

ВВЕДЕНИЕ

Жанр мюзикла, возникнув в начале XX века, переживая расцвет в 1940–1960 годы, и по сей день занимает важное место в современной музыкальной жизни. Аккумулируя традиции академической музыки и массовой культуры, жанр оказался на острие полемики учёных, критиков, слушателей.

В исследовательской литературе жанр мюзикла получил достаточно широкое освещение, однако до сих пор остаётся ряд вопросов, *актуальных* для изучения данного феномена. Среди них – выявление генетических связей мюзикла с другими жанрами из области эстрадной музыки, особенности драматургии и постановочной части, типология сюжетов и поэтика мюзиклов. Наконец, требуется дальнейшее изучение специфики музыкального языка. Все названные аспекты в разной степени освещаются в данной монографии.

Актуальным также представляется введение в научный обиход переводов научной литературы с английского языка, в том числе – книги Х. Бёртона, исследования Н. Симеона, статьи Дж. Блока.

Леонард Бернстайн – одна из ключевых фигур в американской культуре. Безусловно, вершиной его творчества стал мюзикл 1957 года «Вестсайдская история», по-новому рассказанная трагедия Уильяма Шекспира «Ромео и Джульетта».

Цель, которая ставится в монографии – выявить жанровые признаки бродвейского мюзикла в «Вестсайдской истории» Л. Бернстайна.

В этой связи в работе решается несколько **задач**:

- обозначены жанровые истоки мюзикла;
- даны определение жанра мюзикла и его признаки;
- выявлены литературное сходство и различие трагедии У. Шекспира «Ромео и Джульетта» и либретто мюзикла А. Лоренца-С. Сондхайма «Вестсайдская история»;
- раскрыты особенности взаимодействия массовой культуры и традиций академической музыки в мюзикле;

- рассмотрены особенности драматургии в «Вестсайдской истории» Бернстайна как бродвейского мюзикла.

Объектом является мюзикл «Вестсайдская история» Л. Бернстайна, *субъектом* – жанровые признаки произведения.

Литература в свете избранной темы группируется по следующим блокам: история и теория жанра мюзикла, монографии о Бернстайне на русском и английском языках. В работе привлекаются энциклопедические источники, а также литературные и критические работы композитора.

Изучение мюзиклов Бернстайна и, в частности, его «Вестсайдской истории» вводит в круг более обширных вопросов – в область *теории жанра*. Последней в музыкознании отводится значительное место в работах Л. Данько [21, 22], Л. Казанцевой [27, 28, 29, 30], А. Коробовой [38, 39], Е. Назайкинского [52, 53], О. Соколова [59], А. Сохора [61, 62] и др. Здесь не представляется нужным углубление в эту проблематику, однако необходимо выбрать в качестве рабочего определение жанра и преломление его черт в мюзикле.

А. Сохор отмечает, что жанр является типом «содержания, который связан с определённым жизненным назначением и типом исполнения» [62, 8]. По мнению Е. Назайкинского, жанры – это «исторические сложившиеся относительно устойчивые типы, классы, роды и виды музыкальных произведений, разграничиваемые по ряду критериев, основными из которых являются: а) конкретное жизненное предназначение (общественная, бытовая, художественная функции), б) условия и среда исполнения, в) характер содержания и формы его воплощения» [53, 94]. Жанр в понятии О. Соколова – «порождающая закономерность вида музыкальной структуры, соответствующего определённой функции – социальной, практической или художественной» [59, 20].

Обобщая сказанное, очевидно, что наиболее существенными свойствами жанра являются: 1) бытие в социальной среде (функциональный подход), 2) родовое музыкально-художественное содержание (эстетический подход).

Бытие мюзикла в социальной среде обладает своей спецификой и с точки зрения *условий исполнения, и предназначения*. И то, и другое обусловлено тем, что мюзикл обращается к массовой аудитории в форме спектакля с элементами шоу¹ и требует большой исполнительский состав. Для его функционирования необходимо специализированное помещение: большая сцена (в том числе с дополнительными площадками, люками, системой тросов, качелей и т.д.), модернизированные декорации (иногда с элементами рекламы и других видов современной дизайнерской индустрии), освещение и другое техническое оборудование (в том числе пиротехника), место для эстрадно-симфонического оркестра (возможно, для группы бэк-вокала). Эти и другие, иногда специальные для отдельного спектакля, условия исполнения, направлены на создание яркого зрелища, так как происходящее на сцене обращено к массовой аудитории. При этом актёр мюзикла синтезирует профессиональные качества певца, танцора, драматического актёра, шоумена.

