# ПРОБЛЕМЫ МУЗЫКАЛЬНОГО ТЕАТРА
# PROBLEMS OF MUSICAL THEATER

*УДК 782.8* *DOI: 10.52469/20764766_2026_03_20*

**В. В. БРЕЙТБУРГ**

*Российская академия музыки им. Гнесиных*

## АРХИТЕКТОНИКА МЮЗИКЛА: ОТ ТЕОРИИ ДЖЕКА ВИРТЕЛА К ПРАКТИКЕ КИМА БРЕЙТБУРГА (статья 2)

Публикуемая статья посвящена актуальным проблемам теоретического изучения жанровой специфики мюзикла в композиционном и драматургическом аспектах. Отмечается, что зарубежными специалистами – музыковедами и театроведами – на протяжении последних десятилетий весьма плодотворно используется функциональный подход к подобным изысканиям. В качестве подтверждения рассматривается теоретическая концепция, изложенная американским исследователем Дж. Виртелом на страницах книги «Тайная жизнь американского мюзикла» (2016). Опираясь на многочисленные «классические» образцы жанра, поставленные театрами Бродвея в 1940–2010-х годах, автор книги стремится выявить и зафиксировать «универсальную» структурно-композиционную схему «идеального мюзикла», заведомо обусловленную его драматургической спецификой и благоприятствующую максимально успешной сценической «биографии» того или иного проекта. Как отмечается в статье, фактическая обоснованность и безусловная продуктивность данной теории могут быть «удостоверены», с одной стороны, примерами из упомянутых бродвейских спектаклей, а с другой, – аналогичными отсылками к произведениям известного российского композитора Кима Брейтбурга. При этом особое внимание уделяется мюзиклам «Голубая камея», «Дубровский», «Леонардо», «Казанова», «Джейн Эйр», датируемым 2009–2014 годами и поставленным на сцене до выхода в свет книги Дж. Виртела, что указывает на вполне самостоятельную трактовку жанра, позиционируемую в творчестве нашего соотечественника. В качестве основных пунктов для сравнительного анализа соответствующих теоретических положений (Дж. Виртел) и «художественных интенций» (К. Брейтбург) представлены функциональные модели трех ключевых структурных элементов «идеального мюзикла» – «постановочных номеров», «песен для звезд» и «опорных номеров».

*Ключевые слова:* композиция и драматургия мюзикла, функциональная теория Дж. Виртела, «постановочные номера», «песни для звезд», «опорные номера», музыкально-театральное творчество К. Брейтбурга.

*Для цитирования: Брейтбург В. В. Архитектоника мюзикла: от теории Джека Виртела к практике Кима Брейтбурга (статья 2) // Южно-Российский музыкальный альманах. 2026. № 3. С. 20–37.*

*DOI: 10.52469/20764766_2026_03_20*

**V. BREITBURG**

*Gnesins Russian Academy of Music*

## THE ARCHITECTONICS OF MUSICAL: FROM JACK VIERTEL'S THEORY TO KIM BREITBURG'S PRACTICE (article 2)

This article explores current problems in the theoretical study of the genre's compositional and dramaturgic aspects of musicals. It is noted that foreign specialists – musicologists and theatre scholars – have fruitfully utilized a functional approach to such research over the past decades. This approach is supported by the theoretical concept outlined by American researcher J. Viertel in his book *The secret life of the American Musical* (2016). Drawing on numerous "classic" examples of the genre staged by Broadway theaters from the 1940s to the 2010s, the author seeks to identify and establish a "universal"

structural and compositional framework for the "ideal musical", one that is inherently determined by its dramatic specificity and conducive to the most successful stage "biography" of any given project. As noted in the article, the factual validity and unquestionable productivity of this theory can be "verified", on the one hand, by examples from the aforementioned Broadway productions, and on the other, by similar references to the works of renowned Russian composer Kim Breitburg. Particular attention is given to the musicals "Blue Cameo", "Dubrovsky", "Leonardo", "Casanova", and "Jane Eyre", staged between 2009 and 2014 and performed before the publication of J. Viertel's book, indicating a completely independent interpretation of the genre positioned in the work of our compatriot. Functional models of three key structural elements of the "ideal musical" – "production numbers", "songs for the stars" and "support numbers" ("tent poles") – are presented as the main points for a comparative analysis of the relevant theoretical positions (J. Viertel) and "artistic intentions" (K. Breitburg).

*Keywords:* composition and dramaturgy of musical, J. Viertel's functional theory, "production numbers", "songs for the stars", "tent poles", musical-theatrical works by K. Breitburg.

*For citation: Breitburg V. The architectonics of musical: from Jack Viertel's theory to Kim Breitburg's practice (article 2). In: South-Russian Musical Anthology. 2026. No. 3. Pp. 20–37.*

*DOI: 10.52469/20764766_2026_03_20*

На протяжении последних десятилетий жанр мюзикла завоевывает ведущие позиции в российском «легкожанровом» музыкальном театре, вступает в разнообразные «диалоги» с другими ответвлениями массовой музыкальной культуры и академическими жанрами, способствуя тем самым формированию весьма интересных и перспективных музыкально-театральных «микстов». Исходя из этого, прослеживается ярко выраженный интерес отечественной профессиональной аудитории (композиторов, музыкантов-исполнителей, либреттистов, режиссеров-постановщиков) к теоретическому осмыслению закономерных черт композиции и драматургии мюзикла. Следует заметить, что аналогичная тенденция наблюдается и в зарубежной специальной литературе, о чем свидетельствует появление ряда соответствующих изданий – монографий, проблемных статей, очерков и эссе.

В частности, заслуживает внимания обстоятельная и снабженная многочисленными примерами книга «Тайная жизнь американского мюзикла: Как строятся бродвейские шоу», опубликованная драматургом и театральным педагогом Джеком Виртелом (США) [1]. Автор книги основывается на изучении обширного художественного материала, связанного с более чем 70-летней историей «легкожанрового» музыкального театра Бродвея – от «Оклахомы!» Р. Роджерса и О. Хаммерстайна-мл. (1943) до «Гамильтона» Л.-М. Миранды (2015). Благодаря этому Дж. Виртел полагает возможным позиционировать функциональную композиционно-драматургическую схему, включающую в себя 17 основных структурных элементов и реализуемую в большинстве наиболее успешных и значимых бродвейских мюзиклов [1, p. 36]. Некоторые из упомянутых элементов, последовательно соотносимых с творческой практикой известного российского композитора Кима Брейтбурга, уже были освещены в специальной публикации (см.: [2]). Данная статья содержит характеристику других приоритетных положений теории Дж. Виртела, которые своеобразно перекликаются с концептуальными замыслами и архитектоникой мюзиклов К. Брейтбурга.

**«Постановочный номер»**

Масштабные и наполненные энергией «постановочные номера» («Production Numbers»), которые традиционно фигурируют в 1 действии бродвейского мюзикла (№№ 4–6), вслед за «начальными номерами» («Opening Numbers») и «песнями-желаниями» («I Want»), – именуются в книге Дж. Виртела «шумовыми» («The Noise»). Главная цель, подразумеваемая авторами в процессе репрезентации этих «шумовых» эпизодов и сцен, – предоставить зрителям некий «отдых» после интеллектуального и эмоционального сосредоточения, обусловленного восприятием предшествующего повествования. После завязки сюжета и выхода главных героев, рассказывающих аудитории о своих мечтах и намерениях, возникает необходимость в дополнительном энергетическом «импульсе». Исходя из этого, функциональное своеобразие «постановочных номеров» предопределяется их видимой развлекательностью – внешней зрелищностью, красочностью и мощным звуковым «дизайном».

Назовем соответствующие примеры, упоминаемые Дж. Виртелом: «Put On Your Sunday Clothes» из «Хэлло, Долли!»; «With a Little Bit of Luck» из «Моей прекрасной леди»; «Hasa Diga Eebowai» из «Книги Мормона» («The Book of Mormon»). Дополнить этот список могут

аналогичные образцы: «Sit Down, You're Rockin' the Boat» из мюзикла «Парни и куколки» (классический «шумовой» эпизод – весьма красочный, хотя и фактически не связанный с развертыванием сюжета); «Gaston» из мюзикла «Красавица и Чудовище» (протяженная сцена, включающая в себя эффектный танец с кружками в таверне; аудитории уже известно, что Гастон самовлюблен и не блещет умом, но «постановочный номер» способствует ускорению темпа действия); «Be Our Guest» из того же мюзикла (эпизод не влияет на характер взаимоотношений героев, однако является наиболее зрелищным моментом спектакля).

«Шумовой номер» – не просто «громкая музыка», призванная контрастно оттенить предшествующие и последующие номера; у Дж. Виртела она позиционируется в качестве стратегического инструмента, позволяющего управлять вниманием слушателей–зрителей. К середине 1 акта они уже перенасыщены информацией: познакомились с художественным миром, в котором разворачивается повествование, выслушали «исповеди» героев, повествующих о собственных устремлениях и заветных мечтах («песни-желания»). Чтобы избежать эмоционального утомления массовой аудитории, создатели мюзикла преподносят ей, образно говоря, «пиршество для глаз и для слуха». На протяжении «постановочного номера» присутствующие в зале могут попросту «расслабиться», не задумываясь о сюжетных перипетиях и с удовольствием воспринимая происходящее на сцене. Здесь на передний план выдвигаются ансамблевое мастерство исполнителей, яркая хореография, световые эффекты и красочные декорации. Возникает некая сюжетная «пауза»; если купировать соответствующий номер, общая линия повествования практически не утратит цельности, при этом слушатели–зрители обретают впечатляющий заряд энергии.

