

Вестник музыкальной науки. 2026. Т. 14, № 2. С. 102–110
ISSN 2308-1031
Journal of Musical Science, 2026, vol. 14, no. 2, pp. 102–110
ISSN 2308-1031

© Яськевич, И.Г., 2026
УДК 78.08
DOI: 10.63219/2308-1031-2026-2-102-110

МУЗЫКАЛЬНЫЙ СПЕКТАКЛЬ «РОМЕО И ДЖУЛЬЕТТА» В ТЕАТРЕ «КРАСНЫЙ ФАКЕЛ»: К ВОПРОСУ ТИПОЛОГИИ МУЗЫКАЛЬНО-ТЕАТРАЛЬНЫХ ЖАНРОВ

И.Г. Яськевич¹

¹ Новосибирский государственный театральный институт, Новосибирск, 630049, Российская Федерация

Аннотация. Обоснована необходимость типологии современного российского мюзикла, что обусловлено появлением множества гибридных поджанров, возникших на стыке музыкального и драматического театров. На примере спектакля «Ромео и Джульетта» новосибирского драматического театра «Красный факел» (2024, режиссер М. Букин) рассмотрено влияние современных межжанровых опытов, определены причины и истоки новых тенденций в российском музыкально-театральном искусстве, связанных с процессами гибридизации различных моделей музыкальных спектаклей, а также музыкального и драматического театров, различных актуальных форм сценических представлений. Оригинальная версия классического сюжета анализируется как кроссжанровый феномен, соединяющий поэтику и значимые признаки музыкального театра и драматического. Исследование опирается на аналитическую методологию с использованием музыковедческого и театроведческого инструментария, привлекает принципы контекстуального подхода. В резюмирующей части автор констатирует факт создания в отечественном театре принципиально новой модели музыкального спектакля, предлагая определить его как «мюзикл для драматического театра» и подчеркивает, что особенности этой разновидности определяются не только влиянием западной мюзикловой формы, но и опытом российского драматического театра последних пятидесяти лет.

Ключевые слова: мюзикл, музыкальный спектакль, жанровая гибридизация в театре, «Ромео и Джульетта», Евгения Терёхина, театр «Красный факел»

Конфликт интересов. Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

Для цитирования: Яськевич И.Г. Музыкальный спектакль «Ромео и Джульетта» в театре «Красный факел»: к вопросу типологии музыкально-театральных жанров // Вестник музыкальной науки. 2026. Т. 14, № 2. С. 102–110. DOI: 10.63219/2308-1031-2026-2-102-110.

MUSICAL PERFORMANCE “ROMEO AND JULIET” AT THE “RED TORCH” THEATER: TO THE ISSUE OF TYPOLOGY OF MUSICAL-THEATRICAL GENRES

I.G. Yaskevich¹

¹ Novosibirsk State Theater Institute, Novosibirsk, 630049, Russian Federation

Abstract. The article substantiates the need for a typology of the modern Russian musical, which is due to the emergence of many hybrid subgenres that arose at the junction of musical and dramatic theaters. On the example

of the play “Romeo and Juliet” of the Novosibirsk Drama Theater “Red Torch” (2024, director M. Bukin), the influence of modern inter-genre experiments is considered, the causes and origins of new trends in Russian musical and theatrical art that has developed as a result of the processes of hybridization of various musical performances models, musical and drama theatrical forms, actuality stage performances. The original version of the classical play is analyzed as a cross-genre phenomenon that combines poetics and significant features of musical and dramatic theater. The study is based on analytical methodology with the use of musicological and theatrical tools, and attracts the principles of the contextual approach. To summarize, the author states the fact of the creation of a new model of musical show in the Russian theater, proposing to define it as “a musical for drama theater”, and also emphasizes that the features of this variety are determined not only by the influence of the Western musical form, but also by the experience of the Russian drama theater of the last fifty years.

Keywords: musical, musical performance, genre hybridization in the theater, “Romeo and Juliet”, Evgenia Terekhina, theater “Red Torch”

Conflict of interest. The author declares the absence of conflict of interests.

For citation: Yaskevich, I.G. (2026), “Musical performance «Romeo and Juliet» at the «Red Torch» Theater: to the issue of typology of musical-theatrical genres”, *Journal of Musical Science*, vol. 14, no. 2, pp. 102–110. DOI: 10.63219/2308-1031-2026-2-102-110.