Мюзикл в рамках массовой культуры отражает наиболее общие проблемы современного общества, что и предопределяет его жанровое содержание. В мюзикле претворяются наиболее злободневные проблемы – расовая дискриминация, политические конфликты, борьба за счастье в условиях современной урбанизированной цивилизации. При этом существенным в содержании мюзикла является интерпретация вечных тем в искусстве – любви, вражды, борьбы духовного и бездуховного, рокового и божественного.

Иными словами, мюзикл – жанр, обладающий своими специфическими признаками.

Поскольку обзор *литературы по истории и теории жанра* мюзикла освещается во втором параграфе I главы, здесь лишь перечислим некоторые труды в хронологическом порядке, что позволяет контурно очертить историю данного вопроса:

¹ «Шоу – яркое эстрадное представление, развлекательная программа», – таково определение в словаре С.И. Ожегова [91].

1965. Конен В. «Пути американской музыки. Очерки по истории музыкальной культуры США» [35];
1976. Данько Л. «Из истории мюзикла» [21];
1977. Данько Л. «Мюзикл как особая форма музыкально-драматического спектакля» [22];
1979. Бушуева С. «Мюзикл» [17];
1982. Кудинова Т. «От водевиля до мюзикла» 1982 [41];
1982. Гринберг М. и Тараканов М. «Современный мюзикл» [20];
1983. Кампус Э. «О мюзикле» [31];
- 1993 Block, G. «The Broadway canon from “Show Boad” to “West Side Story” and the European operatic ideal» [92];
2005. Бахтин А. «Жанровая классификация музыкально-драматический спектаклей» [7].

Монографическая литература, в которой освещаются общие вопросы о творчестве Л. Бернштейна и его мюзиклах¹, в том числе о «Вестсайдской истории», обширна. Сделаем обзор литературы на русском, а затем на английском языках в хронологическом порядке.

Творческая деятельность Бернштейна находит отражение в некоторых работах *Г. Шнеерсона*. Так, в книге *«Портреты американских композиторов» (1977)* [76] автор знакомит читателя с основными публицистическими работами композитора. Из известных книг – «Радость музыки» (1959) [12], «Концерты для молодёжи» (1962) [10], «Вопрос без ответа» (1976) – Г. Шнеерсон выделяет «Бесконечное разнообразие музыки» (1962) [77]. В последней, отмечает музыковед, «как и в других литературных выступлениях, Бернштейн не раз обращается к спорам о тональной и атональной музыке. Выражая тревогу по поводу жёсткого кризиса, охватившего музыкальное творчество Запада, напомнив о глубоком разрыве между современным композитором и его аудиторией, он пишет: “Все музыкальные формы, известные нам, – григорианский хорал, мотет, fuga, соната – всегда строились на принципе тональности, иначе говоря, имели притягательный тональный центр, определявший все вторичные тональные тяготения”» [цит. по: 76, 206].

¹ См. Приложение 1 «Штрихи к портрету Л. Бернштейна» и Приложение 2 «Мюзиклы Л. Бернштейна».

Анализируя мюзикл «Вестсайдская история», он пишет, что «счастливую судьбу мюзикла Леонарда Бернстайна, в первую очередь, конечно, определила талантливая музыка, ярко театральная, богатая выразительными мелодиями, характерными ритмами. Нельзя не признать также высокое мастерство драматургии пьесы, смелость фантазии либреттиста, дерзнувшего переосмыслить содержание “печальной повести” о Ромео и Джульетте, перенести её действие в современную Америку, сохранив при этом основные линии развития драматических событий» [76, 212].

Об исторической роли композитора в американской культуре пишет **Е. Бронфина** в очерке **«Леонард Бернстайн» (1994)** [15]. Исследователь констатирует: он – «выдающийся американский дирижёр, пианист, музыкальный писатель и лектор, а, кроме того, и организатор музыкальной жизни. Разносторонность поистине редкая! Но если к сказанному присовокупить, что во всех перечисленных областях он проявил себя с необычайной интенсивностью, щедростью и продуктивностью, то станет очевидным: Бернстайн – одно из крупнейших явлений современного музыкального искусства и культуры США» [15, 87].

