

ИСКУССТВОВЕДЕНИЕ

Научная статья
УДК 792.5
doi: 10.17223/22220836/46/15

МУЗЫКАЛЬНЫЙ КОММЕРЧЕСКИЙ ТЕАТР БРОДВЕЯ В КОНТЕКСТЕ СОЦИОКУЛЬТУРНОЙ СРЕДЫ 70-Х ГГ. XX ВЕКА

Кимол Александрович Брейтбург

*Оренбургский государственный институт искусств им. Л. и М. Ростроповичей,
Москва, Россия, kimbreytburg@mail.ru*

Аннотация. В статье рассматривается коммерческий музыкальный театр Бродвея 70-х гг. XX в. Этот вид музыкально-сценического искусства продолжает жить и неуклонно развиваться, а в последние годы его значение в общественно-культурной жизни и популярность среди широкого населения значительно возросли. Американский мюзикл – постоянно адаптирующаяся коммерческая музыкально-театральная развлекательная форма, которая является продуктом динамично развивающейся социально-культурной среды.

Ключевые слова: мюзикл, коммерческий театр, Бродвей, социокультурная среда

Для цитирования: Брейтбург К.А. Музыкальный коммерческий театр Бродвея в контексте социокультурной среды 70-х гг. XX века // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. 2022. № 46. С. 182–195. doi: 10.17223/22220836/46/15

ART HISTORY

Original article

BROADWAY MUSICAL COMMERCIAL THEATER IN THE CONTEXT OF THE SOCIO-CULTURAL ENVIRONMENT OF THE 70S OF THE XX CENTURY

Kimol A. Breytburg

*State Institute of Arts named after L. and M. Rostropovich, Moscow, Russian Federation,
kimbreytburg@mail.ru*

Abstract. Broadway musicals created in the 70s of the XX century are a reflection of many socio-cultural phenomena taking place in the USA at that time. Their dynamic, originally formed musical dramaturgy, an appeal to topical topics consonant with the public consciousness of the era of the 70s, makes this period of development truly unique. The works created during these years by Stephen Sondheim, Stephen Schwartz, John Kander, Fred Ebb, Marvin Hamlisch, Edward Kleban greatly influenced the development of the musical genre, enriching it with new musical and dramatic techniques, a fundamentally new worldview for that time. The 70s of the XX century were the heyday of the creative work of musical theater di-

rectors such as Harold Prince, Bob Foss, Jerome Robins, Michael Bennett, whose work revealed the musical and dramatic features of musicals, created an atmosphere and a unique charm of entertainment, but at the same time a special psychological depth, for which such musicals as “Chicago”, “Corps de Ballet”, “Company”, “Little Night Music” became famous.

Commercial theater is also professional management and non-trivial production solutions that promote artistic works to the market. Perhaps because of this, these musicals have become beloved by a huge audience and iconic in the history of the genre as a whole. The 70s were especially difficult for the life survival of Broadway theaters, because the conditions of the economic crisis in the United States were increasing. Society, on the one hand, became more and more divided, on the other hand, various racial and gender minorities united, intensifying the struggle for their civil rights, the women's movement for equality was gaining more and more strength.

Since its inception in the middle of the XIX century and up to the beginning of the XXI century, the Broadway musical has been and remains a vibrant, viable entertainment form. The musical as a kind of musical theater has endured devastating economic and political crises, radical shifts in public consciousness and the development of much more modern, less expensive and supported mass entertainment media with enviable resilience. This type of musical and scenic art continues to live and develop steadily, and in recent years its importance in social and cultural life and popularity among the general population, including in our country, has increased significantly.

The stage American musical is a constantly adapting commercial musical and theatrical entertainment form, which is the product of a dynamically developing socio-cultural environment. It is impossible to separate the processes occurring in the genre-stylistic evolution of the musical from the economic, socio-political and social phenomena occurring at each individual historical stage of the development of society. That is why the materials presented in the article are interdisciplinary. They are connected not only with the musical as a kind of musical and scenic art, but, what is fundamentally important and new for this kind of research, with the socio-historical background that influenced the formation of certain trends in the development and formation of musical theater.

Keywords: musical, commercial theater, Broadway, socio-cultural environment

For citation: Breytburg, K.A. (2022) Broadway musical commercial theater in the context of the socio-cultural environment of the 70s of the XX century. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universita. Kul'turologiya i iskusstvovedenie – Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History*. 46. pp. 182–195. (In Russian). doi: 10.17223/22220836/46/15

Известный английский театральный педагог, артист и режиссер музыкального театра Джулиан Вулфорд (*Julian Woolford*), высказываясь о становлении жанра мюзикла и его восприятии современной музыкальной критикой, отмечает: «У всего искусства есть общий „родовой“ контекст, и его произведения судят в сравнении со сложившимися нормами и правилами: поистине великое произведение искусства можно создать только в том случае, если вы понимаете, как оно развивает предшествующие ему работы» [1. Р. 20].

Мюзикл – это «сложное взаимодействие драматического театра, традиционных жанров музыкального театра и, наконец, эстрадной концертности» [2. С. 216]. Если мы хотим опираться на конкретную музыкально-театральную форму искусства и апеллировать к ней, то мы должны понимать ее не только с музыкальной или сценической, но и с антропологической точки зрения. Особенно важным для жанра мюзикла представляется исследование социокультурного контекста, в котором он как часть современной массовой музыкальной культуры развивался.

Российский исследователь Ф.М. Шак отмечает: «Происходящие в музыкальной культуре преобразования ее массового пласта обусловлены превращением артефактов в существующий по законам рынка продукт, и неизбежно

исследование стилей, жанров, языка не может быть эффективным без выявления социокультурных пружин, влияющих на критически значимые составляющие музыкального текста [3. С. 4].