Завершившаяся первая четверть XXI столетия в российском театральном искусстве ознаменовалась растущим интересом публики к музыкальному театру, точнее к театральным представлениям демократической направленности, в которых музыка играет большую и значимую роль. При этом ожидаемо возникает и встречный процесс: театр, причем не обязательно музыкальный по статусу и титулу, часто – драматический, эстрадный или так называемый независимый, проектный, антрепризный рождает целый ряд новых жанровых моделей музыкальных спектаклей. Системная типология этих явлений пока не сложилась, как не возникло и специальной терминологии в российском искусствознании. В западном контексте их принято довольно условно обозначать *music theatre* (нем. *Musiktheater*), в отличие от *musical theatre* (нем. *Musicaltheater*), под которым подразумевается либо опера, либо (чаще) собственно мюзикл, т.е. большие, устойчивые и высокочастотные модели музыкального театра.

Новые формы, как правило, представляют собой межжанровые, микстовые, диффузные образования, соединяющие черты традиционно стабильных музыкально-театральных форм, таких, например, как опера, мюзикл, музыкальная

комедия, водевиль с многочисленными версиями драматического спектакля, перформанса, сайт-специфик, вербатима и сторителлинговых практик, эстрадным концертом (джукбокс-мюзикл)¹, кабаре и др. По определению Э. Махровой, это «...спектр явлений <...> разрушающих традицию (то есть разрывающих жанровый комплекс “музыкального театра” Нового и начала Новейшего времени)» (2019, с. 23–24). Всестороннее изучение новых кроссжанровых музыкально-театральных моделей, создание их типологии, терминологического аппарата их описания, поиски аналитических подходов являются важными задачами современного искусствоведения, тем более что каждый театральный сезон дает обильный материал для исследований, что определяет их подчеркнутую актуальность. В статье сфокусируемся на процессе «омузыкаливания» современной драмы, рассматривая это явление в контексте актуальной художественной парадигмы.

В последние два десятилетия в российском искусствознании появилось значительное количество работ, посвященных гибридизации музыкально-театральных жанров, а также музыкального и драматического театра, создающей новый и весьма влиятельный контекст художественной и культурной жизни. Важно

признание того, что несомненным лидером среди музыкальных постановок стал мюзикл. Этот жанр уже достаточно полно изучен российским искусствоведением: прежде всего необходимо назвать труды музыковеда Е.Ю. Андрущенко, широким охватом проблематики и глубиной анализа вполне претендующие на фундаментальность (2016; 2018), а также Ю.В. Антиповой (2024), А.А. Конович (2022), Е.А. Трухачевой (2021), В.В. Шулина (2016), которые рассматривают мюзикл во многих аспектах, во взаимосвязях с иными явлениями музыкального и драматического театра, в том числе обозначая векторы его развития в сторону создания новых разновидностей и поджанров.

Закономерно, что музыкальный театр вообще и в особенности жанр мюзикла привлекает и пристальное внимание экономистов, которые отмечают прибыльность постановок в этом жанре для их создателей, видят в нем один из важных факторов так называемой экономики впечатлений, стимул развития художественного рынка и креативных индустрий. Как отмечают исследователи, постановки мюзиклов «...формируют культурные и социальные тенденции, обеспечивая жанру устойчивое место в системе глобального искусства. Их потенциал к инновациям, привлечению инвестиций и взаимодействию с другими видами искусства позволяет утверждать, что мюзиклы останутся ключевым драйвером культурной и экономической трансформации в будущем» (Оспанова А., 2025, с. 53).

В посткультурной практике мюзикл размыл свои контуры, сломал практически все жанровые границы, а также стал претендовать на драматическую сцену. В драмтеатрах регулярно появляются спектакли с большим количеством музыкальных номеров, которые в афишах нередко именуются именно мюзиклами, хотя и не всегда оправданно, ибо, при

всей нестабильности терминологии, из практики все же ясно, что главная особенность и ценность музыкального театра состоит в том, что музыка в нем не просто углубляет смысл и обогащает действие, а **создает** и то, и другое, однако в музыкальных постановках на драматических сценах такое случается редко².