Характерный образец «постановочного номера» в творчестве К. Брейтбурга – «Любовь и деньги» из мюзикла «Дамское счастье»[1] – как будто противоречит законам развертывания линейного сюжета, поскольку на протяжении данной сцены повествование заведомо прерывается. Вместе с тем авторами успешно разрешается иная задача – стратегическая: три главные героини и женский балет во всеуслышание заявляют о своих идеалах. Разумеется, декларируемые здесь «жизненные ценности» представляются весьма спорными, а помыслы героинь не отличаются нравственной чистотой, однако преподносится это «коллективное высказывание» с большим размахом. Благодаря мощному драйву, свойственному данной сцене, «Любовь и деньги» уподобляется классическому «шоу-стопперу»: намеренное «торможение» действия служит видимым эмоциональным «импульсом» к последующему развитию. По завершении описываемой «шумовой разрядки» слушатель–зритель с удвоенным интересом предугадывает очередной сюжетный ход: что же будет дальше? «Постановочный номер» обретает функцию «неявного катализатора», способствующего дальнейшему возрастанию эмоционального напряжения в спектакле.

Действительно, «шумовые номера», согласно комментариям Дж. Виртела, представляют собой некие «импульсы к обновлению», воспринимаемые слушателем–зрителем с явным удовольствием. «Именно поэтому, – говорит К. Брейтбург, – в нашем мюзикле "Голубая камея" фигурирует музыкальный номер "Все люди носят маски" (№ 6). Что это – комментарий к событиям? Возможно. Однако более существенна здесь репрезентация фактически нового стиля и настроения, контрастная смена используемых выразительных средств: упомянутый номер – грациозно-танцевальный, к тому же пронизанный ощущением карнавальности. По завершении "Масок" утверждается во многом иная эмоциональная атмосфера. Это способствует повышению интереса публики к происходящему? Несомненно, способствует!» (Пример 1).

**«Песня для звезды»**

В каждом мюзикле присутствуют песни, написанные для главных героев, по терминологии Дж. Виртела, – «Песни для звезд» («Songs for the Stars»). В соответствии с логикой функционирования музыкального театра, обычно для исполнения названных ролей приглашаются либо ведущие артисты труппы (если речь идет о репертуарном учреждении), либо претенденты, отобранные в результате специальных конкурсных прослушиваний.

Например, К. Брейтбург, выступая в качестве продюсера собственных мюзиклов и готовя их к постановке в том или ином городе, периодически проводит «народные» кастинги – открытые просмотры с целью отбора наиболее ярких исполнителей для участия в данном проекте. Исходя из этого, допустимо утверждать, что «звезды» в его мюзиклах – не всегда известные артисты. Однако их «звездный» статус в заявленной иерархии героев определенного спектакля не может быть подвергнут сомнению.

Соотнося указанную специфику «песен для звезд» со структурно-композиционными особенностями мюзиклов, отметим, что подобные музыкальные номера традиционно вводятся в определенных точках развития сюжета. Чаще всего «песня для звезды» трактуется в качестве не-

коего «музыкального монолога» главного героя – пространного высказывания, сопровождаемого «паузой» в развертывании сюжета. Благодаря этому герой обретает возможность поведать аудитории волнующие его мысли и чувства. Именно такие номера Дж. Виртел называет «выходами звезд» («Star Turns»), подразумевая, что в этих ариях и песнях-«монологах» должен наилучшим образом реализоваться артистический потенциал исполнителя – его вокальные и актерские возможности, хореографическое мастерство и т. д. Упомянутые «выходы», как правило, располагаются в мюзиклах ближе к финалу 1-го или в середине 2 акта.

Иногда в спектакле фигурируют несколько «песен для звезд». В проектах К. Брейтбурга явственно прослеживается эта закономерность, что может быть подтверждено сравнительным анализом соответствующих номеров, исполняемых главными героями – к примеру, мужскими персонажами – в различных мюзиклах данного автора (Таблица 1).

Таблица 1

| Название мюзикла | Первое действие | Второе действие |
|---|---|---|
| «Голубая камея» | 2 | 1 |
| «Джейн Эйр» | 1 | - |
| «Александр Невский» | 1 | 1 |
| «Казанова» | 1 | 1 |
| «Леонардо» | 2 | 2 |
| «Парижские тайны» | 1 | 1 |

К примеру, главный мужской персонаж в мюзикле «Джейн Эйр» – сэр Рочестер, человек с трудным характером, обуреваемый страстями и внутренними противоречиями. Он не является титульным (заглавным) героем, и, согласно традиции, в партии Рочестера содержится лишь одна развернутая ария – «Странница-душа» из 1 действия. Однако это сольное высказывание позволяет обозначенному персонажу раскрыть всю сложность и многогранность своей натуры[2]:

*Каждый в этом мире одинок,*
*Даже в счастье не верим,*
*И любая встреча – лишь пролог*
*К новым тягостным потерям,*
*Находим, теряем – всему свой срок...*

*Искренне протягивая руку,*
*Призрачной мечтой живем,*
*Разочарованье, как науку,*
*Постигая день за днем,*
*И горечь разлуки по капле пьем…*

*Странница-душа летит на свет,*
*Летит на свет, и что все это значит?*
*Простой вопрос – простой ответ:*
*Душа не может в мире жить иначе.*

*Странница-душа, к чему мечты? –*
*Кто ждет улыбки, первый и заплачет,*
*Пусть каждый миг рискуешь ты,*
*Но не умеешь в мире жить иначе.*

В мюзиклах последних десятилетий как за рубежом, так и в России нередко используется другой прием, благоприятствующий позиционированию соответствующей песни в контексте спектакля, – адаптация ранее сочиненного «готового хита». Согласно комментарию К. Брейтбурга, «именно так происходило с моими известными песнями, которые вошли в репертуар отечественных звезд музыкальной эстрады. Например, песня "Дай мне руку" – предфинальный дуэт из мюзикла "Джейн Эйр" – исполнялась Ларисой Долиной и Александром Панайотовым; "Ненавижу" – дуэт Ромео и Джульетты из одноименного мюзикла (сцена рокового расставания влюбленных во 2 акте) – Людмилой Гурченко и Борисом Моисеевым; ария "Художник" из мюзикла "Леонардо", представляющая аудитории заглавного героя, фигурировала в концертных программах Валерия Леонтьева[3]» (Пример 2).

**«Опорный номер»**

Термин «опорный номер» («Tent Pole», букв. «столб») используется Дж. Виртелом для обозначения важнейших элементов архитектоники музыкального спектакля – сцен и эпизодов, способных удержать внимание зрителя в тех случаях, когда сюжетное развитие утрачивает исходную целеустремленность и динамику (подобно столбам, удерживающим купол циркового шатра). В числе упомянутых конструктивных элементов фигурируют и ключевые сюжетные ходы, вокруг которых последовательно выстраивается композиционная структура того или иного акта. Соответствующие номера (к примеру, финал 1 действия, начало или «кульминационная» середина 2-го) традиционно образуют драматургический каркас театрального спектакля.

Как утверждает Дж. Виртел, общепринятое (линейное) сюжетное развитие в мюзикле чаще всего оказывается чрезмерно протяженным для того, чтобы оптимальный «энергетический ресурс» проекта мог быть гарантирован лишь присутствием завязки и финала. Поэтому на протяжении указанного развития с интервалом 15–20 минут авторами должны целенаправленно инспирироваться нагнетания слушательских–зрительских эмоций. Речь идет о технически

сложных, массовых или визуально эффектных номерах, увлекающих аудиторию, побуждающих ее концентрироваться на сценическом действии. Кроме того, упомянутые номера благоприятствуют «обновленному» позиционированию «драматической истории», когда ее целостное восприятие уже практически сформировалось.

Отсюда проистекает, в свою очередь, и функциональная специфика «опорных номеров», подчеркиваемая Дж. Виртелом. Купирование любого из них приводит к дискретности (или, по крайней мере, к «рассредоточению») заявленного сюжета. Если же осуществить сходную операцию с «постановочным номером», спектакль лишится некой зрелищности и динамики, но собственно «история» и магистральная сюжетная линия в данной ситуации не пострадают. Исходя из этого, допустимо утверждать, что «опорные номера» способствуют обеспечению смыслового единства происходящего, формируют необходимую эмоциональную атмосферу, в то время как шумные «постановочные номера» благоприятствуют лишь нагнетанию драйва и росту зрелищности, создавая у слушателей–зрителей ощущение «театрального праздника».

В мюзиклах К. Брейтбурга соответствующая дифференциация обусловливается «классической» структурой видимого большинства спектаклей. При этом «опорные номера» зачастую характеризуются подчеркнутой масштабностью и преобладанием эстрадной стилистики (выход ансамбля или хора, поддерживаемого, как правило, мощным современным битом). Наглядным подтверждением сказанному является эпизод «Мы ни в чем не виноваты» из 2 акта мюзикла «Голубая камея». Упомянутая ансамблевая сцена, динамичная и экспрессивная, фактически соотносится с достигнутым максимальным размахом придворной интриги вокруг княжны Таракановой. Обозначенный эпизод не только благоприятствует интенсивному сюжетному развитию, весьма рельефно очерчивая эмоциональную атмосферу происходящего в «Казематах Петропавловской крепости», но и придает слушательскому–зрительскому восприятию мощный «заряд адреналина» и визуальный драйв. Вот почему данный «опорный номер» представляется образцовой «иллюстрацией» к теоретическим рассуждениям Дж. Виртела, что может быть «удостоверено» подробными комментариями.