Эта статья посвящена периоду развития жанра бродвейского мюзикла, который не был отмечен критикой как выдающийся. В современной американской истории 1970-е часто пренебрежительно называют годами «выдохшегося протеста» и экономических трудностей, одурманенных наркотиками. Эти время было лишь отзвуком революционного десятилетия 60-х.

Современники считали семидесятые годы временем неудач и разочарований. Пожалуй, удивляться этому не стоит: в 1970-е США потерпели поражение во Вьетнаме, страна переживала экономические проблемы, впервые в истории президент страны Ричард Никсон покинул свой пост со скандалом. Общество испытывало крушение иллюзий, гражданское бесправие и разочарование в своем политическом руководстве.

Однако списывать семидесятые со счетов как бесполезное десятилетие значило бы игнорировать гигантские шаги, сделанные американским обществом в сторону расового, сексуального и гендерного равенства, совершенные в эти десять лет. Все 1970-е движение за гражданские права продолжало вызывать общественно-политический резонанс, ЛГБТ-сообщество активизировало борьбу за свои права. Все большее число американских женщин требовали равенства в семье и на рабочих местах. Уверенность многих историков в том, что эти общественные движения зародились в 1960-е, не верна. На самом деле их расцвет пришелся на семидесятые.

У этого заблуждения есть несколько причин. Во-первых, массовые движения 1960-х были настолько важны, что возникшие позднее часто автоматически связывают с тем периодом. Во-вторых, многие люди, вовлеченные в борьбу за освобождение женщин и равноправие сексуальных меньшинств, набирали опыт как активисты движения за гражданские свободы и антивоенного движения шестидесятых. Новый социальный идеал «заключался в создании мира, который будет жить в мире, в котором разные расы и полы будут обращаться друг с другом с любовью и уважением, в котором раса, гендер и сексуальность не будут основными источниками идентичности» [4. Р. 284].

Женское движение второй половины XX в. часто называют «второй волной», отдавая должное «первой волне», которая имела место в XIX – начале XX в. и фокусировалась в основном на борьбе за избирательное право для женщин. Вторая волна началась в США в период, захвативший два десятилетия – с начала 1950-х и до конца 1960-х; публикации на английском языке «Второго пола» Симоны де Бовуар (1953) и «Таинственной женственности» Бетти Фридан (1963) часто называют главными вехами этого зарождавшегося движения. Аналогичным образом, движение за равные гражданские права ЛГБТ-сообщества, которому положили начало «стоунволлские бунты» в Гринвич-Виллидж в конце июня 1969 г.¹, явилось более ярким отражением вялого, менее организованного в национальном масштабе движения, которое зародилось в предыдущие десятилетия. Люди с нетрадиционной сексуальной

¹ Серия беспорядков и спонтанных демонстраций против полицейского рейда, которые начались в ночь на 28 июня 1969 г. в гей-баре «Стоунволл-инн» на Кристофер-стрит; первый случай сопротивления узаконенной системе преследования геев.

ориентацией постепенно смещали акценты с личной идентичности в сторону более организованной политической борьбы против институциональной и культурной дискриминации.

Таким образом, 1970-е были эпохой, когда в широком общественном сознании стали культивироваться иные подходы к равенству и принятию мультикультурности. Возросшее осознание гендерных и расовых проблем постепенно проникало во все формы американских массовых развлечений: радио, телевидение, кино. Его отзвуки можно расслышать и в многочисленных бродвейских мюзиклах. 1970-е были не самым выдающимся десятилетием в развитии музыкального театра, но не замечать их – значит «игнорировать политику идентичности и широту насыщенного ею художественного выражения» [5. Р. 92–94].

Для этого временного периода показательно то, что за развитие наиболее новаторских бродвейских концепт-мюзиклов отвечали несколько ключевых фигур. Харольд Принс (*Harold Smith Prince*) оставался влиятельным режиссером и продюсером; с его влиянием на Бродвее могли сравняться лишь считанные другие режиссеры / хореографы, такие как Гауэр Чемпион (*Gower Champion*), Боб Фосс (*Robert Louis Fosse*), Джером Робинс (*Jerome Robbins*) и Майкл Беннетт (*Michael Bennett*). Все 1970-е Принс ставил мюзиклы Стивена Сондхайма (*Stephen Joshua Sondheim*), в числе которых «Компания» (*Company*, 1970), «Безумства» (*Follies*, 1971), «Маленькая ночная музыка» (*A Little Night Music*, 1973), «Тихоокеанские увертюры» (*Pacific Overtures*, 1976) и «Суини Тодд» (*Sweeney Todd*, 1979).

В то время как большинство из них показали хороший коммерческий результат, другие плоды сотрудничества Принса и Сондхайма имели больший успех у критиков, чем в кассе. Их неоднократно хвалили за новаторство, многослойную художественность и глубину. Материал Сондхайма, как и подход Принса, часто оказывались идеально созвучными эпохе, занятой культивированием личности и политикой идентичности. В конце концов, «многие произведения Сондхайма, написанные в 1970-е гг. (и не только), посвящены аутсайдерам: закомплексованным, отчужденным, невротичным одиночкам в поисках направления и смысла в суровом мире [6. Р. 97]. Возьмем, к примеру, «Компанию» с музыкой и текстами песен Сондхайма, со сценарием Джорджа Ферта (*George Furth*), музыкальной постановкой хореографа Майкла Беннетта и режиссурой Принса. Премьера состоялась в театре «Элвин» 26 апреля 1970 г. Разрозненный нарратив, дезориентирующий подход к времени и эмоционально заторможенный, сексуально неоднозначный главный герой задел живую струнку в сердцах зрителей и критиков, многие из которых признавали, что «Компания»¹ – это одновременно и сильный раздражитель, и художественный триумф.

