

Научная статья

УДК 782

DOI: 10.36871/hon.202301064

ИСТОРИЧЕСКИЙ ПРОТОТИП АМЕРИКАНСКОГО КОНЦЕПТУАЛЬНОГО МЮЗИКЛА

Кимол Александрович Брейтбург

Оренбургский государственный институт искусств им. Л. и М. Ростроповичей
Российская Федерация, 460014, Оренбург, улица Советская, 17

7403336@mail.ru, ORCID 0000-0001-5591-0077

В статье рассматривается один из популярных прототипов жанра мюзикла, сформировавшийся на бродвейской сцене в 60–70-х годах XX века. Его рождение, получившее терминологическое определение «концептуальный мюзикл», связано с рядом важнейших социально-политических событий 70-х годов XX века в США. На фоне экономического и общественного кризиса, которое испытало американское общество в этот период, возникла новая социальная формация, известная сегодня под названием «“Я”-поколение». Разобщенная и в значительной степени фрагментированная социальная среда, уход молодых американцев от социальной и политической активности к личным заботам и индивидуализму не могли не вызвать реакции у деятелей культуры и искусства, что нашло отражение в их произведениях, в частности в мюзиклах, созданных для музыкального театра Бродвея. Созданию устойчивого канона, ставшего жанровым прототипом, способствовали такие мюзиклы, как «Скрипач на крыше», «Кабаре», «Волосы», «Компания». Указанный прототип имеет в литературе о мюзикле определение «фрагментарный», или «концептуальный мюзикл».

Музыкально-сценическое искусство мюзикла активно развивается на протяжении всей своей полуторавековой истории, приобретая все большее значение в культурной жизни разных стран, включая Россию. Этот вид музыкального театра — постоянно адаптирующаяся к текущей конъюнктуре рынка театрально-развлекательная форма, являющаяся в свою очередь продуктом динамично развивающейся социокультурной среды.

Ключевые слова: концептуальный мюзикл, интегральный мюзикл, фрагментарный мюзикл, коммерческий музыкальный театр, Бродвей, социокультурная среда

Для цитирования: Брейтбург К. А. Исторический прототип американского концептуального мюзикла // Художественное образование и наука. 2023. № 1 (34). С. 64–71. <https://doi.org/10.36871/hon.202301064>

Original article

THE HISTORICAL PROTOTYPE OF THE AMERICAN CONCEPT MUSICAL

*Kimol A. Breitburg*Leopold and Mstislav Rostropovich Orenburg State Institute of Arts
17 ul. Lenina, Orenburg, 460014, Russian Federation

7403336@mail.ru, ORCID: 0000-0001-5591-0077

The article considers one of the popular prototypes of the musical genre formed on the Broadway stage in the 1960s — 1970s. Its birth, which has received a terminological definition as a “concept musical”, is associated with a number of important socio-political events of the 1970s in the USA. Against the background of economic and social crisis that American society experienced during this period, a new social formation emerged, known today as the “Me” generation. The divided and largely fragmented social environment, the shift of young Americans away from social and political activism to personal concerns and individualism, could not but provoke a reaction from artists and cultural figures, as reflected in their work, including musicals created for the commercial musical theatre of Broadway. “Fiddler on the Roof”, “Cabaret”, “Hair”, “Company” all served as new genre models, samples which, as a result of an emerging trend, led musicals of this kind to a stable canon, establishing a certain prototype. This prototype was later defined as a “fragmentary” or “concept musical”

The art of the musical has been actively developing throughout its century and a half history, becoming increasingly important in the cultural life of different countries, including Russia. This type of musical theatre is an ever adapting theatrical and entertainment form, which in turn is a product of a dynamically developing socio-cultural environment.