Биографические факты о жизни и творчестве Бернстайна содержатся в книге **М. Шапиро «100 великих евреев» (2004)** [89]. Автор данной работы отмечает, что «Бернстайн никогда не отказывался сообщить миру с помощью умело управляемых им средств массовой информации и музыкального материала – симфонии и поп-музыки, мелодий к спектаклям и фильмам, что или как он чувствовал. Он был уверен: если он желает что-то сказать нам, то мы захотим это услышать <...> Он не желал просто дирижировать, просто сочинять или просто учить. Он желал, чтобы мы хотели, чтобы он делал всё это одновременно, с тем, чтобы мы захотели чего-то большего» [89, 164].

Глава **«Леонард Бернстайн»** входит в монографию О. Манулкиной **«От Айвза до Адамса: американская музыка XX века» (2010)** [46]. В книге определяется значение композитора для американской культуры, выделяются этапы его жизни и творчества, раскрываются разные грани личности.

О. Манулкина отмечает: «Кипучая энергия Бернштейна и его стремление к непосредственному общению со слушателями выплёскивались в весёлое просветительство, остроумную педагогику: его выступления перед концертами, телепередачами, книги воспитали не одно поколение американцев» [46, 513].

Подчёркивая универсализм Бернштейна как музыканта, автор приводит замечание Дэвида Шиффа: «Для дирижёра, который проводил основное время, интерпретируя классику (и классику не оперную, добавим), пожизненная преданность мюзиклу – главная странность карьеры» [цит. по: 46, 522–523]. Далее исследователь добавляет, что «Бернштейн действительно был театральным композитором. Три его первых крупных сочинения демонстрируют “мастерское владение языком симфонии, балета и музыкального театра и характерный стиль, который мало изменился на протяжении жизни”» [там же].

Выделяет О. Манулкина и мюзикл «Вестсайдская история», который, как она акцентирует, остаётся «главным успехом Бернштейна на Бродвее» [46, 526].

Среди монографической литературы последних лет обращает на себя внимание статья *О.-Л. Монд «Работы Леонарда Бернштейна для музыкального театра: от музыкальной комедии к драматическому мюзиклу» (2010)* [86]. В ней автор рассматривает и анализирует его мюзиклы: «Увольнение в город», «Питер Пен», «Чудесный город», «Кандид», «Пенсильвания-авеню 1600». Следует отметить, что в данном материале содержится именно анализ музыкальной драматургии мюзикла «Вестсайдская история», что является почти исключением в исследовательской литературе.

Из книг на английском языке выделяется монография *Х. Бёртона «Леонард Бернштейн»¹* (*Burton H. Leonard Bernstein, 1994*) [93]. Являясь другом и соратником композитора более 30 лет, Х. Бёртон представляет вниманию читателей биографический труд, посвящённый Л. Бернштейну как многогранной личности, неоднозначной и противоречивой. В монографии исполь-

¹ На перевод данной монографии в своём исследовании опирается О. Манулкина [46].

зуется большое количество документальных источников: интервью с семьёй, друзьями и коллегами; письма, а также фотографии.

Автор открывает множество фактов биографии композитора. Так, во время обучения в университете однокурсники считают Бернштейна «гарвардским всезнайкой, интеллектуальной шишкой, снобом и показушником», а композитор в ответ называет их «изделиями фабрики виртуозов в коротких штанишках» [цит. по: 46, 517]. О дебюте маэстро на сцене в качестве дирижёра Х. Бёртон пишет, что «зал ворочался, как огромное животное <...> Люди выкрикивали приветствия Ленни и оркестру, некоторые пробивались к сцене» [цит. по: 46, 520]. Создание передачи в тележурнале *Omnibus* по бетховенским тетрадам является одним из этапов его творческой карьеры: «Так родился новый Бернштейн – учитель-телезвезда», – отмечает автор монографии [цит. по: 46, 528].

Статья Дж. Блока «*Бродвейский канон между “Плавучим театром” и “Вестсайдской историей” и европейский оперный идеал*» (Block, G. «*The Broadway Canon from “show Boad” to “West Side Story” and the European operatic ideal*», 1993) [92] посвящена бродвейскому мюзиклу как культурному феномену, для которого «Вестсайдская история» является знаковым спектаклем. Далее представлены основные положения статьи и монографии на основе собственного перевода (К.М.).

