



ТЭОРЫЯ І ГІСТОРЫЯ МАСТАЦТВА

УДК 792.7.09 Брейтбург, Ким. Дубровский

В. В. Брейтбург

Эстрадное ревю в новом прочтении: мюзикл «Дубровский» Кима Брейтбурга

Ошибочно существующее на постсоветском пространстве мнение о том, что мюзикл должен представлять собой особую форму музыкального произведения со сквозным развитием и сложной драматургией, опровергается многочисленными примерами. В жанре мюзикла, особенно на этапе его зарождения, таких «особых» форм не существовало, а в более поздний период диапазон подходов к созданию произведений в этом универсальном жанре был и остается широким и разнообразным.

К истории вопроса. В последние десятилетия XIX в. театральные постановки в США, на родине жанра мюзикла, представляли собою водевили. В отличие от европейских представлений подобного рода в них практически отсутствовал сюжет. Это был набор эстрадно-цирковых номеров (песни, танцы, скетчи актеров-комиков, акробатика, фокусы, дрессура). Доступность восприятия такой формы способствовала привлечению самой широкой аудитории, что сформировало и тип «универсального» артиста, и отношение публики к таким представлениям, которое иногда называют «водевильным мышлением». Жанр ревю, снискавший популярность в США прежде всего благодаря Флоренцу Зигфельду, явился логическим продолжением создания развлекательных представлений, основанных на ярких эстрадных номерах, таких как «Достойный



противник» («Parlor Match», 1896), «Папина жена» («Papa's Wife», 1899), «Мадмуазель Наполеон» («Mam'selle Napoleon», 1903), «Парижская модель» («The Parisian Model», 1906) и, наконец, знаменитая серия ревю «Follies». С 1907 г. по 1927 г. ревю «Follies» ежегодно собирало огромную аудиторию и как явление шоу-бизнеса оказало большое влияние на последующую историю мюзикла. Музыка для шоу писали многие великие американские композиторы, будущие создатели мюзиклов, – Джером Керн (Jerome Kern), Джорж Гершвин (George Gershwin) и Ирвинг Берлин (Irving Berlin), чья песня «A Pretty Girl Is Like a Melody» («Красивая девушка похожа на мелодию») стала своеобразной визитной карточкой «Ziegfeld Follies» – кордебалета, состоящего из многочисленных, прекрасно и модно одетых девушек.

Следует отметить, что связь между разными по характеру и жанровой принадлежности номерами ревю обеспечивалась сценарным планом. У шоу были ведущие, обычно всем известные персонажи, например в шоу 1908 г. – Адам и Ева. Ставились ревю также и на литературные сюжеты, например, в 1916 г. – по мотивам произведений У. Шекспира. Наличие литературной основы, либретто с четко выстроенной сюжетной линией к 40-м гг. XX в. стало основным критерием различия между мюзиклом («book show») и ревю. Принцип организации музыкального материала на основе отдельных песенных номеров в мюзиклах существовал и существует до сих пор, успешно конкурируя с иными, более сложными принципами формирования музыкальной драматургии представлений. Наиболее известным в России произведением, близким по форме к ревю, является мюзикл «Чикаго» (музыка Д. Кандера, либретто Ф. Эбба по пьесе М. Д. Уоткинса), впервые увидевший свет на Бродвее в 1975 г.

Истоки и предпосылки возникновения жанра мюзикла прослеживаются в английской истории. Песенный материал, создаваемый в большинстве случаев музыкантами-любителями и адресованный простым людям, сформировал небывалый спрос, обозначив новые тенденции в искусстве конца XIX в. Как писала известный музыковед В. Д. Конен: «...популярность некоторых их песен была так велика, что постепенно дельцы-издатели заинтересовались ими и начали печатать сборники особенно любимых в народе напевов. Следующим шагом в этом направлении оказалась организация коммерческого театра, рассчитанного на публику из низших социальных кругов и, естественно, опирающегося на их художественную психологию и музыкальные вкусы. Отсюда один шаг до мюзик-холла, заменившего английскому народу оперный театр и опирающегося как на “популярный” в народе песенный репертуар, так и на комедийные элементы балладной оперы, на развлекательность сборных эстрадных концертов. Главной художественной целью мюзик-холла (разумеется, неотделимой от коммерческого начала) была развлекатель-

ность. Здесь в большой мере коренится “легкожанровость”, практически неотделимая от облика (во всяком случае, внешнего облика) большинства новых массовых жанров XX века» [3, с. 65]. Добавим, что итогом этих процессов и является возникновение жанра мюзикла.