Согласно рассматриваемой теории, местоположение «опорного номера» в спектакле обычно соответствует моменту, когда внимание слушателей–зрителей чаще всего ослабевает и рассеивается (как правило, через 40–50 минут после начала действия). В «Голубой камее» этот номер позиционируется во 2 акте: лирическая сюжетная линия Таракановой и Орлова уже явственно очерчена, а политические интриги Екатерины II приобретают слишком зловещий характер. Массовая сцена в тюрьме, исполняемая примерно через 40 минут после антракта, эмоционально «заряжает» аудиторию, не допуская вероятного снижения общего драматического накала перед близящейся финальной развязкой.

В комментариях Дж. Виртела подчеркивается, что «опорный номер» зачастую привносит в развитие заостренные контрасты. Действительно, в «Казематах Петропавловской крепости» главенствовавшая ранее атмосфера пышных «интерьерных» балов, изысканных оркестровых звучаний и академического пения в духе условного барокко (номер Екатерины «Зачем нужны мужчины»), лишь ненадолго оттеняемая романтически-экспрессивной арией графа Орлова «Зачем мне жить?», как будто «исчезает». Слушатели–зрители внезапно погружаются в мрачную обстановку, формируемую жестким современным битом, агрессивной хореографией и весьма «реалистичным» оформлением тюремного быта, где насилие изначально предопределяет существование узников. Этот «постановочный номер» характеризуется ярко выраженным драйвом, способствующим резкой смене эмоциональных состояний аудитории: от предшествующего сопереживания лирическим героям до невольного подчинения суггестивному воздействию наблюдаемых шокирующих мизансцен и звуковой (ритмической) остинатности. При этом, однако, характеризуемые эпизоды не утрачивают видимой связи с магистральной линией сюжета.

Как отмечает Дж. Виртел, художественно убедительное воплощение того или иного «опорного номера» зачастую предопределяет необходимость участия большого ансамблевого коллектива. Действительно, сцена, запечатлевающая узников Петропавловской крепости, фактически олицетворяет «голос народа» – множества «простых людей», искалеченных беспощадными «жерновами истории». Фраза «Мы ни в чем не виноваты» представляется их отчаянным призывом о помощи и милосердии, который пробуждает весьма актуальные коннотации и незамедлительно улавливается массовой аудиторией. По мнению Дж. Виртела, присутствие в спектакле хотя бы одного соответствующего номера позволяет аудитории оценить реальные масштабы воссоздаваемых событий: это повествование заведомо не ограничивается давнишней «историей двух влюбленных», обозначая гораздо более внушительную перспективу (хотя бы и с элементами гротеска). Купировав названный

эпизод, режиссер-постановщик не исказит формальную логику сюжета о заточении «таинственной княжны», однако авторский художественный замысел неизбежно утратит присущую ему многоплановость.

Итак, согласно теории Дж. Виртела, сцена «Мы ни в чем не виноваты» является «опорным номером», безусловно соответствующим «классической» жанровой традиции. Выполняя значимую архитектоническую функцию по отношению к спектаклю в целом, упомянутый номер инспирирует активный слушательский–зрительский отклик, предопределяя вполне заинтересованное восприятие последующего финала.

В мюзикле «Дубровский»[4] аналогичной ролью по отношению к драматургии целого наделен хоровой эпизод «Лиха беда начало», предваряющий «финальную зону» 1 акта. При этом данному «опорному номеру» присуще видимое функциональное своеобразие. Хор «Лиха беда начало» запечатлевает резкий и неожиданный сюжетный перелом, акцентируемый при помощи столь же «непредсказуемой» стилистической «модуляции» в сферу хард-рока. Мощный драйв, характерный для обозначенного эпизода, способствует немедленному превращению «исторического повествования» о событиях «пушкинской эпохи» в современное «рок-оперное шоу». Тем самым приобретает специфическую окраску и позднейший финал 1 акта, заведомо «дистанцируемый» от сколько-нибудь явных параллелей с «костюмированными драмами» прошлого.

По мнению Дж. Виртела, «опорные номера» зачастую предполагают наглядную демонстрацию некой «силы», противостоящей героям. В «Дубровском» хоровой эпизод «Лиха беда начало» запечатлевает стихийную энергию восставших крестьян, решившихся на открытый бунт против своевластия Троекурова и продажных чиновников. Этот народный бунт, по выражению А. Пушкина, «бессмысленный и беспощадный», отнюдь не ограничивается реальными «носителями зла»: бушующая толпа готова безжалостно расправиться с любыми попытками сопротивления или хотя бы здравомыслия. Вот почему указанный «опорный номер» ассоциируется с неудержимой стихией и агрессивной мощью: на аудиторию в буквальном смысле обрушивается «звуковая лавина», которая сразу же безоговорочно увлекает всех слушателей–зрителей.

При этом хор «Лиха беда начало» отнюдь не «диссонирует» общей атмосфере возвышенной лирики и романтического пафоса, которая главенствует в «Дубровском». Напротив, «рок-стихия» уподобляется некоему контрапункту, выявляющему скрытые взаимосвязи лирических переживаний и разнообразных проявлений целеустремленной действенности. Отнюдь не случайно подобные «энергетические импульсы», как правило, соседствуют с выходами на сцену главного героя Владимира Дубровского. Упомянутая закономерность наблюдается и в данном случае. «Лиха беда начало» предваряет финал 1 акта – арию Владимира «Холодное сердце»: главный герой клянется отомстить всем, кто виновен в смерти его отца и разорении родового поместья.

Если сцена «Мы ни в чем не виноваты» в «Голубой камее» представляется зримым воплощением безысходности, то «Лиха беда начало» – олицетворение агрессивного куража (Пример 3). В обоих случаях традиции динамичных массовых сцен, сформированные русской оперной классикой, и специфические принципы «рок-театральности» образуют некий «сплав», который позволяет достичь максимально яркого и убедительного воздействия на слушательскую–зрительскую аудиторию.

**«Главное событие» vs «11-часовой номер»**

В теории Дж. Виртела «главному событию» («The Main Event») отведена роль кульминации сюжетного развития – это момент, когда разрешаются основные коллизии и судьба героев, наконец, становится для аудитории вполне очевидной. При этом «главное событие» наделено другим значением по сравнению с «главным событием», о котором упоминает К. Станиславский, характеризуя собственный «метод действенного анализа» [3, с. 12]. У Дж. Виртела подразумевается один из элементов драматургической структуры конкретного жанра – мюзикла, и соответствующие авторские обоснования порождают немало вопросов. Проблема заключена в том, что «главное событие» у Дж. Виртела фактически сближается с другим, весьма распространенным термином, используемым в современной теории и практике театра мюзикла, а именно «11-часовым номером» («11-o'clock number»).

Следует напомнить: «11-часовой номер» в условиях данного жанра – масштабный сольный эпизод или ансамблевая сцена, позиционируемые в непосредственной близости от финала 2 акта. Названный термин получил распространение в тот период, когда все бродвейские спектакли начинались вечером, в половине девятого. К 11 часам, согласно утвердившемуся мнению специалистов, как правило, обнаруживалась заметная усталость аудитории. Подразумеваемый негативный эффект нужно было преодолеть, вызвав у слушателей–зрителей яркий «всплеск» эмоций и тем самым обновив складывающееся впечатление от исполняемого спектакля.

Однако «11-часовой номер» лишь иногда может именоваться «главным событием» в развертываемом сюжете. Как свидетельствует художественная практика, упомянутый номер – преимущественно *эмоциональная* кульминация. Выбор для него соответствующей формы обычно предопределяется контекстом: если в мюзикле доминируют коллективные ценности (хрестоматийный пример – «Оклахома!»), эта кульминация, скорее всего, окажется ансамблевой сценой, если же центральное место отведено судьбе конкретного персонажа – более уместен масштабный и яркий сольный эпизод. Впрочем, независимо от конкретного решения авторов, «11-часовые номера» традиционно являются (или должны являться) так называемыми «шоу-стопперами», приостанавливающими действие.

В качестве подтверждения сошлемся на широко известные образцы, представленные в классических и современных мюзиклах: «Rose's Turn» (соло) – «Цыганка»; «Memory» (соло) – «Кошки»; «Shall We Dance?» (дуэт) – «Король и я»; «Cabaret» (соло) – «Кабаре»; «The American Dream» (соло, перерастающее в групповой номер) – «Мисс Сайгон»; «For Good» (дуэт) – «Злая»; «Oklahoma!» (массовая сцена) – «Оклахома!»; «The 42nd Street Ballet» (групповой номер) – «Сорок Вторая улица» и др.

Между тем, исходя из упомянутой композиционной схемы Дж. Виртела, завершающий временной отрезок спектакля исчерпывается только тремя этапами:

– «главным событием» («The Main Event»), приближающим действие к развязке и подразумевающим участие нескольких героев (включая протагониста и антагониста, хотя возможны исключения);

– демонстрацией его «важнейшего результата» («the all-important result») в ходе «Предпоследней сцены» («The Next-to-Last Scene»);

– финалом («The End»).

Таким образом, прослеживается необходимость определенной дифференциации соотносимых терминов. К примеру, в мюзикле «Кабаре» одноименное соло героини выступает и кульминацией сюжета – по мнению Дж. Виртела, «главным событием» (здесь окончательно утверждаются «дистанцированность» Салли Боулз от реалий фашистской Германии и нежелание покидать работу в кабаре), – и «11-часовым номером». В мюзикле «Отверженные» соответствующий «11-часовой номер» – ария Жана Вальжана «Bring Him Home» – предшествует «главному событию» (падению баррикад и смерти Гавроша).