Keywords: concept musical, integrated musical, fragmentary musical, commercial musical theatre, Broadway, socio-cultural environment

For citation: Breitburg K. A. The Historical Prototype of the American Concept Musical. *Khudozhestvennoe obrazovanie i nauka [Arts Education and Science]*. 2023, no. 1 (34), pp. 64–71. <https://doi.org/10.36871/hon.202301064> (In Russian)

Для многих американцев вторая половина 1960-х и 1970-е годы были трудными временами. После убийств президента Джона Ф. Кеннеди (1963), Мартина Лютера Кинга (1968) и сенатора Бобби Кеннеди (1968), а также эскалации войны во Вьетнаме мир изменился по сравнению с относительным спокойствием 1950-х годов. Успехи, достигнутые в области гражданских прав и прав женщин, Уотергейтский скандал (1972–1974) и отставка президента Никсона, несколько рецессий, «энергетический кризис» и в конце десятилетия кризис с захватом американских заложников в Иране в 1979 году, бросили вызов доверию многих американцев к правительству и их вере в то, что существующая в США социально-политическая система может решить проблемы в глобальном масштабе.

Американцы стали переключать свое внимание с общих проблем на частные. По словам историка 1970-х годов Дэвида Фрама, «в период с 1972-го по 1980 год доля американцев, заявивших, что они «лишь время от времени»

или “почти вообще” не следят за общественными делами, подскочила с 27 до 38 процентов, в то время как доля тех, кто обращал внимание на общественные дела “в большинстве случаев” упали с 36 до 26 процентов» [3, 284]. Потрясенные социальными событиями 1960-х и подавленные ходом политических явлений 1970-х годов, США сосредоточили свой интерес на внимании к внутренним психологическим проблемам. Самоанализ и самоуглубление стали национальной навязчивой идеей, что нашло отражение в театральном жанре — родились «фрагментарные», или «концептуальные» мюзиклы.

Подобные мюзиклы не передавали чувства общности; вместо этого они драматизировали несвязанные и явно обращенные внутрь тенденции «Я»-поколения¹. Их фрагментиро-

¹ Термин «Поколение “Я”» (“Me” generation) относится к молодой генерации людей Соединенных Штатов (так называемые «бэби-бумеры» — англ. *baby boomers*), родившихся между 1946 и 1964 годами.

ванная форма намеренно содержала признаки шоу. Эти постановки стремились угодить эгоцентризму публики, той публики, которой нравилось наблюдать за себе подобными. Фрагментарные мюзиклы составляли большой блок внутри жанра, который в дискурсе музыкально-театрального искусства стали все чаще называть «концептуальными мюзиклами», или «концепт-мюзиклами». В подобных жанрах все тематические и презентационные элементы «интегрированы для раскрытия центрального образа или идеи спектакля» [2, 346]. Термин «концептуальный мюзикл» критиковали за то, что он весьма расплывчатый, чтобы быть утилитарно полезным, а также за то, что он служит для характеристики спектаклей, которые в конечном счете не так уж сильно отличались от *интегральных мюзиклов*², их вдохновивших, или *мега-мюзиклов*³, которые за ними последовали.

По мнению автора этой статьи, термин «концептуальный мюзикл» используется слишком расширительно, практически для характеристики любых мюзиклов, поставленных известными театральными режиссерами, многие из которых набирались опыта как исполнители, хореографы, помощники режиссеров или продюсеры. В то время как некоторые из этих людей, например Джером Роббинс (*Jerome Robbins*, 1918–1998), занимали прочное положение на Бродвее задолго до 1960-х, другие пришли к славе именно в это десятилетие

Некоторые люди связывают это поколение с нарастанием идей эгоцентризма в обществе. Социологи и журналисты в 1970-х годах отмечали рост культуры нарциссизма среди молодых бэби-бумеров.

Термин «Поколение “Я”» стал популярен в то время, когда «самореализация» и «самоосуществление» становились культурными устремлениями, которым подавляющее множество молодых людей придавало большее значение, чем социальной ответственности.

² Интегральный мюзикл (*integral musical*) представляет собой художественно целостное музыкально-сценическое произведение, в котором все компоненты (речевые диалоги, музыка, стихотворные тексты, музыкальные номера, хореография, живопись, архитектура, инженерно-технические сценические приемы) органично взаимосвязаны для передачи сюжета и характеров персонажей.