Дж. Блок акцентирует популярность жанра, подтверждая свою мысль тем, что «примерно триста “книжных” мюзиклов появились на Бродвее между “Плавучим театром” в 1927 году и “Вестсайдской историей” в 1957 году» [92, 525]. Они занимают важное место в репертуаре театра, получают популярность у зрителей и критиков, а также вызывают огромный научный интерес. Так, множество *бродвейских мюзиклов* изучаются американскими музыковедами, статьи которых автор использует в основе данного исследования.

Дж. Блок рассматривает вопрос о канонизации бродвейского мюзикла, отмечая, что «его критерии <...> поразительно похожи на те, которые уста-

новлены для европейского музыкального канона» [92, 525]. «Оклахома!» даёт толчок к появлению стандарта в жанре, это спектакль с определённым характером, атмосферой. Имя Л. Бернштейна с его «Симфоническими танцами» из «Вестсайдской истории» и увертюрой к «Кандиду» автор относит к тем произведениям, которые «многие критики сочли <...> доступными, чтобы быть достойными канонизации» [92, 529]. Спектакли регулярно возрождаются и рассматриваются критиками и историками в различных ракурсах.

Автор приводит две таблицы, в которых отражает судьбу бродвейских мюзиклов с 1927 по 1957 год (когда появляется «Вестсайдская история»), чтобы выявить историческое значение последней. В первой таблице указано 30 мюзиклов, а также количество их постановок за данный период. Безусловно, число постановок впечатляет – оно колеблется от 559 («Чудесный город» Л. Бернштейна) до 2717 раз («Моя прекрасная леди» Ф. Лоу).

В другой таблице называется всего 12 мюзиклов, которые автор относит к так называемому «жанровому канону бродвейского мюзикла», в их числе и «Вестсайдская история». Дж. Блок пишет, что этот мюзикл Л. Бернштейна «и внешне, и внутренне заслуживает канонического статуса» [92, 532]. Его точку зрения разделяют Э. Кингман и Дж. Свейн, которые обосновывают это как «удачный синтез либретто, текстов песен и музыки» [92, 533]. Одной из причин высокого статуса этих мюзиклов учёные называют классическое образование авторов – Дж. Керна, Дж. и А. Гершвинов, Р. Роджерса, К. Портера, Ф. Лёссера, А. Лернера, Л. Бернштейна.

Музыковед также обращает внимание на социальную адаптацию бродвейских мюзиклов. Отмечается, что до Бетховена «европейская музыка была написана в основном для непосредственного потребления, а не для потомков. <...> Оперы XVIII и XIX веков как серьёзные, так и комические, были написаны для зрителей, жаждущих увидеть и услышать, что непосредственно происходит в их настоящем, и возрождение оперы прошлого года в новом сезоне было относительно редким явлением» [92, 536].

Те спектакли, которые сочинялись и не звучали на сцене, автор называет «музейными», которые «висят на стене рядом с “классикой” в ожидании постоянной экспозиции» [92, 537]. Однако мюзикл мыслится как коммерческий спектакль, который будет идти долгое время, а работа автора будет оцениваться потомками.

Отличительным качеством мюзиклов бродвейского канона автор считает связь с классической музыкой, начиная с Барокко. Так, Дж. Блок сначала пишет об операх Р. Вагнера, в которых ценным является мотивное единство, что «в значительной степени связано с ролью оркестра как симфонического инструмента и “продлевания” тематического развития» [92, 538]. Иными словами, отмечает автор, «музыка может становиться проводником драмы» [там же]. В истории музыки подобные процессы происходили в опере и раньше. Так, в «большинстве барочных опер <...> действие не продвигается, представляет ряд ярких концертных номеров» [там же]. Музыкальной непрерывностью начинают отличаться поздние оперы В.А. Моцарта, Дж. Верди. Сходные процессы, как отмечает Блок, происходили в симфонической музыке до и после Л. ван Бетховена. Особую роль после Бетховена он связывает с И. Брамсом, в творчестве которого очевидна симфоническая непрерывность.

Далее автор проводит аналогии между бродвейским канонам мюзикла и опереттой в той части, когда речь заходит о значимости песен и ансамблей, которые становятся развёрнутыми сквозными сценами и «нужно петь всё время» [там же].

В заключение Дж. Блок пишет о том, что «бродвейскому канону соответствуют те произведения, которые наиболее тесно приближаются к стандартам и идеалам, установленными европейским оперным канонам от В.А. Моцарта к А. Бергу. Те мюзиклы, которые являются каноническими или будут таковыми, «представляют собой наиболее продуманную, творческую и в целом более трудоёмкую работу их авторов, композиторов, поэтов, либреттистов, хореографов, сценографов и режиссёров» [92, 544].