Обратимся к творчеству К. Брейтбурга. Показательным образцом «главного события», трактованного, условно говоря, «по Дж. Виртелу», является номер «Эдельвейсы» из мюзикла «Рок» – масштабная сцена дуэли князя Валентина Репнина с Ростовцевым[5]. Это весьма протяженный музыкальный номер сквозного развития (более 7 минут сценического времени), включающий в себя лаконичные диалоги, сольное и ансамблевое пение, завершаемый трагической кульминацией – роковым выстрелом.

В свою очередь, «11-часовым номером» у К. Брейтбурга чаще всего становится кульминационная ария в конце 2 акта с выраженными чертами лирического эстрадного шлягера и балладной патетики. Отмеченное стилевое взаимодействие позволяет не только придать образную многоплановость заключительной «исповеди героя», но и достичь максимального эффекта сольного высказывания, порождающего яркий эмоциональный отклик у слушателей–зрителей и предшествующего финальной сцене.

Подобные различия вполне закономерно предопределяют функциональную специфику «11-часового номера» и «главного события», как правило, не совпадающих в мюзиклах К. Брейтбурга. При этом музыкальные средства концентрируются на запечатлении внутренней динамики героя, а не сценического разрешения конфликта. Композитор изначально побуждает слушателя–зрителя к осмыслению свершившейся трагедии или триумфа в процессе музыкального высказывания («11-часовой номер») и лишь затем стремится развить достигнутое впечатление, используя внешние сценические события. Вот почему его мюзиклы нередко вызывают ассоциации с последовательностью ярких эстрадных номеров, контрастирующих друг другу. В соответствующем контексте «11-часовой номер» уподобляется бенефису определенного солиста – реальной возможности с блеском продемонстрировать свой исполнительский потенциал. Развитие сюжетных перипетий в указанные моменты фактически приостанавливается.

Например, в мюзикле «Дамское счастье» типичным «11-часовым номером» предстает ария Море «Я еще могу любить». Лишь после нее происходит главное событие – разоблачение преступлений отрицательного героя Бурдонкля. В мюзикле «Казанова» аналогичным примером является песня Терезы «Один из тысячи», по завершении которой разворачивается «финальная битва» между Казановой и его недругами[7]. А в мюзикле «Дубровский» ария Маши «Еще раз про любовь» непосредственно предшествует сюжетной кульминации – венчанию героини с князем Верейским.

У К. Брейтбурга «11-часовой номер» – это подготовка к финалу, его эмоциональное пред-

восхищение. Напротив, «главное событие» (разрешение ключевых сюжетных перипетий) обычно репрезентируется на протяжении финального ансамбля или динамичной сцены, предваряющей «11-часовой номер» либо следующей за ним, когда герой подводит основные итоги произошедшего.

Зачастую «11-часовой номер» строится в мюзиклах К. Брейтбурга по выверенным «сценариям» поп-рок-баллад, позволяющим добиться необходимого эмоционального воздействия на аудиторию. Отметим три основных приема, используемых композитором:

1) упомянутые номера чаще всего начинаются как бы исподволь, вызывая тем самым ассоциации с лирическими «песнями-размышлениями»;

2) приглушенное, почти интимное вступление затем сменяется последовательным нагнетанием в условиях весьма насыщенного оркестрового изложения (симфонический состав и рок-группа);

3) в завершающем построении, как правило, фигурирует модуляционный оборот или «тесситурная кульминация» – максимально высокая нота, акцентируемая исполнителем. В данный момент зрители, невольно «отвлекаясь» от сюжетного развития, сопереживают физическому усилию артиста. Если певец достигает необходимой эмоциональной убедительности, исполняя подобную «кульминацию», зал взрывается аплодисментами. Этот классический прием, с давних пор утвердившийся в музыкальном театре, способствует превращению внешне статичного эпизода или сцены в одну из «вершин» спектакля.

Показательным образцом «11-часового номера» является ария Море «Еще могу любить» из мюзикла «Дамское счастье» (Пример 4).

На основании вышесказанного можно сделать вывод: в книге Дж. Виртела представлены эвристические положения, которые позволяют сформулировать законы структурирования музыкально-театральной формы, используемые в самых различных внутрижанровых разновидностях бродвейских мюзиклов. Работа Дж. Виртела опирается на структурно-функциональный анализ многочисленных произведений, относящихся и к определенному «канону» (а именно к бродвейской «классике» середины XX столетия), и к новейшей эпохе. Об этом свидетельствуют авторские описания ряда современных мюзиклов, успешно исполнявшихся на Бродвее в 2000–2010-х годах: «Злая» («Wicked», 2003), «Книга Мормона» («The Book of Mormon», 2011), «Гамильтон» (2015) и др. Упоминаются Дж. Виртелом и более радикальные в художественном плане сценические опыты, например, «Весеннее пробуждение» («Spring Awakening», 2006) и «Американский идиот» («American Idiot», 2009).

Резюме Дж. Виртела, которое едва ли может быть оспорено, гласит: чем более явно конкретные мюзиклы ориентируются на воссоздаваемую им «классическую схему», тем более вероятен их успех – не только сугубо коммерческий, но и художественный. Безусловно, упомянутая структурно-функциональная архитектоника не является универсальной, пригодной к использованию в любом спектакле. Она представляется заведомо неэффективной (либо малоэффективной) в тех случаях, когда авторы осознанно предпринимают своего рода художественный эксперимент, как бы «абстрагируясь» от реакции вероятных слушателей–зрителей или стремясь игнорировать правила элементарной драматургической логики в угоду некоему эпатажу, рассчитывая на поддержку нынешних «ценителей искусства» либерального толка. Наряду с этим, излагаемая теория Дж. Виртела вполне органично соотносится с большинством *успешных* мюзиклов, обращенных к умам и сердцам массовой публики: ведь названная аудитория, по выражению И. Берлина, олицетворяет собой «подлинную душу страны» (цит. по: [4, с. 134]).

В равной степени приверженцем указанной тенденции является К. Брейтбург, на протяжении 2010–2020-х годов – один из популярнейших российских создателей мюзиклов, о чем свидетельствуют внушительное количество его произведений, успешно поставленных в различных городах нашей страны, а также множественные экспертные отзывы по поводу уровня сценического воплощения, который неизменно достигается К. Брейтбургом в качестве продюсера собственных проектов. Он является принципиальным сторонником музыкальных спектаклей в упомянутом жанре, целенаправленно ориентируемых на самую широкую аудиторию, и рассматривает мюзикл как явление массовой культуры, относящееся в равной мере к театральному искусству и шоу-бизнесу. Известный тезис «Публика всегда права» фактически выражает творческое кредо К. Брейтбурга [5, с. 6], последовательно реализуясь в его сочинениях последних лет и нередко инспирируя содержательные профессиональные дискуссии о судьбах отечественного «легкожанрового» театра.

Как видим, «образцовые» схемы построения мюзиклов, приводимые Дж. Виртелом, в большинстве случаев соответствуют важнейшим структурным особенностям мюзиклов К. Брейтбурга, что наглядно подтверждается представленными выше аналитическими наблюдениями. При этом следует учитывать

хронологическую «дистанцию»: книга Дж. Виртела увидела свет в 2016 году; мюзиклы создаются и ставятся К. Брейтбургом, начиная с 2009 года. Иными словами, в процессе творчества, не ориентируясь на предписанные кем-либо заранее «маршруты», композитору фактически удалось выявить и вполне осознанно адаптировать к решаемым художественным задачам оптимальную архитектонику мюзикла, которую Дж. Виртел позднее назвал «канонической».

Этот своеобразный «канонический» феномен – отнюдь не застывшая форма, что в равной степени осознают и Дж. Виртел, и К. Брейтбург. Подразумевается лишь основополагающая, причем довольно гибкая структурная модель, на которую традиционно опираются наши современники – авторы художественно значимых произведений совершенно различного характера и содержания в обозначенном жанре. «Невозможно творить великое искусство, пока не поймешь, как оно создавалось в прошлом, даже если после этого будешь работать в собственной оригинальной манере», – пишет известный английский драматург и сценарист Дж. Вулфорд, именуя «великим искусством» произведения для театра мюзикла новейшей эпохи [6, p. 12].