³ Мега-мюзикл (*mega-musical*) — крупномасштабный спектакль, созданный специально в расчете на получение крупной коммерческой прибыли. Приоритетом мега-мюзикла является визуальное зрелище, при этом большое внимание уделяется экстравагантным декорациям и костюмам, сложному и технологически совершенному сценическому оборудованию и большому актерскому составу, что позволяет исполнять крупные ансамблевые номера со сложной хореографией.

и становились все более востребованными в 1970-е и 1980-е. В их числе Майкл Беннетт (*Michael Bennett*, 1943–1987), Боб Фосс (*Bob Fosse*, 1927–1987), Гауэр Чемпион (*Gower Champion*, 1919–1980) и Харольд «Хэл» Принц (*Harold “Hal” Prince*, 1928–2019). Именно творчество этих режиссеров сформировало ядро представления о концепт-мюзиклах, поскольку в них исторически разрабатывалось, шлифовалось и доводилось до эталонного уровня, прежде всего, режиссерское видение спектакля. «Концептуальный мюзикл превратил интегральный мюзикл в средство выражения творческой индивидуальности автора-режиссера, фигуры, которая приобрела такую весомость, что его имя — а это всегда был мужчина — часто было такой же гарантией финансового успеха, как и имена его главных исполнителей» [6, 109]. *Творческое видение режиссера в концептуальном мюзикле служило таким же ключевым составляющим элементом общего целого, как и либретто, присутствие звездного артиста, яркая хореография и запоминающаяся музыка.*

Прокомментируем специфику самого указанного взгляда на термин «концептуальный мюзикл». Для автора статьи, композитора, имеющего большой профессиональный опыт работы не только в жанре мюзикла, но и в сценических их воплощениях на разных сценах, он проблематичен прежде всего из-за своей функции. Общеизвестно, что каждый достойный постановки мюзикл возникает из комплексного вклада его авторов: композитора, сценариста, режиссера, хореографа. Таким образом, любая литературно-музыкальная концепция стремится к целостности единства музыки и либретто, стихотворных текстов и визуальных образов. Но все это объединяется общим режиссерским видением. Это может варьироваться от самого философского смысла *Gesamtkunstwerk*⁴ Рихарда Вагнера до преднамеренной театральной интеграции перформативных элементов в мюзиклах, начиная с «Оклахомы»⁵. Каждый из этих теа-

⁴ *Gesamtkunstwerk* (нем.) — «единение искусств», произведение искусства, которое использует все или многие формы искусства или стремится к этому. Термин *Gesamtkunstwerk* употреблял Рихард Вагнер в эссе 1849 года «Искусство и революция», в котором он говорил о своем идеале объединения всех произведений искусства через театр.

⁵ «Оклахома!» (*Oklahoma!*) — бродвейский мюзикл, который по признанию многих специалистов является первым *интегральным мюзиклом* — спектаклем, который включает органичный синтез речевого диалога, песни и танца, работающих на общую

трально-сценических элементов составляет концепцию, в результате чего понятие «концепция мюзикла» становится излишне широким и терминологически размытым.

Не менее дискуссионно, на наш взгляд, само терминологическое словосочетание «концепт-мюзикл», которое, очевидно, восходит к рецензии искусствоведа Мартина Готфрида (*Martin Gottfried*) на мюзикл «Зорба» (*Zorba*)⁶, поставленный Харольдом Принцем. Рецензия была опубликована в журнале *Women's Wear Daily*⁷ 18 ноября 1968 года. Готфрид объединил свои мысли в определении «концептуального мюзикла» как «основанного на сценической идее, и не на истории, а на образе. Музыка, танцы, сюжет, декорации и стиль исполнения — все продиктовано этой продюсерской концепцией; концептуальный подход Хала Принца к мюзиклам скорее театральный и живописный, чем интеллектуальный» (4, 12–13).