¹ Сюжет «Компании» сфокусирован на Роберте (Бобби), 35-летнем манхэттенском холостяке, представителе верхней прослойки среднего класса. Сцена за сценой следуют друг за другом, возможно, в хронологическом порядке (или нарушая его, или вообще без всякого порядка); Бобби навещает своих многочисленных друзей, все они женаты и несчастливы. Если Бобби не в гостях, то проводит время с тремя разными женщинами, ни с одной из которых не способен создать прочные отношения. Хотя так и остается неясным, знакомы ли друзья Бобби между собой, все они демонстрируют почти навязчивое стремление увидеть, как он найдет себе пару, хотя у них самих семейная жизнь не сложилась (а может быть, желают этого и ему). Под конец мюзикла Бобби по-прежнему не уверен, что ему нужны прочные отношения, но предполагает, что семейная жизнь может оказаться лучше одиночества.

Отсутствие принципа последовательного «линейного» повествования, фрагментированность сюжета «Компании» и невроты ее персонажей связаны с пессимизмом и неуверенностью, свойственными эпохе, в которую состоялась премьера мюзикла. «Компания» отразила «озлобленность, отвержение и неуверенность, очевидные в богатом, образованном нью-йоркском сообществе верхнего сегмента среднего класса, выражая сомнения в традиционных ценностях (например, браке) и легитимности американской общественной морали» [7. Р. 253]. Однако хотя «Компания» вызывала у некоторых зрителей дискомфорт, для других она явилась актом поддержки. Многие мужчины-геи трактовали мюзикл как притчу о каминг-ауте, видя в главном герое мюзикла Роберте тайного гея или бисексуала. Для такой интерпретации есть причины, несмотря на то, что в оригинальной постановке сексуальная неопределенность Роберта упоминается лишь однажды в пренебрежительном тоне: в номере *You Could Drive a Person Crazy* подружки Роберта выражают свое недовольство его проблемами с верностью и постоянством, в один из моментов высказывая сомнения в его сексуальных предпочтениях.

Текст этого номера был впоследствии изменен Сондхаймом и теперь выглядит так: «Я могла бы понять человека / Если бы он сказал – уходи / Я могла бы понять человека / Если бы он оказался геем».

Сам автор, Стивен Сондхайм, всегда испытывал эмпатию к лишенным гражданских прав персонажам. Можно подозревать, что в каком-то смысле это имеет связь с его собственным часто упоминаемым дважды аутсайдерским статусом: как гея и как еврея. Не требуется особой фантазии, чтобы представить самого Сондхайма в положении Роберта: нью-йоркский холостяк, отчужденный от своих друзей-натуралов и уступающий бесконечному давлению, как делали многие мужчины-геи в то время, храня свою сексуальность в тайне и принимая гетеронормативность.

Авторы «Компании» не раз утверждали, что не задумывали Роберта как персонажа-гея, но тем не менее эта интерпретация продолжает жить. Зрители часто вступают с мюзиклами (и другими театральными сценическими формами) в эмоциональный контакт, черпая из них то, что помогает им в собственной жизни: «Для бесчисленных мужчин-геев, ставших взрослыми в 1970-х, дискомфорт, который испытывает Роберт при мысли о том, что ему придется остепениться, вступив в традиционный брак, был достаточным доказательством того, что главный герой „Компании“ был создан по их образу и подобию» [8. Р. 154].

Как и Харольд Принс, Боб Фосс активно действовал на Бродвее задолго до того, как стать режиссером. Его сценический дебют как танцовщика состоялся в конце 1940-х, а в пятидесятые он стал известен как хореограф. В 1960-е и 1970-е Фосс сочетал хореографию с режиссурой на Бродвее и в Голливуде. В отличие от многих хореографов, получивших классическое балетное образование, «Фосс во времена своей чикагской юности танцевал в заведениях низкого пошиба: домах бурлеска, ночных клубах, водевильных театрах последнего поколения и стрип-клубах» [9. Р. 261]. Знакомство с низкопробной стороной сферы развлечений питало его работу на Бродвее, где он стал известен своей весьма характерной, часто преувеличенно игровой и эротически «заряженной» хореографией. Среди его фирменных приемов были «ссутуленные плечи и частое использование шляп-котелков (Фосс считал

себя несколько сутулым и часто скрывал головными уборами рано появившуюся лысину, когда танцевал), растопыренные пальцы в стиле «джазовых рук», повернутые внутрь колени и другие искаженные позы, вращающиеся бедра и раскачивающийся таз» [10. Р. 580–581]. Его стиль перенимали исполнители, с которыми он часто работал, в том числе его жена Гвен Вердон (*Gwen Verdon*), Бен Верин (*Ben Vereen*) и Чита Ривера (*Chita Rivera*).

Многие мюзиклы Фосса отражали современные проблемы: сексуальную революцию, ад войны, стремление к самоактуализации, поэтому его мюзиклы «Пиппин» (*Pippin*, 1972) и «Чикаго» (*Chicago*, 1975), действие которых происходит в прошлом, вызывали отклик у аудитории семидесятых.

«Пиппин» был настоящим хитом с музыкой и текстами песен Стивена Шварца (*Stephen Schwartz*) и сценарием Роджера О. Хирсона (*Roger O. Hirson*), продвижению которого изрядно помог рекламный ролик для телевидения, снятый Фоссом. Впервые в истории в нем исполнители танцевали так, как в шоу.