*Главенство непосредственной эмоциональной реакции над углубленным постижением психологических коллизий или интеллектуальных проблем является основным фактором возникновения и сохранения актуального публичного интереса к жанру мюзикла.* Формирование определенных композиционных и драматургических традиций, присущих данному жанру, обусловливается именно этим: они формировались в процессе непосредственного воплощения многочисленных проектов и осмысления соответствующего профессионального опыта – горьких разочарований и творческих побед авторов и постановщиков на протяжении многих десятилетий. У массовой аудитории в России восприятие музыки и искусства в целом – прежде всего *эмоциональное*. Отмеченная исходная посылка закономерно обусловливает, по мнению С. Эйзенштейна, рецепцию художественного творчества «через живую игру страстей» [7, с. 290].
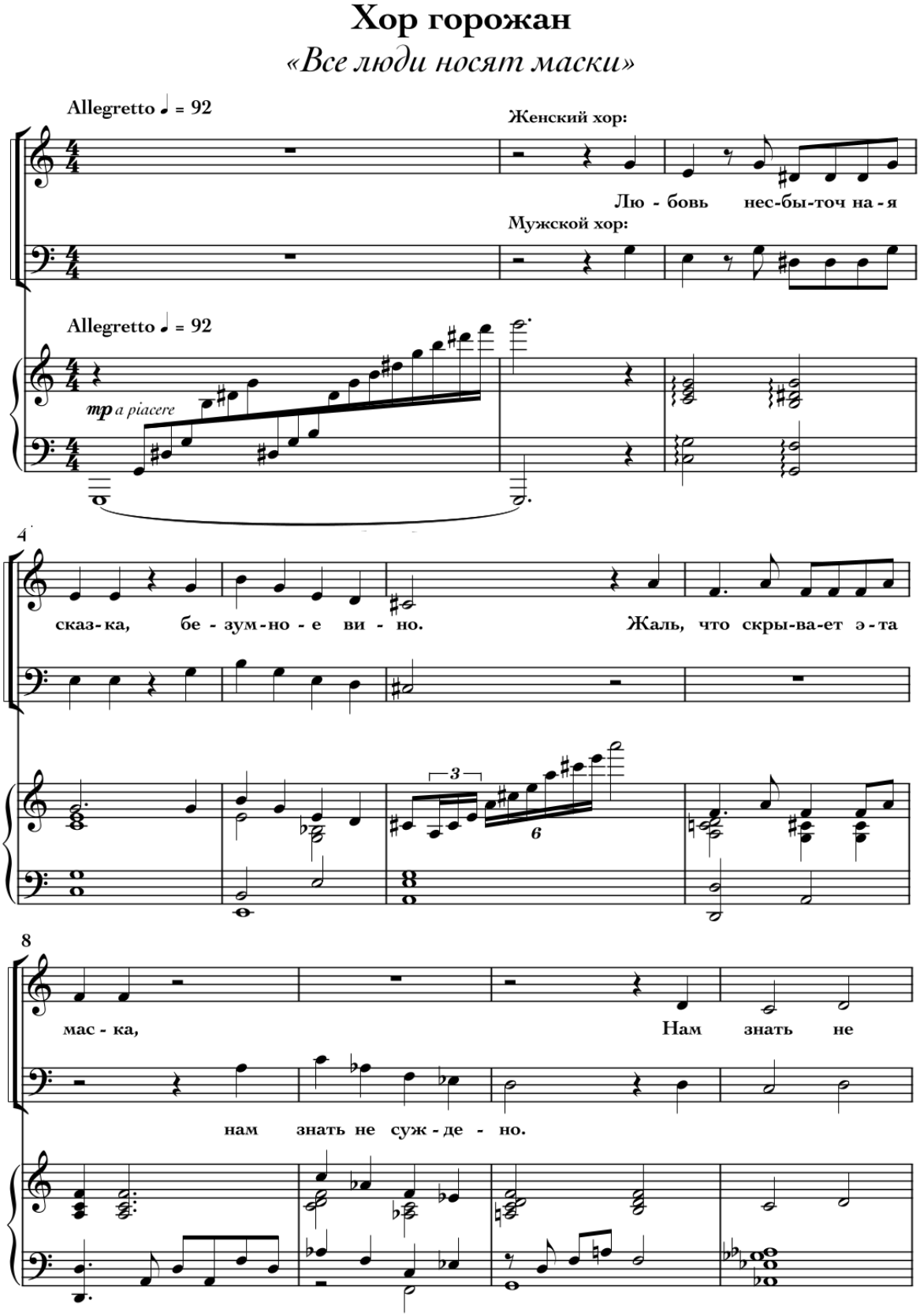
Размышляя о путях развития современного отечественного мюзикла, К. Брейтбург отмечает: «У нас нет другой массовой аудитории – она такая, какая есть, и не считаться с ней, с ее потребностями и вкусами, значит противопоставлять себя самой сути существования жанра <…>» [8, с. 13]. Иными словами, коммерческий успех в данной жанровой сфере закономерно связан с формой и содержанием, художественной и социокультурной значимостью конкретного музыкально-театрального произведения.

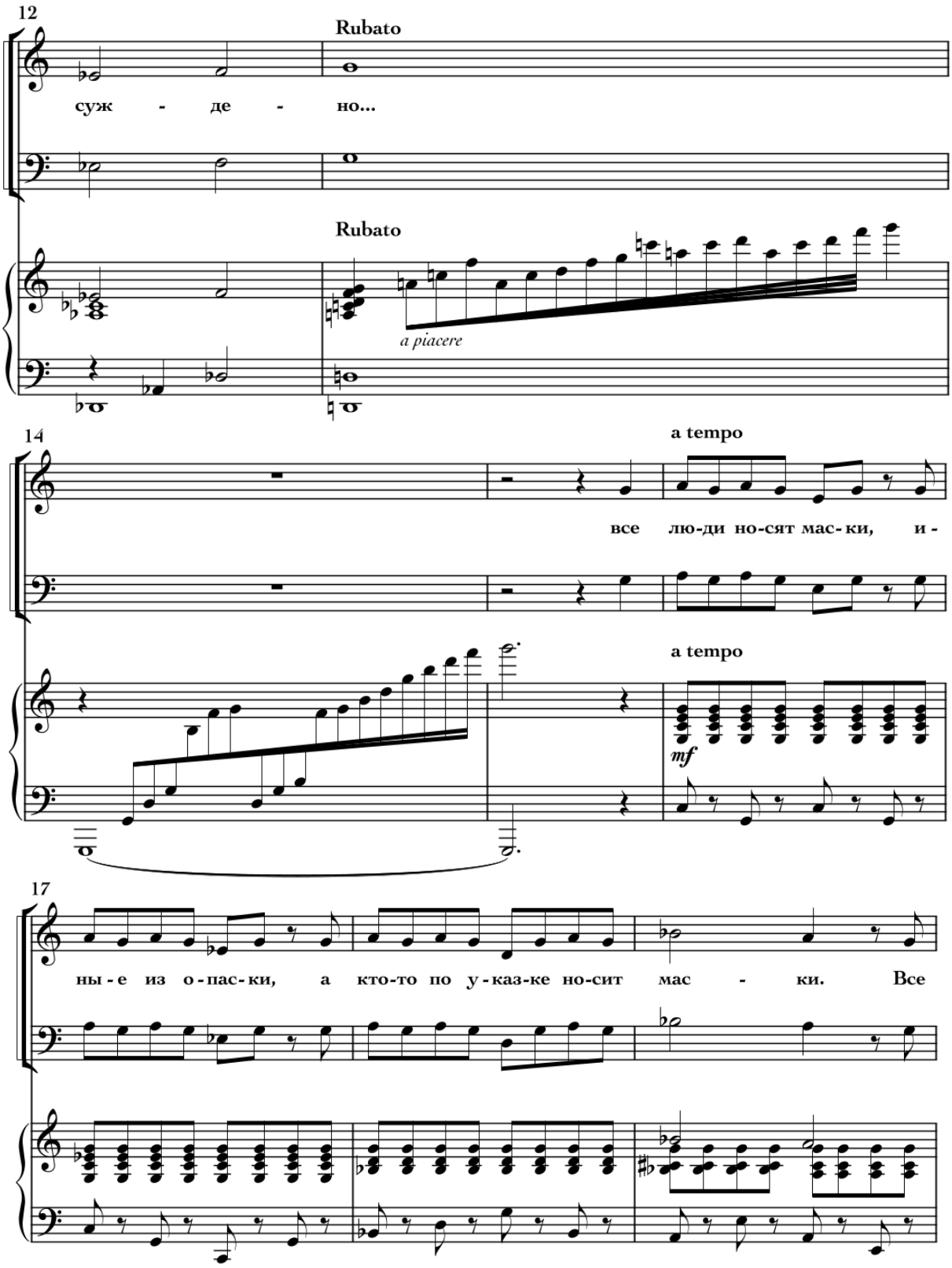
## ПРИМЕЧАНИЯ
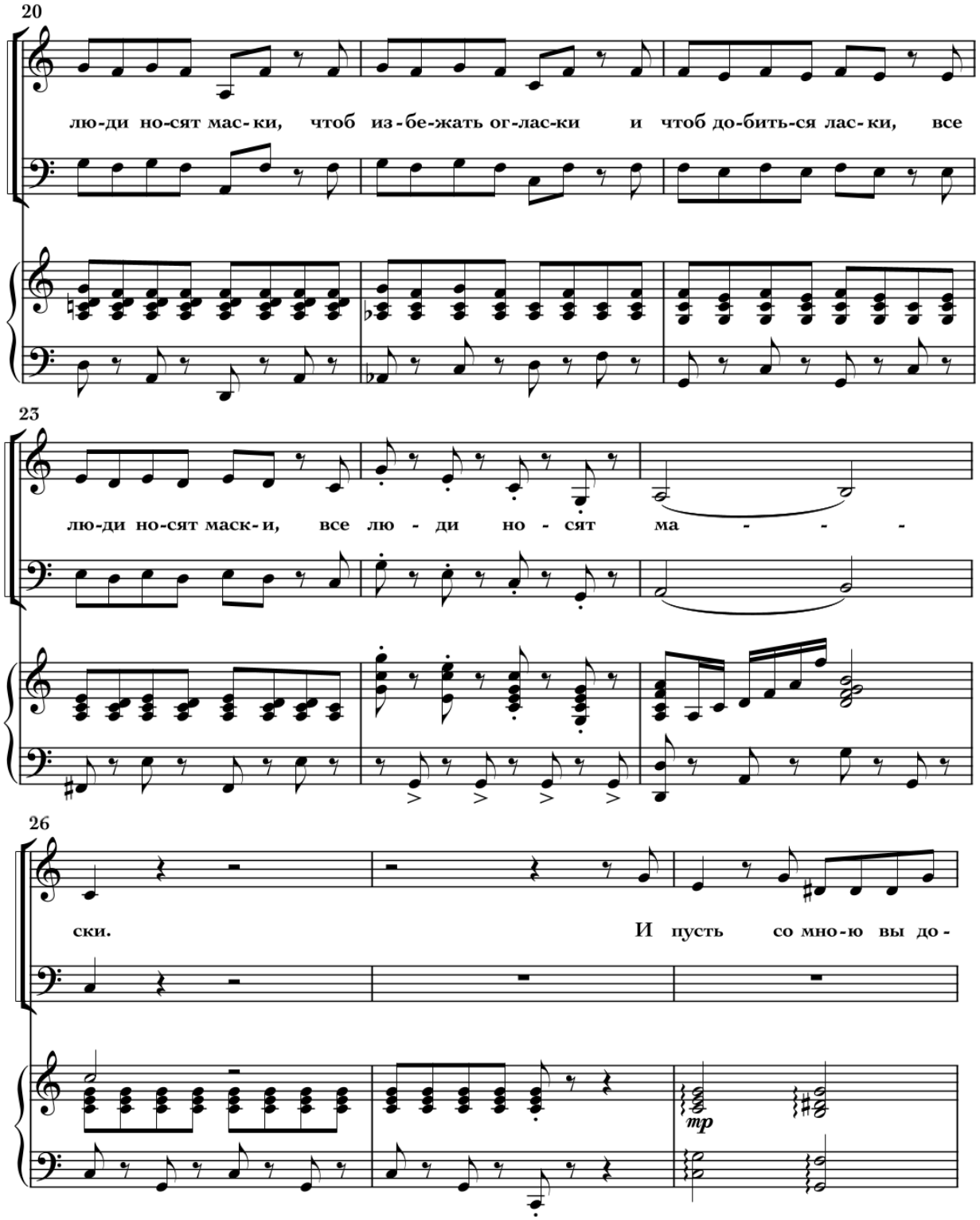
[1] Автор либретто и поэтических текстов – М. Марфин.
[2] Автор либретто и поэтических текстов – К. Кавалерян.
[3] Автор либретто и песенных текстов – Е. Муравьев.
[4] Автор либретто и поэтических текстов – К. Кавалерян.
[5] В теории К. Станиславского «главное событие» – итоговое смыслообразующее событие, которое происходит в заключительной части спектакля (иногда уже после его завершения – в сознании зрителя). Оно содержит в себе зерно режиссерской «сверхзадачи» и окончательно проясняет идею произведения. Именно благодаря «главному событию» и герой, и зритель могут получить необходимый ответ на основной вопрос пьесы.
[6] Автор либретто – М. Марфин, автор поэтических текстов – Е. Муравьев.
[7] Автор либретто и песенных текстов – Е. Муравьев.