В советской и российской традициях создания оперетт, а затем и мюзиклов, номерная песенная традиция прослеживается достаточно четко. Один из примеров первых коммерчески успешных советских оперетт – «Свадьба в Малиновке» Б. Александрова, поставленная в Московском театре оперетты в 1937 г. Г. Яроном, театральное представление (которое, по сути, является скорее мюзиклом, чем опереттой) с ярко выраженным «номерным» строением. Вспомним и первые киномюзиклы И. Дунаевского «Веселые ребята», «Цирк», «Весна». Песни в них составляли основу музыкального содержания, на них строилась драматургия произведений. Собственно песни являлись формообразующим звеном и сюжета, и драматического действия. И если музыкальные фильмы были очень популярны, востребованы аудиторией, то в музыкально-драматическом театре дело обстояло иначе. Свою роль сыграли идеологические штампы и неправильное понимание назначения жанра. Мюзик-холлы и музыкальные театры слились для многих идеологов в некое новое образование, существующее наряду с академическими жанрами – оперой и балетом. Это обстоятельство сыграло негативную роль в интерпретации оперетты и мюзикла советской театральной критикой.

«Мюзик-холлы успешно существовали на Западе уже многие десятилетия. Впечатляющие постановочные спектакли-ревю с участием “звезд”, создававшиеся в Париже и Лондоне, экспортировались в другие страны. По своему коммерческому духу они были *чужды нашему искусству* (курсив наш. – В. Б.), их опыт мог быть использован лишь частично», – пишет в книге «Эстрадный театр» (1983) Е. Д. Уварова, выражая мнение советской официальной идеологии. И далее отмечает: «В советском театре дань жанру ревю отдал А. Я. Таиров в спектаклях “Жирофле-Жирофля”, “Кукироль”. Он широко применял приемы оперетты, эстрады и цирка, но, как и в обозрениях Театра сатиры, его исходной позицией оказывался все же спектакль драматического театра с “эстрадным уклоном”. В мюзик-холле дело обстояло иначе. Здесь, напротив, силами эстрады и цирка надо было создать спектакль со своей драматургией и режиссурой. Если в первом случае можно было говорить об “эстрадизации” театра, то во втором предстояла “театрализация” эстрады. Работа осложнялась спорами, шумевшими вокруг одной из жизненно важных для мюзик-холла проблем: искусство должно воспитывать, объяснять, учить, но может ли оно развлекать? На этот вопрос все чаще отвечали отрицательно» [7, с. 196].

Необходимо отметить, что подобные споры продолжаются до сих пор. Приведем мнение одного из ведущих режиссеров российского му-

зыкальнага театра К. С. Стрежнева, высказанное в одном из интервью: «...американский мюзикл – величайшее изобретение современности в музыкальном театре. Но это совершенно другой менталитет, другой способ создания спектакля. И, если по-честному, нам надо совместить достижения американского мюзикла и русского психологического театра. Когда нам это удастся, мы определенно выигрываем – я имею в виду российский музыкальный театр. А что касается серьезных постановок, то мы не испытываем болезненности, когда ставим сложные спектакли. Сложные в смысле психологии и отсутствия комедийности. Как не испытываем и негативной реакции зрителя на эти спектакли» [8].

Уточним, что отсутствие негативной реакции зрителя и коммерческий успех – вещи разные. Спектакли, о которых говорит известный режиссер, идут в государственном театре музыкальной комедии. Театр, как и все государственные театры в России, является репертуарным и содержится за счет государственного бюджета. Возникает вопрос: являются ли подобные постановки коммерчески оправданными? Ответ в большинстве случаев будет отрицательным. Такие постановки, как правило, убыточны. Уместна горькая ирония директора театра «Московская оперетта» В. Тартаковского по поводу мюзикла «Монте-Кристо»: «Если бы мы играли мюзикл два раза в месяц, говорили бы, что это искусство. А раз мы играем по полмесяца и у нас полные залы, значит, это коммерция» [2]. Причем слово «коммерция», с его точки зрения, имеет негативный оттенок.