Поясняя значимость исследования о феномене мюзикла, автор делает вывод: «Скалистые горы могут рухнуть и Гибралтар может падать, но бродвейский канон между “Плавающим театром” и “Вестсайдской историей”, по видимому, должен остаться» [там же].

Отдельного внимания заслуживает монография **Н. Симеона «Леонард Бернстайн: Вестсайдская история»** (*N. Simeon. «Leonard Bernstein: West Side Story», 2009*) [79]. В монографии за Введением следует шесть глав, два Приложения.

В главе 1 «Бернстайн на Бродвее до Вестсайдской истории» автор рассматривает вопрос о **значении композитора в истории жанра** мюзикла. Его первой значительной работой называется «Увольнение в город» (1944). Симеон отмечает, что «“сказка о трёх моряках”, рассказанная в беззаботной манере, привела к первому большому бродвейскому успеху Роббинса и Бернстайна» [79, 8]. Для создания либретто, как следует из монографии, были приглашены Бетти Комден и Адольф Грин, которые впервые участвуют в создании бродвейского шоу. Их совместная работа влечёт за собой долгую дружбу и сотрудничество с Бернстайном. «Увольнение в город» является «хитом: “самые свежие и интересные музыкальные шоу на нашем пути со времён золотых дней Оклахомы! И всё это прямо сейчас”», – автор приводит высказывание Льюиса Николса [цит. по: 79, 9].

Далее Симеон делает акцент на мюзикле «Чудесный город» (1952) – это также результат сотрудничества Бернстайна с Б. Комден и А. Грином. Спектакль завоёвывает несколько наград, в том числе премию *Tony* в номинации «Лучший мюзикл» (США, 1953).

Этапным в становлении жанра мюзикла Симеон называет «Кандид» (1956) на сюжет романа Л. Хеллман.

Глава 2 «Генезис» посвящена длительной истории создания «Вестсайдской истории». Автор приводит фрагменты документов, писем Бернстайна, газетные и журнальные статьи.

Н. Симеон, описывая *процесс зарождения идеи и создания мюзикла*, отмечает, что Бернштейн ищет сюжет трагического произведения, считая его новым, таким, какого раньше публика ещё не видела в рамках Бродвейского шоу. Композитор обсуждает свой замысел с хореографом и постановщиком Джеромом Роббинсом. Последний предлагает пригласить для создания либретто Артура Лоренца. Симеон приводит воспоминание Бернштейна: «Я его не знаю, но знаю “Дом храбрости”¹, на котором я плакал, как ребёнок» [цит. по: 79, 17].

Роббинс создаёт краткий *план мюзикла* и через три недели после встречи соавторов об идее его создания даётся информация в прессе. 27 января 1949 года в *New York Times* публикуется статья Л. Калта «Ромео получает музыкальное воплощение» (*L. Kalt. «Romeo to receive musical styling»*).

В данной главе Н. Симеон изучает и *промежуточные планы*, которые появляются во время работы над мюзиклом, представляя собой перечень эпизодов, дабы найти оптимальный порядок номеров. Во время создания написано около десяти планов: первый в 1949 году, последний в 1956 году. Работа над текстом либретто начинается в 1955 году и также имеет несколько вариантов. В первых версиях главных героев зовут Ромео и Джульетта, затем имена изменяются – Тони и Мария, которые в финале оба живы: «Тони слаб и сильно ранен, но здесь они получают деньги, одежду для побега от членов обеих банд, за всем следит невидимый “коп”», – пишет автор [79, 39]. В итоговом варианте один из персонажей трагически погибает – это Тони. Лоренц отстаивает свою точку зрения на необходимость сделать финал таковым: «Для меня важно лишь то, что аудитория убеждена в своём желании, чтобы он был убит. Это герой и это более значимо, чем все социологические, поверхностные факты в реальном мире. Я извиняюсь за свою горячность в этом

¹ «Дом храбрости» – пьеса А. Лоренца, написанная в 1949 году.

вопросе натурализма, но иногда меня до смерти тошнит от театра и это основная причина, почему я хотел создать мюзикл» [цит. по: 79, 42].