**ПРИЛОЖЕНИЕ**
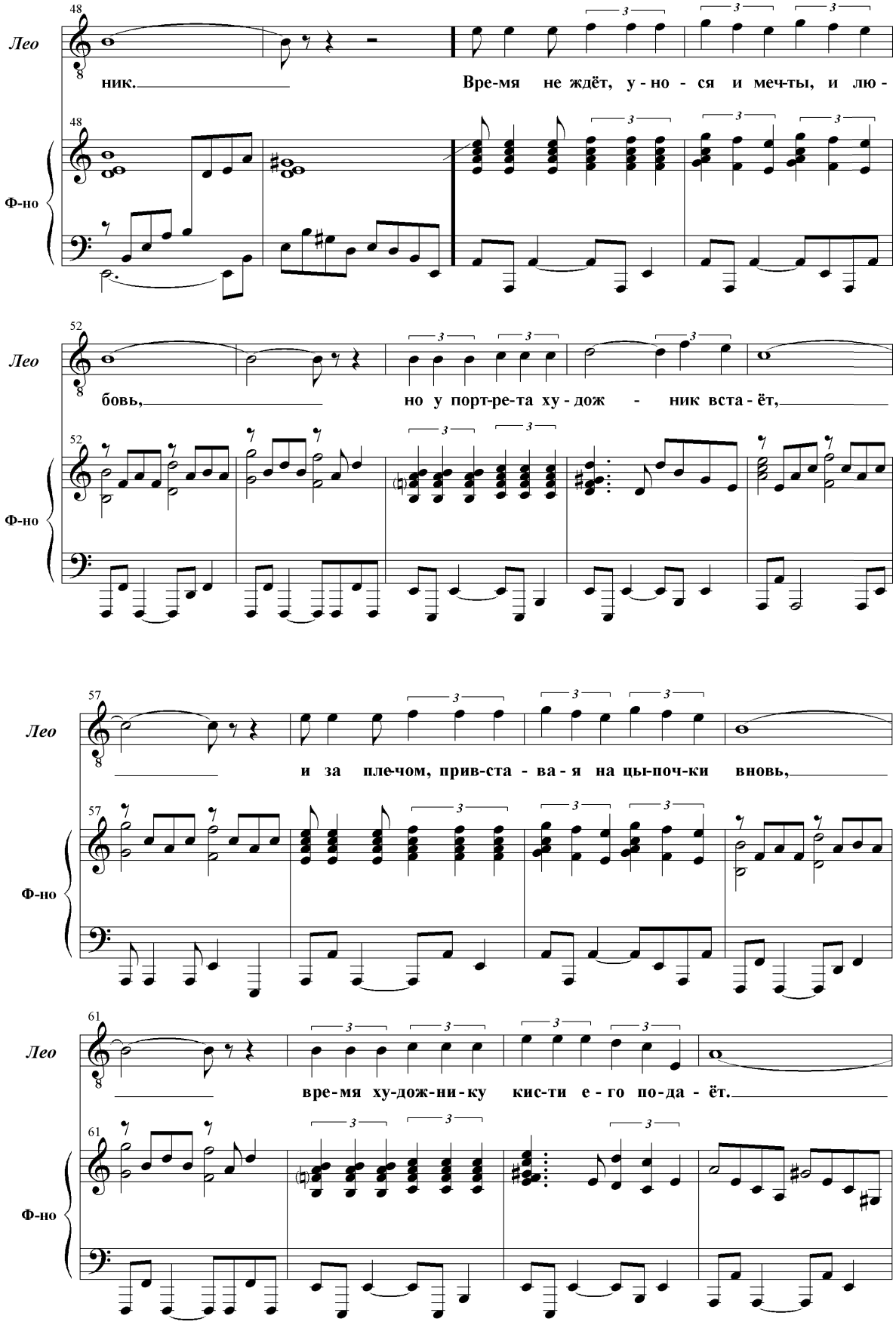
Пример 1. Мюзикл «Голубая камея».
Хор горожан «Все люди носят маски»
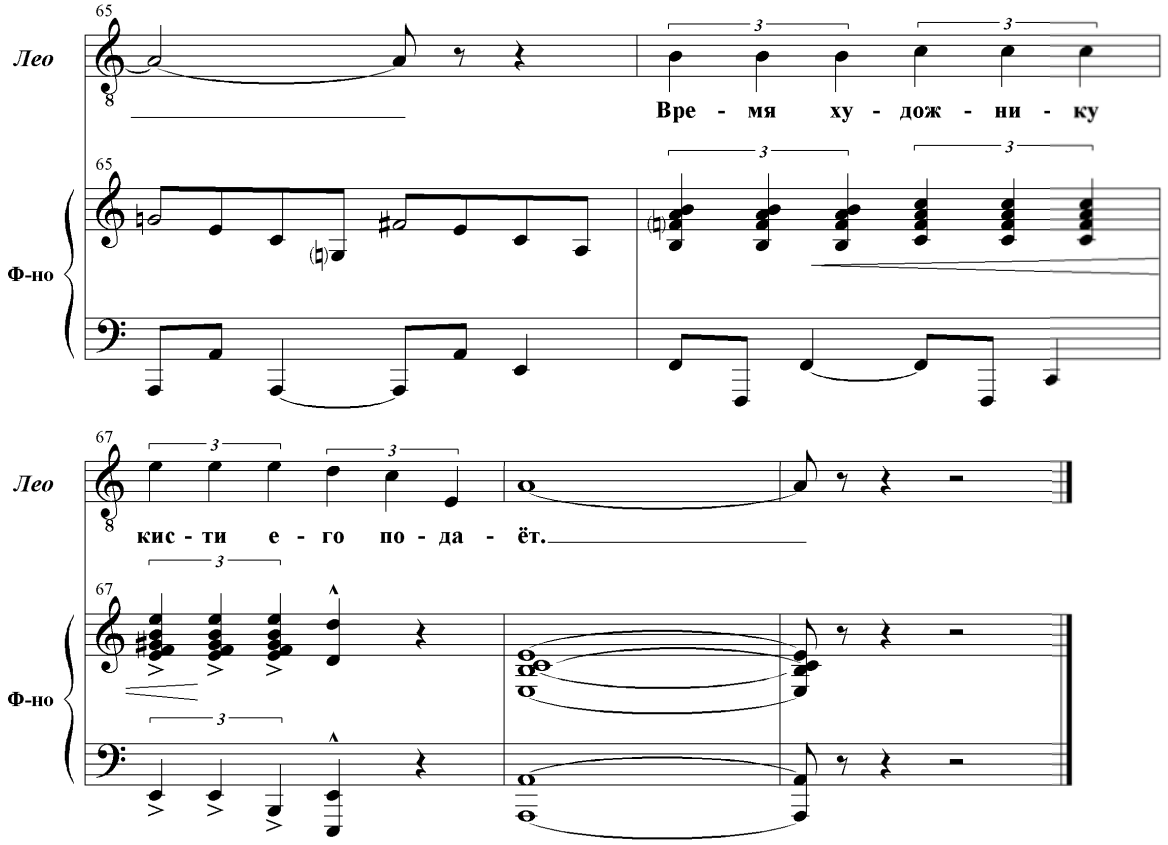