Возможно, стоит посмотреть на мюзикл как на явление в большей степени ориентированное на шоу-бизнес, на массовый спрос. Мы можем наблюдать на Бродвее разделение на собственно бродвейские шоу, т. е. успешные коммерческие проекты; off-бродвейские шоу, рассчитанные на меньшую аудиторию, и любительские спектакли и шоу с маленьким бюджетом, нечто вроде театральных лабораторий, где начинающие актеры могут заявить о себе.

Согласимся, что традиции классического русского драматического театра и развлекательность мюзикла как театрализованного музыкального жанра совмещаются с трудом. Может быть, поэтому о жанре мюзикла в России оценки и мнения расходятся. Причем мнения публики и критики часто диаметрально противоположны.

Ким Брейтбург, как и его соавторы и постановщики, полагает, что мюзикл – это жанр, исторически относящийся к искусству эстрады. По атрибутам публичной подачи он относится к шоу-бизнесу. Именно в этом ракурсе стоит рассматривать произведение, речь о котором пойдет ниже.

Мюзикл «Дубровский»: история создания. Творческий тандем Брейтбург – Кавалерян прочно вошел в историю российского шоу-бизнеса, начиная с конца 90-х гг. прошлого века. Карен Кавалерян, являясь

создателем многочисленных песенных хитов, работал со многими известными эстрадными композиторами и исполнителями, но особенно плодотворно с композитором Кимом Брейтбургом.

Совместное творчество по созданию песен для звезд эстрады принесло авторам популярность и коммерческий успех, позволивший впоследствии заняться более серьезным и, как они сами не раз отмечали в интервью, интересным для себя видом творчества – созданием мюзиклов.

«Дубровский» – второй, написанный К. Брейтбургом и К. Кавалерьяном мюзикл, работа над которым была завершена в 2010 г. (Премьера первого мюзикла авторов – «Голубая камей» состоялась в 2009 г.) Идею будущего мюзикла предложил К. Кавалерьян. За основу был взят незавершенный роман А. С. Пушкина «Дубровский».

Классические произведения русской литературы часто рискуют оказаться в том информационном пространстве, где взрослые не проявляют интерес к сюжету, помня о школьных впечатлениях, а школьная аудитория воспринимает произведение формально.

После первой сценической постановки, оценив достоинства и недостатки, авторы подготовили новый вариант либретто мюзикла, который в большей степени был ориентирован на молодежную аудиторию. Вторая редакция мюзикла была дополнена и усилена введением нового персонажа – Рассказчика, который заговорил рифмованным текстом. Комментируя происходящее, он как бы вел шоу, что делало спектакль близким к эстраднему жанру, а значит, более демократичным и понятным для массового зрителя. К. Брейтбургом была предложена концертно-театральная форма сценического воплощения, подразумевавшая присутствие на сцене оркестра. Таким образом, мюзикл трансформировался в особого рода ревью, где сюжет выстраивался вдоль единой, логично развивающейся «классической» линии.

Сценическое воплощение. Работа над первым вариантом либретто продолжалась до начала репетиций, которые состоялись в присутствии автора музыки в Новосибирском государственном театре музыкальной комедии в октябре 2010 г. Премьера мюзикла прошла с успехом. Постановку осуществили режиссер-постановщик Александр Лебедев, хореограф Николай Андросов, музыкальный руководитель Валерия Брейтбург, художник-постановщик Татьяна Королёва. Эту версию постановки композитор считал не совсем удачной, т. к. она не соответствовала его представлениям о сценическом воплощении произведения. В авторское либретто по настоянию директора театра Л. Кипниса и режиссера А. Лебедева были внесены некоторые изменения и дополнения, с которыми авторы вынуждены были согласиться, как того требовали условия контракта.