Мы не можем безоговорочно согласиться с таким определением американского автора, поскольку тогда все ревю *Ziegfeld Follies*⁸ были бы «концептуальными мюзиклами». Это совершенно нелепо. И если «концептуальный мюзикл» является «театральным и изобразительным, а не интеллектуальным», то почему самые интеллектуальные спектакли Стивена Сондхайма (*Stephen Sondheim*, 1930–2021), такие как «Тихоокеанские увертюры» (*Pacific Overtures*, 1976) и «Воскресенье в парке с Джорджем» (*Sunday in the Park with George*, 1984) практически всегда относятся критиками именно к «концептуальным мюзикалам»?

Понятно, что побудило театральные мир предложить нечеткий термин «концепту-

альный» для мюзиклов, нами названных «фрагментарными». Прежде всего, это то, что визуально они выглядели иначе, чем шоу с традиционным сюжетом, и поэтому нуждались в новом наименовании.

На наш взгляд, термин «фрагментарный мюзикл», предложенный искусствоведем Джоном Б. Джонсом (*John Bush Jones*), гораздо точнее характеризует форму, содержание, идеи и даже социальную среду, определившую этот поджанр. За очень немногими исключениями, фрагментарные мюзиклы процветали только с 1964 по 1978 год, отражая по форме и содержанию то, что происходило в американском обществе.

Поляризованные Соединенные Штаты конца 1960-х превратились в раздробленные Соединенные Штаты 1970-х. Широкая левая коалиция расслоилась. Ранее сплоченные радикальные студенческие группы начали распадаться, а чернокожие и другие меньшинства все чаще шли своим путем. Контркультура, ранее объединенная протестом против войны, начала угасать, когда американские войска покинули Вьетнам. Большинство представителей молодежного движения хиппи⁹ вернулось к вполне нормальной и размеренной жизни.

Америка пережила смену настроений: от социальной и политической активности — к индивидуальным проблемам. Как отмечал Мирон А. Марти «к 1970-м годам даже те, кто симпатизировал целям радикалов, обвиняли их в том, что они увлечены “поиском себя”, что привело к “культуре нарциссизма”» [7, 23].

Таким образом, «Я»-поколение» развилось из того, что началось как здоровый, возможно, необходимый самоанализ; но у многих это обращение внутрь себя стало своего рода гедонистическим нарциссизмом. Фрагментарные мюзиклы напрямую говорили об этом погружении в себя, изображая персонажей, либо спрашивающих: «Кто я?» либо, наоборот, публично провозглашающих собственную самооценку. Для нас важно отметить то, что и в самопознании, и в самоутверждении важны чувства человека как личности.

Первым концепт-мюзиклом часто называют один из главных хитов 1960-х «Скрипач

идею. Авторы: композитор Ричард Роджерс (*Richard Charles Rodgers*) и либреттист Оскар Хаммерстайн-II (*Oscar Greeley Clendenning Hammerstein II*).

⁶ «Зорба» (*Zorba*) — бродвейский мюзикл, поставленный режиссером Харольдом Принцем в 1968 году в *Imperial Theatre*. Композитор — Джон Кандер (род. 1927), стихотворные тексты — Фред Эбб (1928–2004), либретто — Джозеф Стайн (1912–2010).

⁷ *Women's Wear Daily* (также известный как *WWD*) — «Женская одежда на каждый день» — торговый журнал индустрии моды, который часто называют «Библией моды».

⁸ *Ziegfeld Follies* — («Безумства Зигфельда») представляли собой серию великолепных театрализованных постановок-ревю на Бродвее в период с 1907 по 1931 год (с возобновлением в 1934 и 1936 годах). Продюсером шоу был Флоренц Зигфельд (*Florenz Edward Ziegfeld Jr.* (1867–1932)).

⁹ Хиппи (*hippie* или *hippy*) — пацифистское молодежное движение, которое началось в Соединенных Штатах в середине 1960-х годов и распространилось по всему миру.