12
Rubato
суж - де - но...
Rubato
a piacere
14
a tempo
все лю-ди но-сят мас-ки, и -
a tempo
mf
17
ны-е из о-пас-ки, а кто-то по у-каз-ке но-сит мас - ки. Все
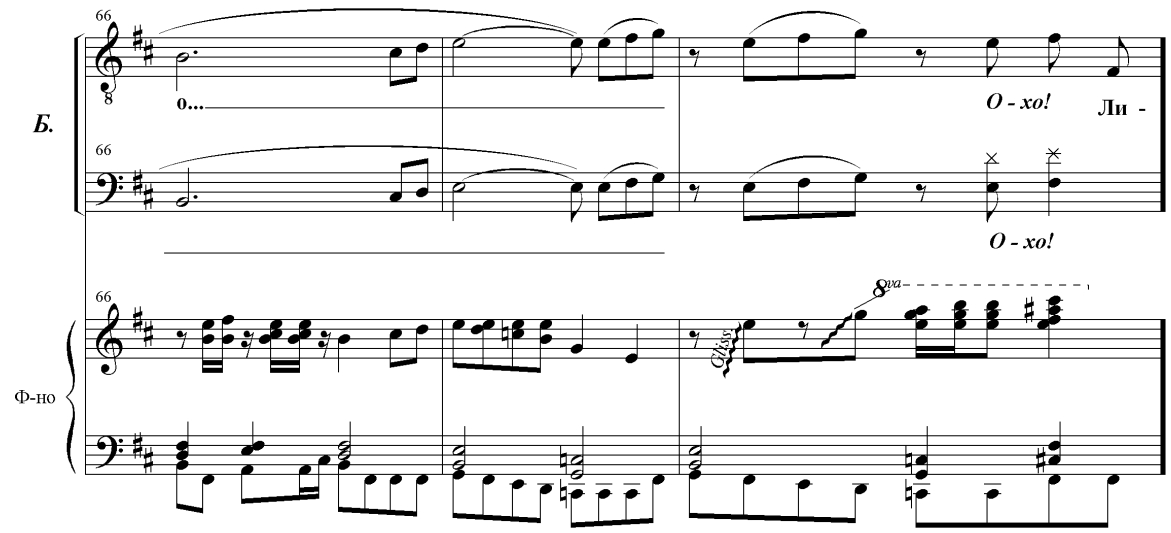

20
лю-ди но-сят мас-ки, чтоб из-бе-жать ог-лас-ки и чтоб до-бить-ся лас-ки, все
23
лю-ди но-сят маск-и, все лю - ди но - сят ма - - -
26
ски. И пусть со мно-ю вы до-
mp
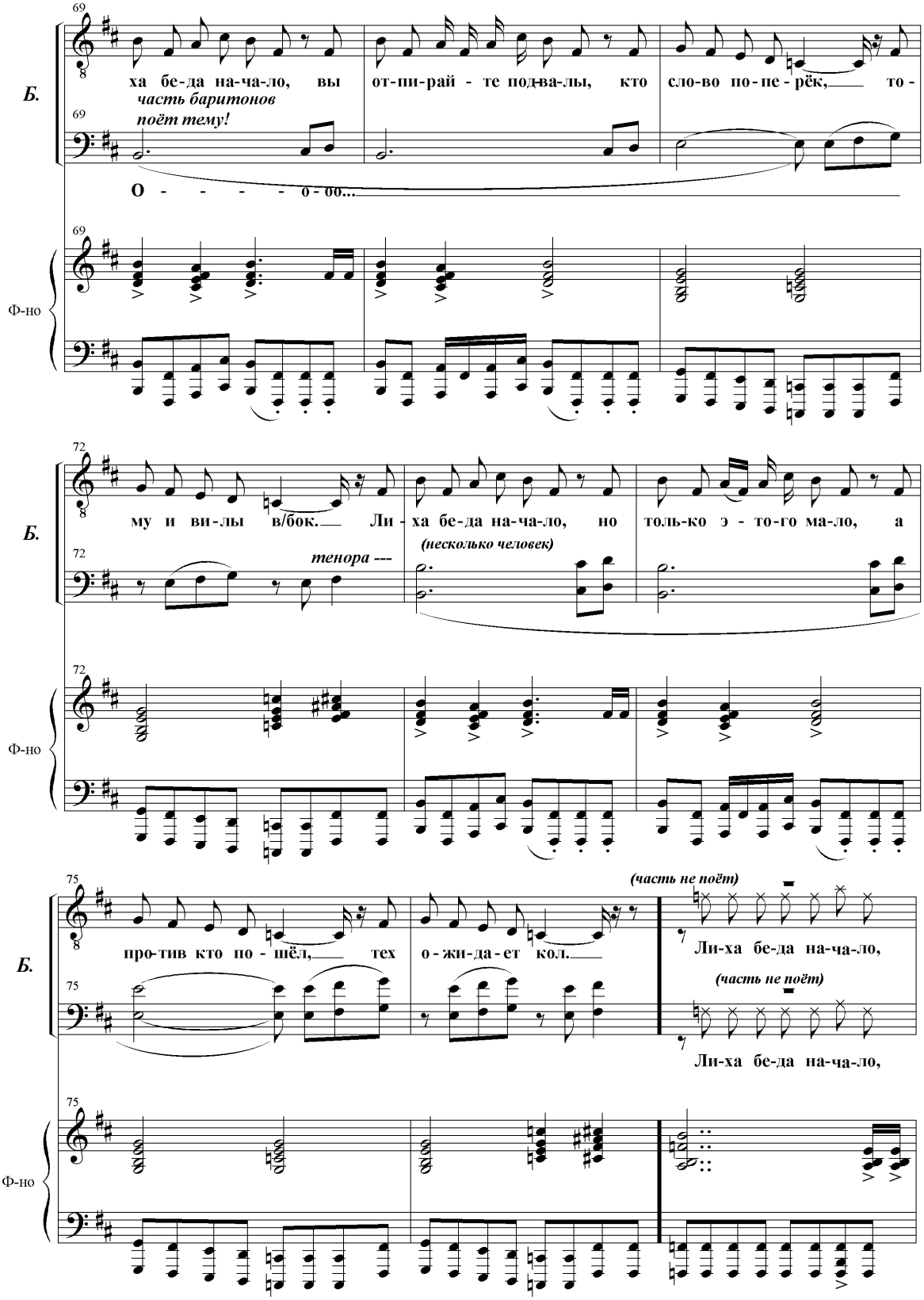
Пример 2. Мюзикл «Леонардо». Ария Леонардо