Дубровскі. Новосибирский государственный театр музыкальной комедии, 2010



Дубровскі. Беларускі дзяржаўны акадэмічны музыкальны тэатр,
г. Мінск, 2014



Дубровский. Крымский государственный музыкальный театр, 2015



Дубровский. Оренбургский государственный театр музыкальной комедии, 2015

Следующая постановка мюзикла «Дубровский» была осуществлена в Минске. К. Брейтбург выступил в роли не только автора музыки, но и в качестве продюсера. Над спектаклем работали режиссер-постановщик и хореограф Н. Андросов, музыкальный руководитель В. Брейтбург, сценарист В. Маршак, художник по костюмам Т. Королёва.

Мюзикл ставился силами студентов и преподавателей Белорусского государственного университета культуры и искусств. Это, с одной стороны, обусловило ограничение постановочного бюджета, но с другой – университет располагал эстрадно-симфоническим оркестром и огромным выбором молодых артистов. 30 мая 2014 г. на сцене Белорусского государственного академического музыкального театра состоялась премьера новой версии «Дубровского», имевшая огромный успех у публики и прессы. В этом же году мюзикл был показан на международном фестивале «Славянский базар в Витебске».

Процитируем выдержки из публикаций в СМИ: «Без вящей скромности скажу, что премьерный продукт способен составить конкуренцию любому известному образцу жанра... Пронзительные арии, масштабные хоры, впечатляющая хореография режиссера-постановщика и балетмейстера Николая Андросова – все на месте. Профессия в руках – ни больше, ни меньше» [5].

«Зрители увидели молодежный, драйвовый мюзикл, наполненный множеством сценических сюрпризов и невероятных перевоплощений, и не жалели оваций и слов восхищения профессионализмом молодых артистов» [6].

«Это уникальный молодежный проект, созданный силами студентов и выпускников Белорусского государственного университета культуры и искусств. После первых же премьер в Музыкальном театре артисты стали знаменитыми. Свершилось чудо: в соцсетях заговорили о модном спектакле, воспевая мощь молодых исполнителей, их неумную энергию, драйв и талант» [10].

После впечатляющего успеха в Минске мюзикл заинтересовал многие музыкальные театры в России. Последовали успешные постановки в Крымском государственном музыкальном театре (реж. В. Косов, 2015); Оренбургском государственном театре музыкальной комедии (реж. Н. Андросов, 2015); Свердловской государственной детской филармонии (реж. Н. Андросов, 2016); в Волгоградском государственном музыкальном театре (реж. А. Кутявин, 2017), Музыкальном театре Кузбасса им. А. Боброва (реж. Н. Андросов, 2017). Мюзикл отмечен Гран-при на международном театральном фестивале «Театр. Чехов.

Ялта» в 2016 г., а также вошел в лонг-лист Национальной театральной премии «Золотая маска».

Таким образом, предложенная К. Брейтбургом в качестве основной модели сценического воплощения классического произведения постановка мюзикла «Дубровский» в виде своеобразного «ревю» оказалась удачной и в художественном, и в коммерческом отношении.

За последние 30–40 лет сформировалось общество, вкусы которого определяют коммерческая музыка, преимущественно американское кино, а также телевидение, в наиболее упрощенной и развлекательной его форме.

Растущая популярность мюзикла как жанра, доступного для широкого круга зрителей, была интуитивно правильно оценена К. Брейтбургом. В интервью журналу «Театрал» он говорит: «Движение в сторону музыкального театра стало естественным продолжением и развитием моей творческой деятельности как автора и продюсера большую часть жизни занимающегося созданием концертных программ и музыкальных номеров в шоу-бизнесе, работой со звездами эстрады и новыми артистическими проектами, а также подготовкой и производством музыкальной основы телевизионных шоу» [4]. Авторитетный исследователь мюзикла И. Шилова, анализируя этот жанр на примере зарубежного кино, отмечает: «Развлечение здесь (в мюзикле. – В. Б.) не становится синонимом облегченности, как и зрелищность, синонимом бессодержательности. Пародийность не возникает, как потребность суда над современным, тогда как заимствованный сюжет служит мифологической моделью» [9].

