokalista [Theoretical and methodological aspects of vocalist training]: dis. . . . kand. ped. nauk: 13.00.02 / Mond Ol'ga-Liza Leonidovna. Moscow, 2010. 192 p.*
 14. Mond O.-L. *Vokal'nyye i fizicheskiye markery stiley muzykal'nogo teatra [Vocal and physical markers of musical theatre styles]*. In: *Problemy sovremennoy nauki [Problems of modern science]*. 2011, no. 2, pp. 51–57.
 15. Breytburg V. V. *Zhanr estradnogo myuzikla v tvorchestve Kima Breytburga: monografiya [The genre of variety musical in the work of Kim Breitburg: monograph]*. Moscow: Kompozitor, 2019. 240 p.
 16. Lyu F. *Vliyaniye inostrannogo iskusstva na stanovleniye zhanra myuzikla v Kitaye [The influence of foreign art on the formation of*

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Брейтбург Валерия Вячеславовна – кандидат искусствоведения, доцент кафедры эстрадно-джазового пения Российской академии музыки имени Гнесиных.

E-mail: 5291685@mail.ru

ORCID: 0000-0001-5220-0918

Брейтбург В. В. Художественное воплощение бродвейских мюзиклов первой трети XX столетия // Театр. Живопись. Кино. Музыка. 2020. № 2. С. 53 – 64.

DOI: 10.35852/2588-0144-2020-2-53-64

the musical genre in China]. In: *Slovo molodykh uchenykh: aktual'nyye voprosy iskusstvovoznaniya: sbornik statey po materialam XIX Vserossiyskoy nauchno-prakticheskoy konferentsii aspirantov i studentov (3 – 5 dekabrya 2019 goda)* [Word of young scientists: topical issues of art studies: a collection of articles based on the materials of the XIX all-Russian scientific and practical conference of postgraduates and students (December 3 – 5, 2019)]. Saratov: Saratovskaya gosudarstvennaya konservatoriya imeni L. V. Sobinova, 2020, pp. 299 – 306.

ABOUT THE AUTHOR

Valeriya Breytburg – *PhD in Arts, Associate Professor at the Department of Popular and Jazz Singing of the Russian Gnesins' Academy of Music.*

E-mail: 5291685@mail.ru

ORCID: 0000-0001-5220-0918

Breytburg V. V. Artistic embodiment Broadway musicals of the first third of the XX century. In: Theatre. Fine Arts. Cinema. Music. 2020, no. 2, pp. 53 – 64.

DOI: 10.35852/2588-0144-2020-2-53-64