на крыше» (*Fiddler on the Roof*, 1964)¹⁰. Авторы «Скрипача» сделали конфликт поколений центральным в сюжете. Несмотря на некоторые более легкие и комические моменты, вызов отцу со стороны трех его старших дочерей поднимает принципиальные вопросы об изменении динамики семейных отношений и, таким образом, затрагивает проблемы семейной жизни, силы религиозных традиций, культуры и приоритетов в меняющемся мире. В то самое время дочери Тевье — Цейтл, Годл и Хава стремятся освободиться от условностей, выйдя замуж за того, кого самостоятельно выбрали, и здесь есть явная параллель — ведь американская молодежь 1970-х все чаще призывала друг друга подвергать сомнению решения властей и никогда не доверять никому старше тридцати.

«Скрипач», ныне ставший классикой, для своего времени был структурно необычным произведением: это не столько плотный и связный нарратив, сколько ряд свободно развивающихся подсюжетов, каждый из которых согласуется с главной темой мюзикла, а именно конфликтом между поколениями, усиленным призмой коллапса традиционных ценностей. Именно это обстоятельство позволяет классифицировать данный мюзикл как *фрагментарный*, или *концептуальный* мюзикл.

Из-за такого сосредоточения на самоанализе ключевой особенностью фрагментарных мюзиклов является то, что в центре внимания находится персонаж, а не история. В мюзикле «Скрипач на крыше» это, безусловно, персонаж Тевье-молочник. Общаясь со своими дочерьми, Тевье постепенно приходит к пониманию того, что для выживания в современном мире требуется не только вера в традиции, но и гибкость. Гибкость *плюс* вера в традиции — в этом заключается и его познание окружающего мира, и его *самопознание*.

В большинстве концептуальных мюзиклов нет сюжета или истории в традиционном смысле. В других же образцах их элементы существуют, но не составляют основного ядра пьесы, как в большинстве традиционно построенных мюзиклов. Все эти шоу в то же время не явля-

ются ревью. Часть из них, как и некоторые ревью, сосредоточены на центральной теме (брак, танцы, работа), но то, что отличает фрагментарный/концептуальный мюзикл от ревью, — это *характер*. Формат ревью, составленный из отдельных песен, танцевальных номеров, зарисовок-диалогов, воспроизводится артистами, которые *остаются исполнителями*. Большинство концептуальных мюзиклов населены *персонажами*, имеющими собственные имена, персонажами, которые имеют разное происхождение, взгляды, стремления и планы, и все это раскрывается в их индивидуальных процессах самоанализа и/или самореализации.

Способ организации этих процессов является последним определяющим элементом фрагментарного/концептуального мюзикла. Обычная линейная последовательность событий, логически и драматически связанных друг с другом в некую историю, заменяется тем, что может показаться зрителю серией кажущихся, а иногда и фактически бессистемно упорядоченных песен, танцевальных номеров, монологов, диалоговых сцен, визуальных образов и эффектов, каждый из которых существует, чтобы передать аспект центральной темы мюзикла. Следовательно, фактическая структура или форма этих мюзиклов не только *кажутся фрагментированными*, но и *фрагментарны по замыслу*, словно в зеркале отражая разобщенное американское общество второй половины 60-х и 70-х годов XX века.

В мюзикле Джона Кандера (*John Kander*) и Фреда Эбба (*Fred Ebb*) «Кабаре» (*Cabaret*, 1966) (который обычно называют сразу, как только в профессиональном дискурсе появляется тема «концептуального мюзикла») есть сюжетные песни, что вполне характерно для *интегрального* мюзикла, но есть и вкрапленные по всему спектаклю музыкальные номера, *комментирующие происходящее*. Большая часть шоу происходит на сцене ночного клуба, что позволило авторам и режиссеру Харольду Принцу органично вставить в ткань мюзикла подобные песни в виде *диегетических*¹¹ номеров. Кандер и Эбб стали мастерами стилизованных песен, которые звучали как старые добрые поп-хиты.