Анализ произведения. Эклектичность мюзикла «Дубровский», коллажный принцип сочетания номеров, музыкальных стилей, соединение классического сюжета (традиционной драматургии) и современной музыкально-образной передачи сцен и персонажей, наличие речевых диалогов, стремление к зрелищности и дансантизм (танцевальность) многих номеров, безусловно, свидетельствуют о принадлежности этого произведения к жанру мюзикла.

В то же время «номерное» (сюитное) строение, присутствие на сцене оркестра (как в эстрадном концерте) и наличие своего рода конференсье – Рассказчика прямо указывает на связь с ревю.

Целостность создается соединением разнохарактерных «замкнутых» номеров, контрастирующих друг с другом и точно соответствующих характеру персонажей, их вокальным портретам. В массовых сценах, где строение номеров развернутое и более сложное, работает принцип внутреннего «натяжения» и соответствия событийному ряду, заложенному в драматургии. Например, в сцене «Нет пути назад» или в сцене объяс-

нения Маши и Владимира Дубровского и дуэте «Кто придумал любовь». Используя песенную форму в качестве основной для большинства номеров, автор решает две задачи – максимально приблизить аудиторию к восприятию произведения, применив знакомую для нее форму «упаковки» музыкальных эпизодов, и сделать комфортным эмоциональное состояние аудитории, обеспечивая мнимую «узнаваемость», считываемость мелодического языка, что создает во многих номерах ощущение «шлягерности». В данном случае имеет значение качество мелодического языка – сочное, ясное и индивидуально выраженное, о чем свидетельствуют суждения театральных критиков: «Говорить о том, что Ким Брейтбург отменный мелодист, и, как композитор, обладает прекрасным чувством персонажа – будь то эстрадный исполнитель, или актер, наверное, излишне. Его отданная под голос песня – всегда образ, который без дополнительных приладок ложится на вокальную и внешнюю фактуру певца-артиста. И поэтому номерная структура его мюзиклов воспринимается как единая линия поступательного вращения калейдоскопа, в результате перемешивания фрагментов-зарисовок в котором складывается яркая и четкая картина музыкального сюжета» [1].

Рассмотрим подробнее номера ревью в музыкально-стилистическом и отчасти сценическом, постановочном контексте. Присутствие на сцене оркестра придает спектаклю концертный оттенок, характер театрализованного шоу. «Нарядный оркестр, сидящий на эстраде!.. Он создает необычайную импозантность, подъемность, праздничность!.. Своим присутствием он великолепно оформляет эстраду. Когда он играет, то зрительное восприятие помогает слуховому, усиливает его: и взмах дирижерской палочки, и летящие вверх и вниз смычки струнных, и поднятые ратрубами медные инструменты в форте, и те же смычки, чуть-чуть колышущиеся в пиано, – все это яркие внешние выразительные средства, подчеркивающие и дополняющие действие», – отмечал Г. Ярон [11, с. 245].

Интро – «Съезд гостей». Небольшое оркестровое вступление с превалированием трубных интонаций создает иронично-бравурный характер. По очереди появляются персонажи в откровенно гротескном контексте происходящей подготовки к приему у Троекурова. Далее следует сцена Троекурова с участием хора («В ежовых рукавицах»). Троекуров, деспотичный и властный, проиллюстрирован «ползущими» полутоновыми интонациями в низком регистре с характерным присутствием тембра бас-кларнета. Характер его партии (бас) воинственный, маршеобразный, жестко акцентированный, размашистый. Вступление хора, напротив, отмечено мелким мелодическим движением, подчеркивающим всеобщее подобострастие и лесть, с выходом на текст «Славься!

Слався наш любимый Кирилл Петрович!», который звучит уже совершенно пародийно «гимнически» и исступленно. В следующий раз Троекуров появляется лишь ближе к развязке – в музыкальном номере «Стерпится-слюбится». С присущим ему цинизмом, персонаж излагает свое видение жизни и отношение к браку. Схема построения номера не меняется – хор в рефренах с подобострастием поддерживает сентенции Троекурова. Конформизм и отсутствие собственной позиции у его окружения музыкально выражена «благостными» интонациями мелодичной «классической» секвенции, в отличие от «рубленных» фраз грозного хозяина. Эта картина всеобщего согласия сценически контрастирует с искренней, плачущей от разочарования, унижения и горя Машей, которую на авансцене готовят к свадьбе, обряжая в наряд невесты. Это дополнительно подчеркивает двусмысленность и фальшь происходящего.