Мюзикл все отчетливее проявляет свою природу промежуточного жанра между театром драматическим и музыкальным, он колеблется то в одну, то в другую сторону и, возможно именно это его «буферное» положение является причиной особой привлекательности для зрителей. Очевидно, что и самому драматическому театру разворот в сторону мюзикла дает ряд существенных преимуществ, в частности:

- современность и доступность театрального языка, открывающие ему возможность актуального разговора с самой широкой публикой;
- привлечение в театр молодежной аудитории, для которой язык популярной музыки (эстрады, рока, рэпа, техно и других современных стилей) хорошо понятен и близок, так же как и современная хореография (часто с элементами стрит-данса), особая энергетика, иногда эмоционально взвинченная, гротескная манера актерской игры, эксцентрика, характерные для мюзикловых представлений;
- возможность создания нового театрального текста на основе известной драматургии, при этом в лучших образцах – без смыслового редуцирования первоисточника, напротив, с хорошим потенциалом к обогащению содержания в музыкальной партитуре;
- наконец, повышение доходности театральной кассы за счет расширения потенциальной аудитории и большей ценности произведения в глазах публики, что дает возможность увеличить стоимость билетов.

По всей вероятности, драматический театр обречен на омузыкаливание, на завоевание своего места в пестрой пограничной полосе music theatre, и с этим приходится считаться.

Спектакль «Ромео и Джульетта» в Новосибирском государственном академическом драматическом театре «Красный факел» (премьера 2024 г.) представляется удачным образцом соединения многих признаков жанра мюзикла и возможностей драматической сцены, примером, реализующим все вышеперечисленные преимущества межжанровой, диффузной модели.

Искусственный интеллект утверждает, что «Ромео и Джульетта» – самая репертуарная пьеса У. Шекспира в российских театрах³. Хрестоматийный сюжет трагедии широко известен и во всем мире, в том числе по бесчисленным претворениям в кинематографе, балете, опере, мюзикле; он легко узнается перенесенным в иное время, иной исторический и культурный контексты и раскрывает неведомые Шекспиру социальные, политические, психологические, межнациональные и иные проблемы. История, написанная более четырехсот лет назад, стала культурным мифом, знакомым (пусть и в общих чертах) даже нечитающей молодежи и зрителям, не погруженным в театральный контекст.

Создатели новосибирского спектакля – композитор Евгения Терёхина, автор либретто и стихов Наталия Макуни, режиссер Марк Букин, художник Евгений Терехов, художник по костюмам Анастасия Терехова – не стремятся пересказать и проиллюстрировать трагедию во всех подробностях, хотя и придерживаются линейного повествования, сохраняя его опорные точки и всех главных действующих лиц. Однако большинство сцен существенно сокращены, иные переосмыслены и переписаны, некоторые купи-

рованы. В результате действие выпрямляется, в то время как основной конфликт обостряется до предела, а лирическая обаятельная сфера спектакля существенно расширяется, окрашивается в яркие эмоциональные тона, обогащается осмыслением современных социальных и психологических проблем.

Приподнятый, небытовой строй переживаний героев, поэтическая отвлеченность философствования в новых текстах придает произведению притчевый характер и черты высокого лирического высказывания, что в целом соответствует основному послы, стилю и духу шекспировского шедевра. Либреттист стремится вступить в дуэт с Шекспиром, сохранить большие фрагменты подлинного текста (например, монолог Меркуцио о королеве Маб, утренний разговор в спальне Джульетты, гневные высказывания Герцога и многое другое), или оттолкнувшись от него создать свой образ, расширяя поэтическое поле.

Действие трагедии перенесено во вполне конкретное время и место – в постсоветскую Россию 1990-х гг. Это обнаруживается в костюмах, манере поведения, лексике многих персонажей, в природе взаимоотношений между некоторыми из них. Так, Парис становится теневым торговцем оружием и деловым партнером Капулетти, причем более сильным и влиятельным, имеющим рычаги давления на предполагаемого тестя. В этом контексте судьба Джульетты отягощена ролью разменной монеты в грязном бизнесе семьи, она растет в отсутствии родительского внимания и любви, а в острый конфликтный момент отец прибегает в отношении к ней к угрозам и физическому насилию; затравленная страхом и от этого агрессивная мать девочки также представляет вполне узнаваемый типаж из недавнего прошлого. Слуги обеих семей здесь – телохранители и мелкие бандиты.