К более циничному «Чикаго» музыку и тексты сочинил творческий дуэт Джон Кандер (*John Harold Kander*) и Фред Эбб (*Fred Ebb*). Можно отметить: «В определении жанровой принадлежности авторы указали – *vaudeville*, что полностью соответствует истине. В этом мюзикле есть ведущий, и структурно произведение состоит из отдельных музыкальных номеров, скомпонованных по принципу „водевильного мышления“, т.е. контрастного сопоставления фрагментов представления» [11. С. 30]. Мюзикл был создан по мотивам сатирической пьесы, написанной Морин Даллас Уоткинс (*Maurine Dallas Watkins*) в 1926 г., и рассказывал об истории двух не связанных между собой женщин, обвиненных в убийстве, а затем оправданных¹.

Фосс задумал «Чикаго» как большое шоу с песенно-танцевальными номерами, заставляющими вспомнить популярные стили, которые сделали знаменитыми бывшие «монстры» водевиля, такие как Софи Такер (*When You're Good to Mama*), Берт Уильямс (*Mister Cellophane*) и Эдди Кантор (*Me and My Baby*). Но «Чикаго» также проводил параллели между склонностью персонажей мюзикла к обману и «коррупцией в жизни страны, которую недавно вскрыл Уотергейтский скандал, в конечном счете, обнаружив моральное разложение во всех областях, от прессы и правовой системы до мира развлечений» [10. Р. 583].

В отличие от новой постановки 1996 г., которая на данный момент является самым «долгоиграющим» возобновлением в истории Бродвея, оригинальная постановка «Чикаго» получила смешанные рецензии и шла чуть больше двух лет. «Чикаго» критиковали за атмосферу, слишком мрачную даже по меркам того циничного времени, когда состоялась его премьера. Более того, «Чикаго» не повезло: его премьеру, состоявшуюся в июне 1975 г., считанные недели спустя затмил произведший почти повсеместный фурор мюзикл композитора Марвина Хэмлиша (*Marvin Hamlisch*) и поэта Эдварда Клебана (*Edward Kleban*) «Кордебалет» (*A Chorus Line*), которому предстояло

¹ «Чикаго» проследивает историю аморальной любительницы знаменитостей Рокси Харт (в оригинале ее играла Вердон), которая «заводит любовника и убивает его; манипулирует своим мужем, законом и прессой, добиваясь оправдания; а затем делает деньги на своей новообретенной скандальной славе», чтобы создать совместный номер с водевильной актрисой Велмой Келли (Чита Ривера). Келли тоже обвинили в убийстве мужа и сестры после того, как она застала их вместе в постели, но потом ее оправдали.

завоевать большую часть премий «Тони» и Пулитцеровскую премию за лучшую пьесу 1976 г.

«Кордебалет» – это мюзикл о танцовщиках, проходящих прослушивание, чтобы добиться места в ансамбле вымышленного бродвейского мюзикла. Его действие происходит в реальном времени. Зрители наблюдают, как персонажи переживают из-за своих шансов на удачу, одновременно сближаясь и конкурируя друг с другом, проходят через несколько кругов отбора, прежде чем узнать, взяли их или нет.

Концепцию «Кордебалета» приписывают Майклу Беннетту. Беннет предложил записать рассказы своих коллег-танцовщиков о самих себе и на этой основе создать оригинальный мюзикл. Первая запись состоялась в полночь 18 января 1974 г. Сессия продолжалась двенадцать часов и была столь плодотворной, что Беннетт решил провести еще одну 18 февраля (она оказалась менее удачной). У многих, как и у самого Беннетта, было несчастное детство. Некоторые из девушек во время магнитофонной записи вспоминали о родителях-алкоголиках, другие – о своих отцах-деспотах или неверных мужьях. Многие из мужчин говорили о своей нетрадиционной сексуальной ориентации и последствиях того, что им приходилось прятать это от друзей и семьи. Один из соавторов спектакля Николас Данте (*Nicholas Dante*) вспоминал о своем собственном опыте работы в ночных клубах. Именно его история вдохновила номер, который позже станет кульминацией шоу. Танцоры, которые принимали участие в записях, отдали права на эти истории своей жизни Майклу Беннетту (по совету его юриста) за один доллар и гарантии того, что их имена будут изменены.

Когда мюзикл стал хитом, Беннетт утвердил контракт, по которому доля доходов полагалась всем танцовщикам, которые участвовали в записи кассет и первых репетициях. Он поступил вполне благородно. На вершине своей популярности каждому из них «Кордебалет» приносил 10 000 долларов в год.

Разработанный и поставленный сначала в «Народном театре» (*The Public Theater*), который в отличие от театров Бродвея не был чисто коммерческим предприятием, и лишь после этого переехавший на Бродвей «Кордебалет» в значительной степени отражает новаторство и коллективное творчество, присущее *некоммерческому* театру.

При этом «Кордебалет» шел на Бродвее беспрецедентные 15 лет и закрылся в 1990 г. после 6 137 представлений, заработав колоссальные средства: «Около 30 миллионов прибыли от этого мюзикла были вложены в трастовый фонд, который продолжает поддерживать новые проекты в „Народном театре“ и по сей день» [12. Р. 392].