¹⁰ К этой постановке, режиссуру и хореографию которой осуществлял Джером Роббинс, музыку написал Джерри Бок (*Jerry Bock*, 1928-2010), тексты песен — Шелдон Харник (*Sheldon Harnick*, род. 1924), а сценарий — Джозеф Стайн (*Joseph Stein*). Стайн основал свой сценарий на пяти рассказах писателя и драматурга Шолом-Алейхема о Тевье, молочнике из придуманного еврейского местечка Анатевки; действие происходит в России на переломе веков.

¹¹ *Диегетический* — («относящийся к исполнению») — термин, обозначающий моменты в мюзикле или пьесе, в которых персонажи исполняют песни, осознавая это; таковы, например, моменты выступлений главной героини Салли Боулз в мюзикле «Кабаре». Если персонаж не осознает, что исполняет песню — эти номера в мюзиклах называют не-диегетическими.

Этот принцип, во многом связанный с эстетическими воззрениями Бертольда Брехта, те же авторы использовали в своем следующем успешном мюзикле. Недаром один из своих самых ярких концептуальных мюзиклов — «Чикаго»¹² (*Chicago*, 1975) — Кандор и Эбб жанрово определили как «водевиль»¹³.

Ирония и парадокс являются ключевыми элементами некоторых фрагментарных/концептуальных мюзиклов. Для этого прототипа характерно присутствие всеобъемлющей иронии в отношении формы и содержания. Одним словом, изображая разрозненные личности в разрозненных структурах, эти мюзиклы стали одними из самых цельных шоу, когда-либо созданных. Их форма, тематика, песни, танцы, визуальное представление и т. д. работают вместе, чтобы передать центральную тему или идею. «В этом отношении фрагментарный мюзикл является театральной реализацией архитектурного изречения “Форма следует за функцией”. Всё, включая его кажущуюся случайной, фрагментарную структуру, через центральный образ передает смысл или точку зрения мюзикла» [5, 311].

По иронии судьбы, мюзикл «Волось» (премьера состоялась в 1967 году)¹⁴ — спектакль, восхваляющий все общее, был одним из первых фрагментарных мюзиклов. Тем не менее в своем коммуникативном контексте «Волось» изображали некоторых людей, отрезанных от жизни в социуме и обращенных внутрь себя. Отсутствие обычного сюжета в «Волосах» вызвало недоумение и многочисленные негативные критические отклики на Бродвее при открытии проката.

В этом бессюжетном мюзикле порядок большинства песен можно было бы изменить без вреда, поскольку они не следуют

драматическому, логическому или эмоциональному развитию — существенной характеристике почти всех мюзиклов, состоящих из отдельных фрагментов. Помимо своей нелинейной формы, мюзикл «Волось» стал прототипом фрагментарных мюзиклов, образно-смысловым ядром которых была личная изоляция.

Появившийся вслед за этим спектаклем мюзикл «Компания» (*Company*, 1970) Стивена Сондхайма и Джорджа Ферта определенно был единым целым по замыслу¹⁵. В качестве сознательного усилия «Компания» фактически стала пионером в изучении фрагментированных персонажей через концептуальные мюзиклы, при этом усовершенствовав форму. В самом деле, «Компания» не только стала хитом, сыгранным 705 раз, но и остается архетипическим образцом этого прототипа.

Размещение и функции песен Сондхайма в мюзикле «Компания» сначала кажутся странными по сравнению с песнями в интегрированных мюзиклах; здесь люди обычно не поют друг другу или совместно на сцене. Как объяснял Сондхайм, «наши песни прерывали историю и исполнялись в основном людьми за пределами сцены, комментируя происходящее действие» [9, 117]. Указанные моменты включают номер «Маленькие вещи, которые вы делаете вместе» (*The Little Things You Do Together*), комментарии Джоанны во время сцены с Гарри и Сарой и фрагмент «Ты можешь свести человека с ума» (*You Could Drive a Person Crazy*), когда герой остается с Дженни и Дэвидом. Удаление большинства песен из сцен усиливает ощущение фрагментации и разделения шоу. Музыкальный номер «Другая сотня людей» (*Another Hundred People*) Марты настолько блестяще выражает это настроение, что фактически становится центральной метафорой «Компании» для ужасных чувств анонимности и одиночества, которые порождают безликие нью-йоркские толпы.