Но не только новые сюжетно-образные решения отсылают зрителей к указанному хронотопу, но и эстетика самого спектакля. Художник создает аллюзию так называемой театральной «чернухи», столь популярной 30–35 лет назад. Верона предстает как грязный, темный, пустынный и заброшенный город, стены его домов испачканы неэстетичными граффити, из-под ног его жителей летят пыль и песок, а с неба льет непрекращающийся дождь. Место, «убитое» злобой, ненавистью и враждой, лишенное света и любви, само по себе обрекает юные неиспорченные души главных героев на страдания. Тема вражды в спектакле обретает яркое, пронзительное звучание, особую гуманистическую силу и остроту.

Новым разворотом темы объясняется изначально невротическое состояние Ромео, его мрачные предчувствия, навязчивые страхи. Подвижный, легкий, порывистый юноша в кедах, узких брючках и легкой куртке похож на студента-первокурсника, рефлексирующего и остро переживающего несовершенство окружающего его мира. В спектакле нет его первой возлюбленной жестокой Розалинды, вся жестокость для героя сосредоточена во вражде двух кланов, влекущей ужас смерти и разрушения и выходящей на глобальный уровень. Текст его первого вокального номера (можно сказать – выходной арии) изобилует кроваво-красными ассоциациями, а речитативный склад вокальной мелодии, воспроизводящей прерывистое дыхание и страстную, захлебывающуюся речь, мерные удары барабана в сопровождении, отражают пугающе-взвинченное состояние героя. Почти встык следует вокальный монолог Ромео о страшных снах и смертельных предчувствиях. Недаром друзья юноши – Меркуцио и Бенволио – не на шутку обеспокоены его состоянием, и силой отправляют его на бал к Капулетти, чтобы вернуть

к нормальной жизни. Из шекспировской реплики «Бей в барабан!» вырастает большой эффектный номер трех парней с большими барабанами, буквально бьющий молодой силой и неистовой энергией.

Образ Джульетты в спектакле также не хрестоматиен, она – замкнутая в себе, потерянная девочка, пытающаяся спрятаться в мешковатой одежде и капюшоне. Ее лирические вокальные эпизоды, сочетающие выразительность речитатива и широту распевной, экспрессивной мелодии, пронизаны взлетающими вопросительными интонациями – подросток с робкой надеждой ищет объяснение враждебному и непонятному ей миру. Критик М. Кожина пишет: «"Красный факел" напоминает, что Ромео и Джульетта – это герои, про которых пишут песни, ставят спектакли, снимают фильмы. Над ними не властно время, они переходят из одной эпохи в другую, и каждая хочет присвоить их себе, так происходит и сегодня» (2024, с. 40).

Серьезную трансформацию претерпевает и образ патера Лоренцо, который пребывает в постоянной страстной полемике с Господом, и готов к самосожжению, требуя ответа на центральный вопрос: почему мир Божий устроен так жестоко и несправедливо? Брак юных Монтекки и Капулетти для него – не только возможность примирить кланы, но и личная надежда на возможность укрепления в вере.

Любовный сюжет в спектакле сохраняет все основные эпизоды, чувства героев с самого начала полны драматизма и тревожных предчувствий, что отражено в словесно-музыкальном комплексе. Ключевые моменты решены пластически-танцевальными сценами в сопровождении инструментальной музыки, то контрастной фоновой (на балу), то нежной и чувственной (венчание, ночь любви), то сдержано трагической (в склепе).

И хотя кровавая тема вражды в данной интерпретации остается центральной, акцентной и безнадежно не заканчивается с гибелью молодых людей, все же и вечная любовь получает свою расцветающую и эмоционально захватывающую линию, а также финальное оплакивание в двух хорах возвышенно-хорально-го склада. Нельзя не заметить, что текст последних содержит явные аллюзии заключительных фраз знаменитой ленкомовской «Юноны» и «Авось»: у А. Вознесенского «Мы забыли, бранясь и пируя, для чего мы на землю попали. Аллилуйя любви!», у Н. Макуни – «Мы забыли, для чего мы на землю посланы... Любовью буду жить, ей одной».

Музыка сопровождает спектакль от начала до конца. В одном из интервью постановщик М. Букин говорит: «Наш спектакль – в жанре музыкального театра. Это не какая-то дань моде – давайте все будем петь <...> было придумано решение, как выразить эту любовь, как ее явить, чтобы она была абсолютной, чтобы минимизировать хоть какое-либо сомнение по поводу объема и масштаба этой любви между Ромео и Джульеттой» (Мазурова С., 2025).