Упоминаемый нами ранее Джулиан Вулфорд утверждает, что «..., «Кордебалет» – это концепт-мюзикл с очень высоким содержанием танца» [13. Р. 24]. Многие критики указывали, что со времен «Оклахомы!» не было мюзикла, который так отражал бы глубинные изменения в идеологии среднего класса, причем не все эти изменения были к лучшему. «Кордебалет» можно рассматривать как произведение, прославляющее «винтики в механизме» – танцовщиков ансамбля, которые должны «найти компромисс индивидуальной автономии с корпоративным истеблишментом. Люди, изображенные в мюзикле, – не «звезды», они не претендуют на самые лакомые роли. Напротив, «Кордебалет» описывает жизнь «цыган» (так именуют артистов ансамбля, по-

тому что они скитаются из шоу в шоу), «которых вознаграждают за их тяжкий труд анонимностью и отрицанием „я“» [9. Р. 152]. Весь спектакль зрители внимают подробным, трогательным историям персонажей об их жизни, таким образом узнавая их как личностей. Но в финальной сцене они танцуют на сцене с идеально выверенной хореографией и в одинаковых костюмах, одновременно исполняя песню *One*, полностью посвященную невидимой «звезде» шоу, в которое их отобрали. Таким образом, у зрителей остается в памяти шеренга исполнителей, чьи «личности, в сущности, испарились, обесмыслены анонимностью, которую навязывает им ансамбль» [Ibid. Р. 145].

Цинизм концовки оставался незамеченным бесчисленными зрителями, которые стекались смотреть «Кордебалет» в те годы, когда он был самым популярным шоу на Бродвее. Неверно интерпретировать этот спектакль было легко, поскольку финальные сцены, казалось бы, прославляют бродвейских исполнителей, которым обычно недостает внимания. Однако в итоге «Кордебалет» завуалированно комментирует отношения между индивидуумом и коллективом в эпоху, когда «стремлению к индивидуальной автономии и альтернативному образу жизни препятствовал растущий корпоративизм общества, которое вознаграждало конформность на каждом шагу» [Ibid. Р. 151].

Летом 1967 г. невероятно прозорливый продюсер Дэвид Меррик (*David Merrick*, 1911–2000) задумался о том, как можно было удержать в прокате постановку «Хелло, Долли!» с режиссурой Гауэра Чемпиона, несмотря на падающие продажи. Известный творческими приемами создания паблисити, способными стимулировать интерес даже к спектаклям, получившим самые скверные рецензии, Меррик был не готов сдать свои позиции без боя. «Долли» со сценарием Майкла Стюарта (*Michael Stewart*), основанным на пьесе Торнтона Уайлдера (*Thornton Niven Wilder*) «Сваха» (*The Matchmaker*), с музыкой и текстами песен Джерри Хермана (*Jerry Herman*) была большим хитом, когда в январе 1964 г. открылась с Кэрол Ченнинг (*Carol Channing*) в главной роли. После того как Ченнинг покинула бродвейскую постановку, чтобы отправиться в национальный тур, Меррик последовательно заменял ее известными актрисами, в числе которых были Джинджер Роджерс (*Ginger Rogers*), Филлис Диллер (*Phyllis Diller*), Бетти Грейбл (*Betty Grable*), Этель Мерман (*Ethel Merman*) и Марта Рэй (*Martha Raye*); все они продолжали собирать толпы зрителей, но к 1967 г. интерес к шоу охладел. В голову Меррику пришла типично торгашеская идея: почему бы не нажиться на новом тренде – движении за гражданские права, набрав полный актерский состав спектакля из чернокожих актеров?

Корыстный замысел продюсера – выжать все до последнего гроша из бродвейского шоу, взяв чернокожих исполнителей на роли, как правило, исполнявшиеся белыми, – вряд ли можно оценивать, как концептуальное движение в сторону равных гражданских прав. Однако Меррик предложил роль Перл Бейли (*Pearl Bailey*), великолепной и очаровательной актрисе афроамериканского происхождения, которой, несмотря на собственные сомнения, идея слома барьеров оказалась близка. Она приняла предложение, и Меррик дал интервью на целую страницу в «Нью-Йорк Таймс», где с характерной для него склонностью к преувеличениям назвал это кастинговое решение «событием века». Его план сработал: продажи билетов взлетели, и постановка, в

которой также работали Кэб Кэллоуэй (*Cab Calloway*), Клифтон Дэвис (*Clifton Davis*) и очень молодой Морган Фримен (*Morgan Freeman*), шла еще три года, закрывшись только в 1970 г.

«Долли» с Перл Бейли в главной роли подхлестнула интерес к «чисто-черным» или преимущественно «черным» бродвейским мюзиклам, и все семидесятые они появлялись на Бродвее с регулярностью, какой не наблюдалось с 1920-х. Некоторые из них так же, как «Долли», были «чисто-черными» версиями мюзиклов, традиционно исполнявшихся белыми актерами (и, как обычно, созданными чисто белыми творческими и постановочными коллективами). Среди них было возобновление «Парней и куколок» с Робертом Гийомом (*Robert Guillaume*) в роли Натана Детройта в 1976 г. Несколько мюзиклов-ревю были посвящены чернокожим актерам прошлого, был также поставлен ряд оригинальных мюзиклов с «чисто-черными» или в основном «черными» актерскими составами.