¹² Авторы мюзикла «Чикаго» — композитор Джон Кандер (*John Kander*), либреттист и автор текстов песен Фред Эбб (*Fred Ebb*). Мюзикл был написан по мотивам пьесы Морин Даллас Уоткинс (*Maurine Dallas Watkins*).

¹³ Водевиль (*vaudeville*) — популярная форма американского коммерческого музыкального театра, сформировавшаяся в конце XIX — начале XX века. В отличие от европейского водевиля, водевиль в США — это набор эстрадно-цирковых номеров: песни, танцы, скетчи актеров-комиков, а также номера, связанные с акробатикой, фокусами и дрессурой; шоу, в котором отсутствует драматургическая линейная сюжетная линия.

¹⁴ «Волось» — мюзикл, созданный композитором Г. Макдерматом и авторами текстов Дж. Рэдо и Дж. Раньи.

¹⁵ «Компания» — это фрагментарный/концептуальный мюзикл, посвященный исключительно вопросу, постоянно задаваемому его центральным персонажем, Робертом: «Должен ли я или не должен жениться?» На протяжении всего шоу тридцатипятилетний холостяк из Нью-Йорка наблюдает за своими ближайшими друзьями (пятью супружескими парами) и за тремя молодыми женщинами, с которыми он встречается. В конце концов ответ на его вопрос остается неоднозначным.

Все музыкальные и театральные элементы «Компании» сливаются воедино. Таким образом преследуется цель дать характеристику герою Бобби. Он не может смириться с идеей жизни, с ее, казалось бы, непримиримыми противоречиями как в душе героя, так и в окружающем его мире. В связи с этим номер «Прости, благодарны» (*Sorry, Grateful*) Гарри и других мужчин является центральным тематическим и образно-смысловым элементом шоу.

Каждый мюзикл из первой трилогии шоу Сондхайма-Принса, *Company* («Компания»), *Follies* («Безумства») и *A Little Night Music* («Маленькая серенада») получил награды *Tony* и *Drama Critics Circle Awards* за лучшую постановку. Это было важным достижением, хотя и не всегда финансовым. Однако только *A Little Night Music* избежала критики, которую Сондхайму суждено было разделить с другим модернистом начала двадцатого века — Игорем Стравинским, которого также несправедливо обвиняли в цинизме, холодности и «бескровности». В дни заката высокого модернизма Сондхайм не принадлежал до конца ни высокому, ни «низкому» искусству. Он находился где-то посередине. Таким образом, он пострадал от бинарных высоких/низких ожиданий некоторых критиков. Подобно Стравинскому в его

ранний период («*Жар-птица*», «*Петрушка*», «*Весна священная*»), Сондхайм был восхитительно новым для некоторых зрителей, но все же слишком интеллектуальным и трудным (по крайней мере, иногда) для массы любителей музыкальных театров с более традиционными ожиданиями.

Статья Джеральда Берковица под названием «Метафора парадокса в “Компании” Сондхайма» (*The Metaphor of Paradox in Sondheim's Company*) базирует свой анализ на ведущем номере этого мюзикла («*Sorry, Grateful*»), чтобы указать на элементы противоречия и парадокса, характерные для почти всех концептуальных мюзиклов в той или иной степени: «Противоречие — это часть основного метода пьесы, где практически каждый музыкальный номер построен на внутренних противоречиях — внутри лирической линии спектакля, между образом той или иной песни и драматическими ситуациями. Алгоритм <...> спектакля исходит из парадокса и противоречий метафор литературного первоисточника пьесы» [1, 95]. Именно таким образом концептуальный мюзикл получил возможность не столько разрешать противоречия, сколько принять их безусловно. Мюзикл способен доказать, что единственный способ прожить жизнь — это принять ее со всеми парадоксами.