Композитор Евгения Терёхина – опытный театральный автор, данный спектакль это ее третье обращение к «Ромео и Джульетте»: первое состоялось в 2004 г. в Русском драматическом театре г. Кокшетау (Казахстан) и это также был мюзикл, специально созданный для драматического театра; второе – инструментальное музыкальное сопровождение спектакля Екатеринбургского ТЮЗа. Для Новосибирска композитор создала новую оригинальную партитуру в расчете на исполнение артистами драматического театра.

В «Красном факеле» все музыкальные номера (достаточно сложные) исполняются артистами труппы в полном объеме: это и вокал, соединяющий так назы-

ваемое актерское пение с экспрессивной мюзикловой подачей (поющие герои – только Ромео и Джульетта, также есть хор всех действующих лиц), и инструментальное сопровождение – электрогитары, клавишный синтезатор, аккордеон, ударные (исполнители на инструментах одеты в концертные костюмы, они постоянно находятся на сцене около передних кулис и эмоционально включены в события: своим актерским обаянием и живым исполнительским нервом они способствуют вовлечению зрителей в происходящее).

Несмотря на эклектичность партитуры, она сохраняет внутреннее стилистическое единство и композиционную целостность. Единая исполнительская манера, постоянный инструментальный состав, интонационные переключки и признаки лейтмотивности способствуют созданию органичного сплава эстрадной лирики, рок-баллады, мюзикловой арии, рэпа, мелодекламации, барабанного боя, отголосков европейской танцевальной музыки, французского шансона, аллюзий христианского хора.

Музыкальная структура спектакля представляет собой чередование вставных вокальных номеров с небольшими эпизодами инструментальной музыки, смонтированных в текстовую драматургию – это разновидность зонгов с их внесюжетной, комментирующей функцией, однако комментарии чрезвычайно широки. В виде музыкальных монологов в них предстает осмысление центральных философских, экзистенциальных проблем, размышления героев о своем бытии, о природе чувств и причинах собственных поступков. Таким образом музыка все же демонстрирует свою действенную природу, способствует созданию и развитию характеров, эмоциональных состояний персонажей, высвечивает суть и причины их действий, отмечает кульминации и вообще все узловые моменты сцениче-

ского повествования. Музыкальные номера складываются в собственную драматургию, перерастают комментирующую и иллюстрирующую функцию, музыка становится неотъемлемым и смыслообразующим компонентом спектакля, создавая в синтезе с литературной основой новый театральный текст.

Переходя к выводам еще раз отметим, что современный мюзикл далеко отошел от своей первоначальной модели и этим жанром маркируют и продюсерские проекты, созданные и прокатывающиеся по бродвейской системе, и репертуарные спектакли в театрах музыкальной комедии (зачастую их партитуры не имеют подлинной музыкальной драматургии), а также рок-, зонг-, фолк-, балладные или песенные оперы, джукбокс-мюзиклы, музыкальные фильмы и телевизионные концертные программы.

Появились мюзиклы а capella («Айсвилль» Е. Загота), драматические и камерные («А зори здесь тихие» А. Кротова, «В поисках времени» О. Михайлова, рок-опера «КарамазовЫ» А. Рагулина), само жанровое определение которых по отношению к классическим образцам является оксюморонным. В сложившейся ситуации представляется возможным и необходимым выделить в отдельную жанровую разновидность «мюзикл для драматического театра» с его выраженной спецификой, в которой в первую очередь отметим зонговую, балладную природу вокальных номеров, ориентир на особую актерскую манеру вокализации и игры на инструментах, на умение исполнителей быстро и органично переходить от бро-

ской актерской игры к пению и наоборот, видеть и «держат» перспективу сюжета в достаточно пестрой сценической структуре.