Отметим, что жанр мюзикла традиционно не предполагает развитие и глубокую проработку образов, психологическую трансформацию, как это бывает в драматических спектаклях. Однако образы Маши Троекуровой и Владимира Дубровского представлены в мюзикле в определенной психологической динамике.

Появление Маши отмечено «Темой любви», которая затем звучит, получая окончательное разрешение в финальном дуэте героини и Дубровского. Романс Маши «Зачем вы снились мне» носит романтический характер, с откровенно русскими романсовыми интонациями. Текст стилизован в духе Дж. Г. Байрона (или в русской традиции – М. Ю. Лермонтова), характерном для описываемой эпохи. Сюжет романса предвосхищает будущую драматическую коллизию. Иначе образ Маши подается в следующем номере – «Плясовая». Несмотря на то, что функция героини здесь хореографически-игровая (солируют Арина и смешанный хор), мы видим Машу как очень живую, непосредственную, близкую простому народу, искреннюю девушку, в чем-то еще совсем ребенка. Ее взросление происходит у нас на глазах: от сцены с медведем, где Дубровский становится героем ее девичьих грез, к сцене первого свидания, признания в любви и обещания верности (сцена и дуэт «Кто придумал любовь») и, наконец, к открытому протесту по отношению к действиям отца-тирана, пытающегося насильно выдать дочь за нелюбимого ею князя Верейского (сцена с Троекуровым и ария «Еще раз про любовь»). В последней сцене спектакля, где наступает драматическая развязка действия, Маша предстает как трагическая фигура, вызывающая сочувствие и уважение бескомпромиссностью и самопожертвованием (сцена и дуэт «Слишком поздно!») – качествами, столь ценимыми в женщинах А. С. Пушкиным.

Образ Владимира Дубровского тоже эволюционирует: от неоклассического дуэта с отцом «Когда придет последний час» (герой испытывает неуверенность и сомнение в жизненной позиции), через драматическую арию «Холодное сердце», сочетающую поп-шлягер и классический романс (герой принимает окончательное решение о мести врагу) – к почти пасторальному, стильному и очень тонкому в музыкально-ритмическом плане лирическому номеру «Идущая с улыбкою во мгле» (здесь мы видим Дубровского как пылкого влюбленного, мягкого и чувственного, лишенного и намека на какую-либо агрессивность). Через пронзительные лирико-драматическую сцену объяснения и дуэт «Кто придумал любовь» мы приближаемся к трагическим событиям финала («Нет пути назад», «Слишком поздно»).

Таким образом, несмотря на внешнюю форму реву, в мюзикле Брейтбурга – Кавалеряна психологизм присутствует в полной мере, делая общую ткань произведения насыщенной и полнокровной.

При создании персонажей второго плана применены иные принципы, характерные для жанра мюзикла. Во-первых, это принцип «типажности», когда актеры по своим внешним данным точно соответствуют авторскому видению того или иного персонажа произведения. Во-вторых, это особый подход к вокальному прочтению образа, что иногда требует определенной подготовки (например, вокальная техника, используемая в партии Арины – это профессионально подготовленное «народное пение») или техники, которую можно охарактеризовать как «речевое интонирование» – использование речевых приемов передачи в пении различных бытовых интонаций: заискивания, властности, капризности, легкомысленности и т. д., что может привести к пению «с хрипотцой», открытым «белым» звуком, пению «в нос» и другим приемам. Все эти средства лишь добавляют сценическим образам психологической достоверности и правдивости.

Особо следует сказать об отрицательных персонажах мюзикла. Это Архип и Егоровна, функции которых, по сравнению с сюжетом романа, значительно изменены. Оба персонажа охарактеризованы рок-н-рольными номерами. Кроме того, в оркестровую фактуру музыкального сопровождения введены звуки русской гармонии и особое электоронное звучание, имитирующее тремоло народных щипковых инструментов.