СПИСОК ИСТОЧНИКОВ

1. Berkowitz G. The Metaphor of Paradox in Sondheim's Company // *Philological Papers*. 1979. № 25. P. 94–100.
2. Block G. *Enchanted Evenings: The Broadway Musical from Show Boat to Sondheim and Lloyd Webber*. Second edition. New York: Oxford University Press, 2009. 614 p.
3. Frum D. *How We Got Here: The 70s: The Decade That Brought You Modern Life (For Better or Worse)*. New York: Basic Books, 2000. 448 p.
4. Huber E. R. *Stephen Sondheim and Harold Prince: Collaborative Contributions to the Development of the Modern Concept Musical, 1970–1981*. Diss. NYU. Ann-Arbor: UMI, 1995. 296 p.
5. Jones J. B. *Our Musicals, Ourselves: A Social History of the American Musical Theatre*. Hanover and London: Brandeis University Press, 2003. 426 p.
6. Kirle B. *Unfinished Show Business: Broadway Musicals as Works-In-Progress*. Car-

bondale: Southern Illinois University Press, 2005. 312 p.

7. Marty M. A. *Daily Life in the United States, 1960–1990: Decades of Discord*. Westport, Conn.: Greenwood Press, 1997. 400p.
8. Wollman E. L. *Wollman A Critical Companion to The American Stage Musical*. USA, NY: Bloomsbury Methuen Drama, 2017. 292 p.
9. Zadan C. *Sondheim & Co*. Second edition. New York: Harper & Row, 1986. 438p.

REFERENCES

1. Berkowitz G. The Metaphor of Paradox in Sondheim's Company. *Philological Papers*. 1979, no. 25, pp. 94–100. (In English)
2. Block G. *Enchanted Evenings: The Broadway Musical from Show Boat to Sondheim and Lloyd Webber*. Second edition. New York, 2009. 614 p. (In English)
3. Frum D. *How We Got Here: The 70s: The Decade That Brought You Modern Life (For*

- Better or Worse). New York, 2000. 448 p. (In English)
4. Huber E. R. Stephen Sondheim and Harold Prince: Collaborative Contributions to the Development of the Modern Concept Musical, 1970–1981. Diss. New York, 1995. 296 p. (In English)
 5. Jones J. B. Our Musicals, Ourselves: A Social History of the American Musical Theatre. Hanover and London, 2003. 426 p. (In English)
 6. Kirle B. Unfinished Show Business: Broadway Musicals as Works-In-Progress. Carbondale, 2005. 312 p. (In English)
 7. Marty M. A. Daily Life in the United States, 1960–1990: Decades of Discord. Westport, Conn., 1997. 400p. (In English)
 8. Wollman E. L. Wollman a Critical Companion to the American Stage Musical. USA, New York, 2017. 292 p. (In English)
 9. Zadan C. Sondheim & Co. Second edition. New York, 1986. 438p. (In English)

Информация об авторе:

Брейтбург К. А. — композитор, продюсер, магистр изящных искусств, заслуженный деятель искусств Российской Федерации, аспирант. Научный руководитель – заслуженный деятель искусств Российской Федерации, доктор искусствоведения, профессор Долинская Е. Б.

Information about the author:

Breitburg K. A. — Composer, Producer, Master of Fine Arts, Honored Artist of the Russian Federation, Postgraduate. Scientific supervisor — Honored Artist of the Russian Federation, Doctor of Art Criticism, Professor E. B. Dolinskaya.

Статья поступила в редакцию 24 января 2023 года; одобрена после рецензирования 28 января 2023 года; принята к публикации 31 января 2023 года.

The article was submitted January 24, 2023; approved after reviewing January 28, 2023; accepted for publication January 31, 2023.