Заметим также, что в отечественной театральной традиции есть и свой (не только мюзикловый) источник создания подобного рода музыкальных представлений. В 1970-е гг. два драматических театра показали на своих сценах музыкальные спектакли, ставшие легендами и прославившие актеров-певцов Алису Фрейндлих, Михаила Боярского, Николая Караченцова. В Ленинграде в театре Ленсовета это были «Укрощение строптивой» (1970) и «Дульсинея Тобосская» (1973) с музыкой Геннадия Гладкова, в Москве в театре им. Ленинского комсомола – «Тиль» Гладкова (1974), «Звезда и смерть Хоакина Мурьетты» (1976) и «Юнона» и «Авось» (1981) Алексея Рыбникова. Называли эти постановки по-разному – музыкальный спектакль, рок-, зонг-опера, но цель была одна: оба театра утверждали необходимость поисков нового сценического языка, понятного современной молодежной аудитории, создание театральных интерпретаций серьезной литературы и драматургии для самой широкой аудитории. Уже тогда было очевидно, что с этими актуальными задачами лучше всего справляется демократичный музыкальный театр⁴.

Таким образом, русскоязычный мюзикл, зародившийся в недрах драматического театра, сегодня возвращается в родную среду, что обнаруживает еще один ракурс рассмотрения нового явления – в ретроспективе отечественной театральной практики второй половины XX в.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Сайт-специфик – постановки вне сцены, в которых локация является «участником действия» и неотъемлема от него; вербатим (или театр.doc) и сторителлинг – близкие по-

нятия, определяющие тип спектакля, литературная основа которого создана из подлинных рассказов одного или нескольких людей (это могут быть записи бесед, воспоминаний,

публичных высказываний, интервью и т.д.); джукбокс-мюзикл – спектакль, построенный на чередовании известных, популярных песен (яркий пример – «Mamma Mia!» по песням группы ABBA).

² В настоящей работе за пределы нашего внимания выходят особые случаи: во-первых, ряд современных опер, созданных специально для драмтеатров; во-вторых, постановки на драматических сценах страны «классических» зарубежных мюзиклов и произведений отечественных авторов в этом жанре.

³ Данные ИИ косвенно подтверждаются значительным скачком интереса российских театров к этому сюжету в последние несколько лет, перечислим некоторые постановки: в «Первом театре», Новосибирск (реж. Алексей Золотовицкий, 2021); в Московском ТЮЗе

(реж. П. Шерешевский, 2023); в Екатеринбургском ТЮЗе (реж. Г. Лифанов, 2024); в Красноярском драматическом театре им. А.С. Пушкина (реж. Н. Столбова, 2024); мюзикл в театре «Поколение», Москва (комп. К. Брейтбург, реж. Н. Покотыло, 2025); мюзикл в Санкт-Петербургском театре музыкальной комедии (комп. Ж. Пресгурвик, лицензионная постановка, 2025); в Новосибирском театральном институте (реж. С. Афанасьев, 2025); в Театре им. Е.Б. Вахтангова, Москва (реж. О. Долин, 2026) и многие другие.

⁴ Указанные спектакли Ленкома сохранились в видео- и аудиозаписях («Юнона» и «Авось» до сих пор в репертуаре театра), обильных критических публикациях и научных работах, в частности, им посвящена статья А.Ю. Ряпосова (2022).

ЛИТЕРАТУРА

Андрущенко Е.Ю. Феномен мюзикла в российской музыкальной культуре (1950-е – начало XXI века) // Проблемы музыкальной науки. 2016. № 4. С. 137–142.

Андрущенко Е.Ю. Синтезирующие тенденции в мюзикле и рок-опере второй половины XX – начала XXI века. Ростов н/Д.: Ростов. гос. консерватория им. С.В. Рахманинова. 2018. 152 с.

Антипова Ю.В. Российский мюзикл в категориях археомодерна // Вестник музыкальной науки. 2024. Т. 12, № 3. С. 83–92.

Кожица М.А. Любовь не спасет мир // Петербургский театальный журнал. 2024. № 3. С. 40–43.

Конович А.А. Жанр мюзикла в современных реалиях эстрадного театра // Труды Санкт-Петербургского государственного института культуры. 2022. Т. 225. С. 30–44.

Мазурова С. Влюбленные из Вероны. Каким получился спектакль «Ромео и Джульетта» в театре «Красный факел»? // Российская газета. 2025. URL: https://rg.ru/2025/08/06/reg-szfo/kakim-poluchilsia-spektakl-romeo-i-dzhuletta-v-teatre-krasnyj-fakel.html?utm_referrer=https%3A%2F%2Fyandex.ru%2F (дата обращения: 26.03.2026)

Махрова Э.В. Музыкальный театр: Терминологический экскурс // Opera musicologica. 2019. № 3. С. 20–31.