«Бунтарские» народные сцены имеют еще более радикальную форму стилизации. Например, хоровая сцена «Лиха беда начало», представляющая развернутый музыкальный номер, сопровождаемый экспрессивной хореографией, написана в стиле hard-rock, что подтверждается наличием мощных гитарных риффов и блестящим, виртуозным гитарным соло.

Отметим, что жанровая принадлежность «Дубровского» не предполагает глубинного погружения в осмысление пороков общества или бичевания его недостатков. Хотя в достаточно едко и пародийно поданных персонажах (Шабашкин, Волокуша, Спицын, помещицы) мы обнаруживаем поразительное сходство с «героями» из сегодняшней жизни: представителями номенклатуры, пошлыми и трусливыми городскими обывателями.

Общее настроение спектакля возвышенно-романтическое, любовь и самопожертвование побеждают, несмотря на драматическую развязку в судьбе главных героев. Это придает мюзиклу в целом оптимистический и светлый характер.

Что же сделало мюзикл «Дубровский» таким популярным и востребованным? Подытоживая, отметим еще раз художественные особенности, произведения:

- драматургия – ревью: сюитное строение формы, с наличием «замкнутых» контрастных эклектичных номеров, искусно скомпонованных за счет характера тематического плана материала, близкого коллажному;

- интонационная сфера – преобладание русских романсовых интонаций, яркая «шлягерная» мелодическая основа, интонационно и ритмически привязанная к жанру поп-музыки, т. е. к массовой культуре;

- постановочная эстетика – театральная условность как основной принцип сценического существования; методы работы с актерами, опирающиеся на принципы Михаила Чехова; жестко закрепленные мизансцены и другие положения, связанные с игрой актеров («blocking»); изобилие яркой разнохарактерной хореографии; стремление к зрелищности;

- художественный замысел – обращение к хрестоматийному, знакомому потенциальной аудитории произведению русской классической литературы.

1. *Езерская, Е.* В столицу мюзиклов пришел «Дубровский» [Электронный ресурс] / Е. Езерская. – Режим доступа: <http://www.teatral-online.ru/news/16920/>. – Дата доступа: 11.01.2016.

2. *Ионова, Н.* От бренда к классике [Электронный ресурс] / Н. Ионова. – Режим доступа: <http://teatron-journal.ru/>. – Дата доступа: 15.01.2017.

3. *Конен, В. Д.* Третий пласт. Новые массовые жанры в музыке XX века / В. Д. Конен. – М.: Музыка, 1994. – 160 с.

4. *Лунькова, О.* У мюзикла в России большое будущее / О. Лунькова // Театрал. – 2016. – 11 нояб.

5. *Пепеляев, В.* Куплеты Робин Гуда / В. Пепеляев // Беларусь сегодня. – 2014. – 3 июня.

6. *Серебренникова, А.* Мюзикл «Дубровский» в Витебске [Электронный ресурс] / А. Серебренникова. – Режим доступа: <http://gorodvitebsk.by/news/14-07-2014/Dubrovskii>. – Дата доступа: 11.01.2016.

7. *Уварова, Е. Д.* Эстрадный театр: Миниатюры, обозрения, мюзик-холлы (1917–1945) / Е. Д. Уварова. – М. : Искусство, 1983. – 320 с.

8. *Шадрина, Н.* Мужской спектакль о России / Н. Шадрина // Областная газета. – 2016. – 13 дек.

9. *Шилова, И.* Заметки о мюзикле в зарубежном кино / И. Шилова // Музыкальный современник. – М., 1983. – Вып. 4. – С. 268–269.

10. Это был яркий год // Беларусь сегодня. – 2015. – 7 нояб.

11. *Ярон, Г.* О любимом жанре / Г. Ярон. – М. : Искусство, 1963. – 344 с.

V. Breitburg

Variety revue in a new interpretation: musical “Dubrovsky” by Kim Breitburg

The point of view wrongly existing on the post-Soviet Union space and suggesting that a musical must be a special form of a musical work with cross-cutting development and complex drama, is refuted by numerous examples. These “special” forms did not exist in the genre of a musical, especially during its inception, but at a later period a range of approaches to creating works in this universal genre was and still is wide and varied.

Дата паступлення артыкула ў рэдакцыю: 01.02.2017.