В 1970 г. «плантаторская комедия» Осси Дэвиса (*Ossie Davis*) «Перли Победоносный» (*Purlie Victorious*), созданная в 1961 г., была превращена в мюзикл «Перли» белым творческим коллективом – Питером Юделлом (*Peter Udell*) и Гэри Гелдом (*Gary Geld*). «Изюминка» (*Raisin*), мюзикл-версия пьесы «Изюминка на солнце» (*A Raisin in the Sun*), написанной в 1959 г. Лоррейн Хансберри (*Lorraine Hansberry*), адаптированная коллективом, в который входил Роберт Немирофф (*Robert Nemiroff*), шла на Бродвее в 1975 г. «Не трогайте меня, я не справляюсь» (*Don't Bother Me, I Can't Cope*, 1972) со сценарием, музыкой и текстами песен Мики Гранта (*Micki Grant*), мюзикл, посвященный современной жизни чернокожих, стал первой бродвейской постановкой, которую режиссировала чернокожая женщина Виннетт Кэрол (*Vinnette Carol*, 1922–2002). «Виз» (*The Wiz*, 1975), «чисто черная» версия «Волшебника страны Оз» со сценарием Уильяма Ф. Брауна (*William F. Brown*), музыкой и текстами песен Чарли Смоллса (*Charlie Smalls*, 1943–1987) и с режиссурой (и костюмами) Джеффри Холдера (*Geoffrey Holder*), собрала многочисленные «Тони» и шла на Бродвее четыре года.

Одной из самых радикальных оригинальных «чисто-черных» постановок, открывшихся на Бродвее в 1970-е (и вообще за всю его историю), был спектакль «Не умереть мне своей смертью» (*Ain't Supposed to Die a Natural Death*, 1971). Этот мюзикл был целиком написан Мелвином Ван Пиблзом (*Melvin Van Peebles*, род. 1932), романистом и кинематографистом. Действие «Не умереть мне своей смертью» происходит в современном урбанистическом гетто. Музыка была сквозной, пропитанной фанком, блюзом и соулом; монологи и песни в текучей стилизованной манере исполнял ансамбль, изображавший то мелких наркоторговцев, сутенеров, проституток, наркоманов, воров, коррумпированных полицейских, алкоголиков и нищих, то законопослушных горожан, которым тяжелый труд никак не помогал облегчить бедность и дискриминацию, мешавшие двигаться вверх по социальной лестнице к более легкой жизни. «Не умереть мне своей смертью», мюзикл откровенно мрачный, завершался длинным монологом «Будьте вы прокляты» (*Put a Curse on You*) из уст бездомной женщины, которая вплоть до этого момента молча наблюдала происходившее вокруг нее действие. В то время как остальной актерский состав стоял за ее спиной, глядя в зрительный зал, она обращала свой монолог к публике, проклиная всех, кто «сидит сложа руки

и смотрит на деградацию, происходящую в нашей стране, не испытывая возмущения и не загораясь жадной действия».

В рецензиях преимущественно белых критиков ощущался явный дискомфорт. Одни нападали на шоу, называя пугающим и агрессивным, другие признавали, что находят в себе силы для интеллектуального обсуждения этого спектакля. После того как были опубликованы рецензии и число белых зрителей снизилось в разы, Ван Пиблз презрительно назвал критиков продуктами истеблишмента, для которых на первом месте издавна стоят выхолощенные, придуманные белыми образы чернокожих. Он вложил всю свою энергию в маркетинг спектакля для чернокожих зрителей. Пиблз связывался с церквями, школами, клубами, братствами и общественными центрами на территории трех штатов, продавая через них билеты. Он приглашал чернокожих актеров, политиков и активистов на дискуссии после утренних спектаклей и обивал пороги телевизионных ток-шоу, которые вообще-то часто звали к себе бродвейских актеров, но его постановку вниманием обходили. Усилия Ван Пиблза окупились. «Не умереть мне своей смертью», которому поначалу пророчили закрытие не позднее чем через неделю после премьеры, выдержал 325 представлений и собрал несколько номинаций на «Тони». Что еще важнее, этот спектакль доказал, что если приложить изобретательность и усилия, Бродвей может быть интересен для новой и разнообразной публики.

Многие мюзиклы, которые шли на Бродвее в семидесятые, отличались изобретательностью, креативностью и отражали разнообразие страны, но на это десятилетие накладывало отпечаток общее состояние государства, с одной стороны, а с другой – продолжавшийся упадок Таймс-сквер. Гибель этого района ускорила новые финансовые беды Нью-Йорка, которые начались в конце 1960-х и привели к кульминации – финансовому кризису 1975 г. В эти нелегкие времена 800 000 белых людей покинули город и переехали в пригороды.

К 1970 г. финансовый рынок, рост которого начался в начале шестидесятых и привел к появлению множества инвесторов бродвейских шоу, рухнул. В мае 1969 г. экономика США была на пике. Годом позже экономические показатели упали на треть. Деньги, которыми продюсеры могли рискнуть, вложив их в бродвейское шоу, исчезли. В бродвейском сезоне 1969/70 было незначительное количество постановок (треть из них – ремейки), большинство из которых оказались провальными. Бродвей столкнулся с худшим кризисом со времен Великой депрессии: «В 1975 году город был близок к банкротству, когда главный источник капитала, рынок муниципальных облигаций, практически пересох. На пике финансового кризиса 20 000 гражданских служащих из более чем 60 городских агентств, транспортного ведомства, 19 муниципальных больниц, 17 колледжей и системы общественных школ оказались отправлены в обычные отпуска, в отпуска без сохранения заработной платы или уволены [8. Р. 159]. Качество жизни миллионов городских жителей значительно ухудшилось.

Для всей остальной страны фотографии Нью-Йорка в период кризиса были символом урбанистической преисподней, заросшей грязью и одолаваемой преступностью. Еще до пика финансового кризиса туристический поток стремительно сокращался, а поскольку гости города составляли почти треть тогдашней театральной публики, Бродвей от этого сильно страдал.