Оспанова А.М., Аубикорова А.Г. Мюзиклы как фактор развития современного арт-рынка // Международный журнал гуманитарных и естественных наук. 2025. № 2-1. С. 49–54.

Ряпосов А.Ю. М.А. Захаров от «Тиля» к «Юноне»: Поэтика музыкальных спектаклей //

REFERENCES

Andrushchenko, E.Yu. (2016), “The Phenomenon of the musical in Russian musical culture (1950s – early XXI century)”, *Problemy muzykal'noi nauki* [Problems of Musical Science], no. 4, pp. 137–142. (in Russ.)

Andrushchenko, E.Yu. (2018), *Sinteziruyushchie tendentsii v myuzikle i rok-opere vtoroi poloviny XX – nachala XXI veka* [Synthesizing trends in musical and rock opera of the second half of the 20th – early 21st centuries], Rostovskaya gosudarstvennaya konservatoriya im. S.V. Rakhmaninova, Rostov on Don, 152 p. (in Russ.)

Antipova, Yu.V. (2024), “Russian musical in the categories of archaeomodernism”, *Journal of Musical Science*, Vol. 12, no. 3, pp. 83–92. (in Russ.)

Konovich, A.A. (2022), “The genre of the musical in the modern realities of variety theater”, *Trudy Sankt-Peterburgskogo gosudarstvennogo instituta kul'tury* [Works of the Sankt-Petersburg State Institute of Culture], Vol. 225, pp. 30–44. (in Russ.)

Kozhina, M.A. (2024), “Love Will Not Save the World”, *Peterburgskiy teatralnyi zhurnal* [Petersburg Theater Journal], no. 3, pp. 40–43. (in Russ.)

Makhrova, E.V. (2019), “Musical theatre: terminological excursion”, *Opera musicologica* [Musicological works], no. 3, pp. 20–31. (in Russ.)

Mazurova, S. (2026), “Lovers from Verona. How did the play “Romeo and Juliet” turn out at the Red Torch Theater?”, *Rossiyskaya gazeta* [Russian Newspaper], Available at: https://rg.ru/2025/08/06/reg-szfo/kakim-poluchilsia-spektakl-romeo-i-dzhuletta-v-teatre-krasnyj-fakel.html?utm_referrer=https%3A%2F%2Fyandex.ru%2F (Accessed 26 March 2026). (in Russ.)

Ospanova, A.M., Aubikorova, A.G. (2025), “Musical as a factor in the development of the modern

Общество. Среда. Развитие. 2022. № 2. С. 52–59.

Трухачева Е.А. Русский мюзикл как уникальный феномен искусства // Культурная жизнь Юга России. 2021. № 4. С. 52–59.

Шулин В.В. Российский мюзикл в контексте развития жанра // Вестник СПбГИК. 2016. № 2. С. 140–143.

art market”, *Mezhdunarodnyi zhurnal gumanitarnykh i estestvennykh nauk* [International Journal of Humanities and Natural Sciences], no. 2-1, pp. 49–54. (in Russ.)

Ryaposov, A.Yu. (2022), “M.A. Zakharov from «Til» to «Juno»: the poetics of musical performances”, *Obshchestvo. Sreda. Razvitie* [Society. Environment. Development], no. 2, pp. 52–59. (in Russ.)

Shulin, V.V. (2016), “Russian Musical in the context of genre development”, *Vestnik SPBGIK* [Bulletin of SPBGIK], no. 2, pp. 140–143. (in Russ.)

Trukhacheva, E. A. (2021), “Russian Musical as a Unique Phenomenon of Art”, *Kul'turnaya zhizn' Yuga Rossii* [Cultural life of the South of Russia], no. 4, pp. 52–59. (in Russ.)

Сведения об авторе

Яськевич Ирина Георгиевна, кандидат искусствоведения, доцент, доцент кафедры истории театра, литературы и музыки Новосибирского государственного театрального института
E-mail: irina.iasia@yandex.ru

Author Information

Irina G. Yaskevich, Cand. Sc. (Art Criticism), Docent, associate professor of the Department of History of Theater, Literature and Music of the Novosibirsk State Theater Institute
E-mail: irina.iasia@yandex.ru

Поступила в редакцию 09.03.2026

После доработки 15.05.2026

Принята к публикации 23.05.2026

Received 09.03.2026

Revised 15.05.2026

Accepted for publication 23.05.2026