Далее Н. Симеон рассматривает особенности *репетиций* «Вестсайдской истории». Дирижёром назначается Макс Гоберман, с которым у Бернштейна возник ряд недоразумений. Даже в контракте дирижёра прописано, что композитор не должен присутствовать на репетициях. Для мюзикла назначают восемь (а не пять, как обычно!) недель репетиций для того, чтобы у Роббинса было время для администрирования и свободы действий в хореографической постановке.

В главе 3 «Музыкальные рукописи» автор монографии детально рассматривает текст Бернштейна в «Вестсайдской истории», первые наброски партитуры и сценария, эскизы композитора, а также номера, которые не вошли в мюзикл.

Глава 4 «Оценка» делится на две части: первая включает в себя рассмотрение общих вопросов, касающихся особенностей музыкального языка в «Вестсайдской истории» Бернштейна, а также – жанра, роли оркестра, процесса организации шоу; вторая часть содержит музыкальный анализ номеров мюзикла.

Симеон отмечает, что *жанр* «Вестсайдской истории» – это «новый мюзикл» [79, 75]. Примерами такового служат «Карусель» (1945) Роджерса-Хаммерштейна и «Уличная сцена» (1947) К. Вайля. Во всех – усилен трагический аспект в сюжете, что вносит в музыкальный язык соответствующие средства выразительности. Так, особенностью музыкального языка Бернштейна автор называет «важность диссонирующего интервала (дополненной четвертью) в партитуре» [79, 80]. Здесь же указывается интервал тритон, который становится воплощением неразрешимого конфликта и является сквозным в интонационной драматургии мюзикла.

Оркестр в «Вестсайдской истории» играет важную роль. Он является неотъемлемой частью драмы, одним из элементов в развитии событий, как в выразительной, так и изобразительной функциях. Н. Симеон пишет об орке-

стре в «Вестсайдской истории»: в «Прологе» его отличают «строгость и жестокость», в «Мамбо» – «взрывная энергия», в «Сцене драки» – «угрожающая, ломкая и весьма напряжённая» трактовка [79, 84].

В *Главе 5 «Приём»* Н. Симеон даёт обзор критических замечаний о «Вестсайдской истории», опубликованных в американской прессе.

Глава 6 «Оригинальная Бродвейская запись» посвящена истории создания Бродвейской аудиозаписи, сделанной в один день, копия которой прилагается к монографии на компакт-диске¹.

Обобщая изученную литературу, становится очевидным, что мюзиклы Бернштейна – важный этап в эволюции жанра, впитавшего как достижения массовой музыкальной культуры, так и традиций академической музыки. Избранный ракурс предполагает выбор **методологии** в данной работе – основным является принцип историзма, а также жанровый и структурно-семантический подходы.

Анализ литературного и музыкального текстов мюзикла осуществляется по изданиям²:

У. Шекспир. «Ромео и Джульетта» [75];

Л. Бернштейн. «Вестсайдская история» мюзикл (клавир) [9];

Л. Бернштейн. «Вестсайдская история» мюзикл (партитура) [78].

Научная новизна. Новым в монографии является комплексный подход, позволяющий целостно представить мюзикл как жанр в теоретическом аспекте и выделить его основные признаки, в том числе такой разновидности, как бродвейский.

Новым является анализ текста либретто А. Лоренца и С. Сондхайма, который даётся через сравнение с литературной основой – трагедией У. Шекспира «Ромео и Джульетта».

¹ В данной версии: партия Тони – Ларри Керт; Марии – Кэрол Лоренс; дирижёр – Макс Гоberman.

² Также в работе над монографией использовались аудио- и видеозаписи: L. Bernstein «*West Side Story*»: *Original Broadway record*; L. Bernstein «*West Side Story*»: аудиозапись (1961); L. Bernstein «*West Side Story*»: экранизация Роберта Уайза (в главных ролях Натали Вуд и Ричард Беймер, 1961). Об истории постановок мюзикла см. Приложение 3.

Впервые музыка «Вестсайдской истории» анализируется с позиции музыкально-поэтических мотивов: Вражды и Любви. Первый, в свою очередь, состоит из мотивов драки, смерти; второй – мотивов венчания, клятвы, признания, прощания.

Проанализирована драматургия мюзикла по двум линиям – драматической (Ракеты и Акулы) и лирической (Тони и Мария). Обозначена музыкально-художественная идея сочинения, которую можно сформулировать так: «Любовь побеждает Вражду даже после череды трагических событий».