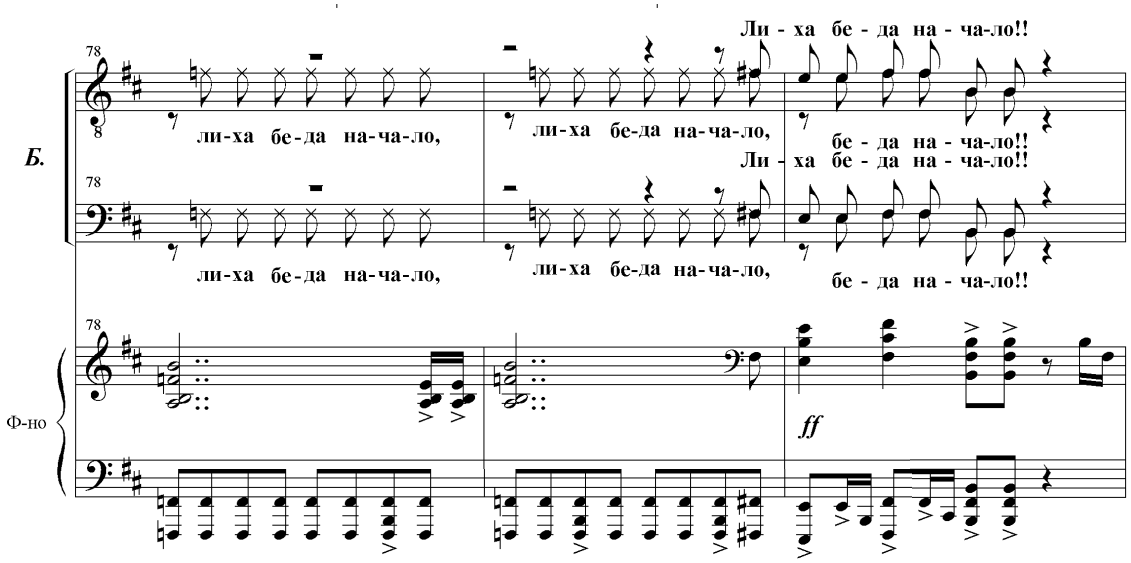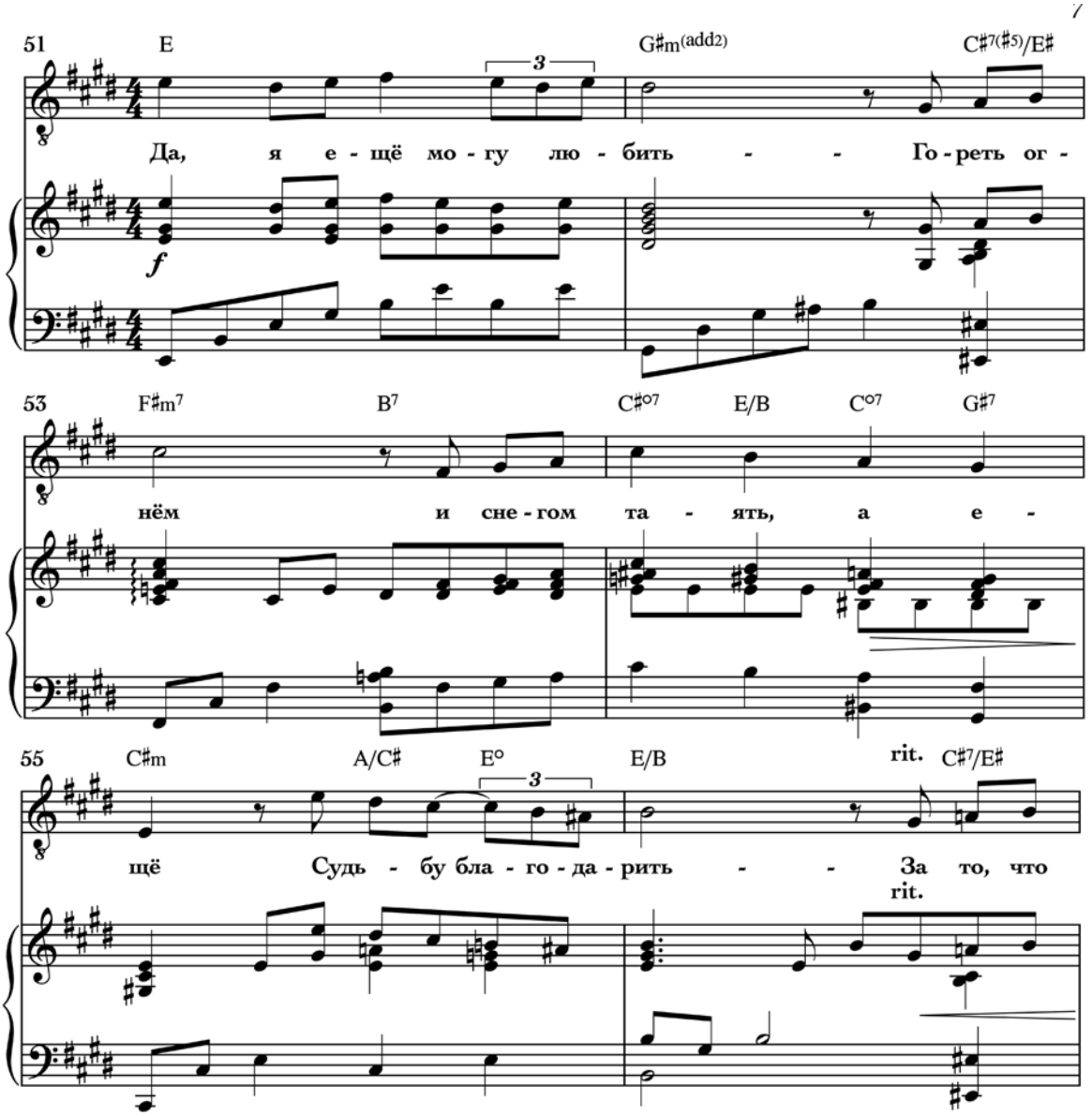





Пример 3. Мюзикл «Дубровский». Хор «Лиха беда начало»
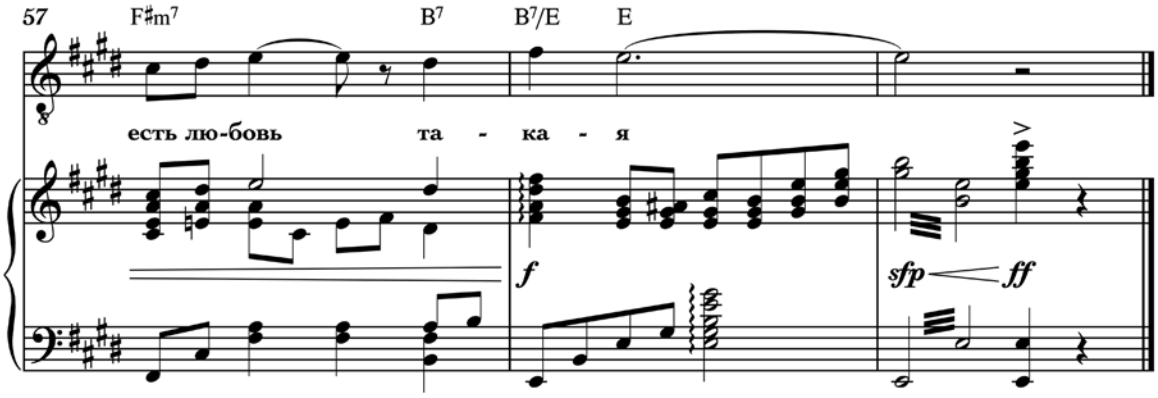



Б.
ха бе-да на-ча-ло, вы от-пи-рай - те под-ва-лы, кто сло-во по-пе-рёк, то-
часть баритонов поёт тему!
О - - - - о-оо...
Ф-но
му и ви-лы в/бок. Ли-ха бе-да на-ча-ло, но толь-ко э - то-го ма-ло, а
тенора ---
(несколько человек)
про-тив кто по-шёл, тех о-жи-да-ет кол.
(часть не поёт)
Ли-ха бе-да на-ча-ло,
(часть не поёт)
Ли-ха бе-да на-ча-ло,




Пример 4. Мюзикл «Дамское счастье». Ария Море






## ЛИТЕРАТУРА

1. *Viertel J.* The secret life of the American musical: How Broadway shows are built. New York: Sarah Crichton Books, 2016. 336 p.
2. *Брейтбург В. В.* Архитектоника мюзикла: от теории Джека Виртела к практике Кима Брейтбурга (статья 1) // Южно-Российский музыкальный альманах. 2026. № 2. С. 105–117.
3. *Станиславский К. С.* Искусство представления: Классические этюды актерского тренинга. СПб.: Азбука-Аттикус, 2014. 192 с.
4. *Брейтбург В. В.* Жанр эстрадного мюзикла в творчестве Кима Брейтбурга: монография. М.: Композитор, 2019. 240 с.
5. *Брейтбург К. А.* «Развлечение – неплохое слово» // Музыкальный журнал. 2025. № 1. С. 2–11.
6. *Woolford J.* How Musicals Work. London: Nick Hern Books, 2013. 320 p.
7. *Эйзенштейн С. М.* Монтаж аттракционов / публ. В. В. Забродина // Вопросы театра. 2016. № 1–2. С. 281–297.
8. *Брейтбург К. А., Брейтбург В. В.* Мюзикл: искусство и коммерция: учебное пособие. СПб.: Лань – Планета музыки, 2020. 288 с.

## REFERENCES

1. *Viertel J.* The secret life of the American musical: How Broadway shows are built. New York: Sarah Crichton Books, 2016. 336 p.
2. *Breytburg V*. Arkhitektonika myuzikla: ot teorii Dzheka Virtela k praktike Kima Breytburga (statya 1) [The architectonics of musical: from Jack Virtel's theory to Kim Breitburg's practice (article 1)]. In: Yuzhno-Rossiyskiy muzykal'nyj al'manakh [South-Russian Musical Anthology]. 2026. No. 2. Pp. 105–117.
3. *Stanislavskiy K.* Iskusstvo predstavleniya: Klassicheskie etyudy akterskogo treninga [The Art of Performance: The classical studies of actor's training]. St. Petersburg: Azbuka-Attikus, 2014. 192 p.
4. *Breytburg V.* Zhanr estradnogo myuzikla v tvorchestve Kima Breytburga [The genre of variety musical in the works by Kim Breitburg]: a monograph. Moscow: Kompozitor, 2019. 240 p.
5. *Breytburg K.* «Razvlechenie – neplokhoe slovo» ["An Entertainment is a Quite Good Word"]. In: Muzykal'nyj zhurnal [Musical Journal]. 2025. No. 1. Pp. 2–11.
6. *Woolford J.* How Musicals Work. London: Nick Hern Books, 2013. 320 p.
7. *Eyzenshteyn S.* Montazh attraktsionov [The Montage of Attractions]. Publ. by V. Zabrodin. In: Voprosy teatra [Problems of Theatre]. 2016. No. 1–2. Pp. 281–297.
8. *Breytburg K., Breytburg V.* Myuzikl: iskusstvo i kommertsiya [Musical: The Art and Commerce]: a textbook. St. Petersburg: Lan' – Planeta muzyki, 2020. 288 p.

**Брейтбург Валерия Вячеславовна**
кандидат искусствоведения, профессор кафедры мюзикла и шоу-программ
Российская академия музыки им. Гнесиных
Россия, 121069, Москва
*5291685@mail.ru*
*ORCID: 0000-0001-5220-0918*

**Valeria V. Breitburg**
Ph. D. (Art), Professor at the Department of Musical and Show Programs
Gnesins Russian Academy of Music
Russia, 121069, Moscow
*5291685@mail.ru*
*ORCID: 0000-0001-5220-0918*