Аудиторию Бродвея всегда составляли белые, возрастные представители верхней прослойки среднего класса. Нью-йоркцы в пятидесятые и шестидесятые составляли большую часть этой аудитории: «Среди зрителей бродвейских шоу в то время было множество евреев. Согласно исследованию „Бродвейской Лиги“ – тогда известной как „Лига нью-йоркских театров и продюсеров“ – 40 процентов аудитории Бродвея составляли евреи» [1. Р. 77].

Теперь же среди жителей города стало много пуэрториканцев, которые спасались от экономического коллапса на своем острове, и черных, которые не могли найти работу на сельском юге: «Белых жителей в городе заменяли различные национальные меньшинства с меньшими способностями, которые не имели достаточной квалификации для работы, но им нужно было большее внимание различных общественных служб, чем уезжавшим белым» [Ibid. Р. 78].

Продюсеры резко сокращали бюджеты, зрителей становилось все меньше, а театры пустовали или брались в аренду только для концертов или гастролирующих постановок. К середине 1970-х большинство бродвейских театров, не подконтрольных «Организации Шубертов» (самым крупным игрокам на этом рынке), было выставлено на продажу. Многие цеха по производству декораций и реквизита, костюмные мастерские, театральные художники, которые снимали помещения в театральном районе, перебрались в более просторные, дешевые и безопасные места в пригородах Нью-Йорка или других американских городах.

Для Бродвея главной проблемой был распад окружающего пространства вокруг Таймс-сквер. В конце шестидесятых «перекресток мира» стал 24-часовым карнавалом секса, наркотиков и преступлений.

Опасаясь, что все пространство, покинутое театральными работниками, «будет захвачено коммерческой секс-индустрией, и так уже превратившей Таймс-сквер в клоаку, Шуберты пытались выкупить часть опустевших театров. Решая эту задачу, они вступили в конкурентную борьбу с Недерлендерами (*Nederlanders*), семейством театровладельцев из Детройта, ставшим активным игроком на рынке с 1912 года и с конца 1960-х присутствовавшим на Таймс-сквер» [14. Р. 32]. Все еще под пристальным наблюдением властей после антимонопольного разбирательства 1950-х Шуберты не могли добиться разрешения приобрести новые площадки на этой территории до 1981 г.: «К этому моменту Недерлендеры приобрели в собственность или прибрали к рукам управление десяти пустовавших театров» [8. Р. 12]. Еще один новый конкурент, *Jujamcyn Organization*, приобрел пять площадок. Эти компании, ставшие ныне крупнейшими театровладельцами на Бродвее, продемонстрировали изумительные прогностические способности, выбрав для действия крайне удачный момент.

Едва ли Бродвей действительно стоял на пороге смерти, но окружающий его район был перенаселенным, убогим, грязным и кишел мелкой преступностью. Из-за ряда постановлений Верховного суда, принятых в середине века, которые ослабили правовые критерии для порнографии, в нем росли, как грибы, секс-шопы, пип-шоу, кинотеатры «для взрослых» и массажные салоны. В те времена Таймс-сквер не хватало среднеклассовой респектабельности, которая некогда была свойственна театральной индустрии и которую та никогда не теряла надежды вернуть. Ее судьба в семидесятые висела на во-

Были применены разные средства «лечения», многие из которых до сих пор применяются на практике. В их числе – *отказ от понедельничных вечерних представлений в пользу утренников по средам*, что частично избавляло от тревог театралов, опасавшихся выходить в район Таймс-сквер по вечерам. Была введена практика *торговли билетами со скидками (student-rush tickets)*, и во всех крупных кассах стали принимать кредитные карты основных банков. Начало спектаклей в вечернее время было *сдвинуто с половины девятого на половину восьмого*, что позволяло зрителям возвращаться домой (или в отель) на час раньше. А в 1973 г. с большой помпой и мгновенным успехом открылся *TKTS – билетный центр, который продавал билеты на представления текущего дня за полцены*.

Ребрендинг Нью-Йорка как туристического центра начался в 1976 г., когда в городе прошли съезд демократической партии и несколько хорошо освещенных в прессе праздничных мероприятий в честь двухсотлетия города. Результат выглядел обнадеживающе: Нью-Йорк пережил самый масштабный туристический бум с конца шестидесятых и генерировал около 4,5 млрд долларов дохода. Знаменитая кампания «Я люблю Нью-Йорк», символика которой используется и по сей день, была спроектирована департаментом торговли штата в 1977 г.; во многих рекламных роликах снимались бродвейские актеры, распевавшие песенку «Я люблю Нью-Йорк», в то время как дикторы рассказывали заинтересованным зрителям о недорогих пакетах театральных услуг: «После двух с половиной недель с начала трансляции телевизионной рекламы еженедельные кассовые сборы театров подскочили на 30 процентов по сообщению „Нью-Йорк Таймс“. Рестораны в театральном округе сообщали о том, что их доходы подскочили на 15 процентов. 13 000 тур-агентов запросили брошюры туров по Бродвею после того, как посмотрели рекламу» [15. Р. 187]. К 1979 г. Нью-Йорк бил рекорды по туризму и доходам. В 1979 г. шоу посетили 9,4 млн человек.

Когда в 1980-е гг. город оправился от кризиса, давние дискуссии о реновации Таймс-сквер стали еще более жаркими. Туризм брал новые высоты, и бродвейский мюзикл, перенесший очередную бурю, должен был заново перестраиваться, удовлетворяя потребности постоянно растущего глобального рынка, воспитывать более широкую и молодую аудиторию и продолжать оставаться свежим, привлекательным и релевантным.

Список источников

1. Woolford J. *How Musicals Work*. London : Nick Hern Books, 2013. 376 p.
2. Курilenko Е.Н. Мюзикл и рок-опера: смешение жанров, смешение стилей // Теория и история искусства. Научный журнал МГУ им. Ломоносова. Вып. 3–4 / гл. ред. А.П. Лободанов. М. : Изд-во «БОС», 2016. 328 с.
3. Шаk Ф.М. Джаз и массовая музыка в социокультурных процессах второй половины XX – начала XXI в.: дис. ... д-ра иск-ния. Ростов н/Д, 2018. 366 с.
4. Deer Joe, Dal Vera Rocco. *Acting in Musical Theatre*. USA, NY : Routledge, 2016. 350 p.
5. Wolf, Stacy. *Changed for Good: A Feminist History of the Broadway Musical*. New York : Oxford University Press, 2011. 640 p.
6. Lundskaer-Nielsen M. The Prince-Sondheim Legacy // In *The Oxford Handbook of Sondheim Studies*, edited by Robert Gordon. New York : Oxford University Press, 2014. P. 97–116.
7. Bristow, Eugene K., J. Kevin Butler. Company, About Face! The Show That Revolutionized the American Musical // *American Music*. 5, no. 3 (Autumn 1987). P. 241–254.
8. Wollman E.L. *Wollman A Critical Companion To The American Stage Musical*. USA, NY : Bloomsbury Methuen Drama, 2017. 292 p.
9. Kirle B. *Unfinished Show Business: Broadway Musicals As Works-In-Progress*. Carbondale : Southern Illinois University Press, 2005. 312 p.
10. Stempel L. *Showtime: A History of the Broadway Musical Theatre*. New York : WW Norton, 2010. 826 p.
11. Брейтбург К.А. Мюзикл: искусство и коммерция. СПб. : Лань : Планета музыки, 2020. 288 с.
12. Turan Kenneth, Joseph Papp. *Free for All: Joe Papp, the Public, and the Greatest Theater Story Ever Told*. New York : Anchor Books, 2010. 640 p.
13. Woolford J. *How Musicals Work*. London : Nick Hern Books, 2013. 376 p.
14. Schumach M. Shuberts Seek to Widen Theater Chain // *The New York Times*, August 27, 1975. P. 32. USA, NY.
15. Riedel M. *Razzle Dazzle. The Battle for Broadway*. USA, NY : Simon & Shuster, 2015. 447 p.

References

1. Woolford, J. (2013) *How Musicals Work*. London: Nick Hern Books.
2. Kurilenko, E.N (2016) Myuzikl i rok-opera: smeshenie zhanrov, smeshenie stiley [Musical and rock opera: mixing genres, mixing styles]. In: Lobodanov, A.P. (ed.) *Teoriya i istoriya iskusstva. Nauchnyy zhurnal MGU im. Lomonosova* [Theory and History of Art. Scientific journal of Moscow State University]. Vol. 3–4. Moscow: BOS.
3. Shak, F.M. (2018) *Dzhaz i massovaya muzyka v sotsiokul'turnykh protsessakh vtoroy poloviny XX – nachala XXI v.* [Jazz and mass music in the socio- cultural processes of the second half of the 20th – early 21st century]. Art Studies Dr. Diss. Rostov on the Don.
4. Deer, J. & Dal, V.R. (2016) *Acting in Musical Theatre*. USA, NY: Routledge.
5. Wolf, S. (2011) *Changed for Good: A Feminist History of the Broadway Musical*. New York: Oxford University Press.
6. Lundskaer-Nielsen, M. (2014) The Prince-Sondheim Legacy. In: Gordon, R. (ed.) *The Oxford Handbook of Sondheim Studies*. New York: Oxford University Press. pp. 97–116.
7. Bristow, E.K. & Kevin Butler, J. (1987) Company, About Face! The Show That Revolutionized the American Musical. *American Music*. 5(3). pp. 241–254.
8. Wollman, E.L. (2017) *Wollman A Critical Companion To The American Stage Musical*. USA, NY: Bloomsbury Methuen Drama.
9. Kirle, B. (2005) *Unfinished Show Business: Broadway Musicals As Works-In-Progress*. Carbondale: Southern Illinois University Press.

10. Stempel, L. (2010) *Showtime: A History of the Broadway Musical Theatre*. New York: WW Norton.
11. Brejtburg, K.A. (2020) *Myuzikl: iskusstvo i kommersiya* [Musical: Art and Commerce]. St. Petersburg: Lan': Planeta muzyki.
12. Turan, K. & Papp, J. (2010) *Free for All: Joe Papp, the Public, and the Greatest Theater Story Ever Told*. New York: Anchor Books.
13. Woolford, J. (2013) *How Musicals Work*. London: Nick Hern Books.
14. Schumach, M. (1975) Shuberts Seek to Widen Theater Chain. *The New York Times*. 27th August. p. 32.
15. Riedel, M. (2015) *Razzle Dazzle. The Battle for Broadway*. USA, NY: Simon & Shuster.

Сведения об авторе:

Брейтбург К.А. – заслуженный деятель искусств РФ, композитор, продюсер; аспирант Оренбургского государственного института искусств им. Л. и М. Ростроповичей (Москва). E-mail: kimbreytburg@mail.ru

Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

Information about the author:

Breytburg K.A. – Orenburg State Institute of Arts named after L. and M. Rostropovich (Moscow, Russian Federation). E-mail: kimbreytburg@mail.ru

The author declares no conflicts of interests.

*Статья поступила в редакцию 24.01.2022;
одобрена после рецензирования 30.01.2022; принята к публикации 15.05.2022.*

*The article was submitted 24.01.2022;
approved after reviewing 30.01.2022; accepted for publication 15.05.2022.*