УДК [792.54:782.8](100+470)

В. В. Шулин

Российский мюзикл в контексте развития жанра

Статья посвящена анализу жанровых особенностей мюзикла. Основу составляют материалы об истоках, развитии жанра в мире и России. На примерах постановок последнего десятилетия проводятся параллели между мировой и российской практикой функционирования жанра, рассматриваются вопросы о тенденциях его развития в России.

Ключевые слова: мюзикл, рок-опера, эстрада, массовое искусство, популярное искусство, джаз, музыкальный театр, история мюзикла, музыкально-развлекательные жанры

Viacheslav V. Shulin

Russian musical in the context of the development of the genre

The article analyzes genre characteristics of a musical. Based materials are about the origins, the development of the genre in Russia. Examples of the productions of the last decade, there are parallels between global and Russian practices functioning of the genre, discusses the trends of its development in Russia.

Keywords: musical, rock opera, pop music, popular art, jazz, musical theatre, history of musical, entertainment genres

Как вид музыкально-драматического искусства мюзикл вызывает повышенный интерес. Получив распространение как самостоятельный жанр во многих странах мира, в последние два десятилетия российский мюзикл значительно упрочил свои позиции и стал одним из знаковых явлений в отечественной музыкальной культуре.

В настоящее время мы наблюдаем множество дискуссий о будущем жанра, обсуждаются связи мюзикла с более традиционными формами музыкально-драматического искусства и виды взаимодействий между сложившимися за многие десятилетия направлениями и школами внутри самого жанра.

Родоначальником мюзикла можно считать бродвейский музыкально-развлекательный театр, в первые годы XX столетия переживающий бурный период сосуществования легких жанров. На соседствующих сценах уживались водевили и бурлески, экстраваганца и варьете, театры менестрелей, мюзик-холлы, фарсы и ревю. Но с утверждением определенных национальных американских приоритетов театр постепенно начинает вырабатывать отвечающие потребностям общества сценические формы. И формирующийся мюзикл, впитавший в себя элементы каждого из вышеуказанных жанров, удачно подходил на роль оригинального американского сценического продукта. Катализатором для будущего мюзикла, той самой необходимой каплей, которая вытеснила его из ниши оперетты и водевилей, обозначив как оригинальный сценический жанр, стал джаз. Именно джаз обеспечил столь необходимые элементы – новые ритмы, гармонию, музыкальный инструментарий и танцевальную лексику.

Процесс становления американского мюзикла напрямую связан с процессом становления в США общества массового потребления. Он (мюзикл) стремится быть в нише массового шоу, рассчитанного на публику с широкой палитрой вкусов и предпочтений. Борьба за зрителя в мюзикле определяет правила существования данного жанра. Чтобы мюзикл был популярен, его музыкальные темы должны жить не только в стенах театра или кинотеатра. И чем больше интерпретаций на эти темы, чем больше их шлягерных инвариантов создадут исполнители, тем у большей аудитории будут популяризированы сами мюзиклы. Примером может служить знаменитая «If I Loved You» Р. Роджерса и О. Хаммерстайна из мюзикла «Карусель», входящая в репертуар многих как оперных, так и эстрадных звезд, или потрясающая интерпретация в стиле «соул» Рэем Чарльзом темы «What a wonderful morning» из «Оклахомы» тех же авторов.

«Оклахому» многие исследователи признали как спектакль, впервые композиционно представляющий единое целое: в нем не было вставных дивертисментных вокальных и танцевальных номеров; сюжет, характеры героев, музыка, пение – все компоненты существовали неразрывно, подчеркивая и развивая разными средствами общую линию сценического произведения. До начала 1940-х гг. американский музыкально-развлекательный театр практически не предлагал публике подобного собственного шоу, имеющего театральную игру, соединенную с пластикой и вокальным искусством, «серьезную» драматическую основу, где фабула сюжета строилась бы на основополагающих ценностях – любви, социальной общности, патриотизме. Для обозначения жанровой новизны

своего произведения авторы предложили новый термин: musical. В 1955 г. Спектакль «Оклахома» был экранизирован, и одноименный фильм получил два Оскара – за лучшую музыку (Р. Роджерс) и лучшую работу со звуком. К этому времени стало понятно, что важнейшим критерием в мюзикле является сама музыка, напрямую участвующая в развертывании сюжетной линии, при этом легкая для восприятия и запоминающаяся.

Традиционный взгляд на мюзикл как на искусство развлекательное отнюдь не исключает и того объективного факта, что оно служит своеобразным зеркалом общественной жизни, зачастую отражая национальные, культурные или социальные особенности страны. Мы с большой долей определенности можем различить, например, английский, французский и американский мюзикл – каждый из них имеет свои отличительные особенности и клише. Именно эти национальные школы мюзикла в данное время определяют тенденции развития этого жанра, объединяясь вокруг двух основных центров – американского и европейского, ядро которых составляют театры, расположенные в районах Бродвея в Нью-Йорке и лондонского Вест-Энда соответственно. Однако сегодня можно говорить и о фактах развития национальных школ мюзикла, например, в Швеции, Италии, Германии, Польше, Австрии, Венгрии и, конечно, в России.

Начиная с 1960-х гг. западные мюзиклы показывают поворот на «сотрудничество» с различными стилями и музыкальными направлениями. Современный мюзикл также не прочь обернуться к року, музыке диско и даже поп-музыке. Если мы взглянем на сегодняшний репертуар мюзиклов на Бродвее (вкл. офф-Бродвей), то увидим внушительное стилевое разнообразие. Здесь и «Американец в Париже» Дж. Гершвина, и «Хелло, Долли!» Дж. Хермана, «Скрипач на крыше» Дж. Бока и «Отверженные» К. М. Шенберга, «Призрак Оперы» и «Кошки» Э. Л. Вебера, детские» мюзиклы – «Аладдин», «Ведьма», «Матильда», «Король Лев» и даже рэп-мюзикл «Хамильтон». Однако самым типическим музыкально-стилевым клише бродвейского мюзикла остается «золотой» вариант, который сложился под воздействием джаза к концу 1930-х – началу 1950-х гг. и ассоциируется со звучанием биг-бенда, свинговым ритмом, джазовыми танцовщиками, массовыми вокально-хореографическими сценами. Примерами могут служить неоднократно поставленные популярнейшие мюзиклы, сочиненные уже в 1960–1980-е гг. – «Кабаре» и «Чикаго» Дж. Кандера, «Весь этот джаз» Р. Бернса или «Сладкий запах успеха» М. Хэмлиша и др.

Первые попытки создания основ для будущего российского мюзикла делал еще в 1930-е гг. И. Дунаевский (не без влияния американских музыкальных комедий). Его «Веселые ребята», «Цирк», «Волга-Волга» в сотрудничестве с режиссером Г. Александровым органично соединили русскую ментальность и голливудскую сюжетную легкость, новый инструментарий оркестра, принципы джазовой аранжировки и славянскую мелодику. А массовые русско-народные танцы из «Волги-Волги» по накалу, зрелищности и профессиональному уровню исполнителей ничем не уступали американским исполнителям степа, линди-хоупа и джаз-танца.

Однако политические догмы того времени не позволили развить данные начинания. И лишь через четыре десятилетия, после целой волны успешно поставленных американских, французских и английских мюзиклов конца пятидесятых – начала семидесятых («Звуки музыки», «Вестсайдская история», «Шербургские зонтики», «Иисус Христос – суперзвезда» и т. д.), многие российские (советские) композиторы вновь открывают этот жанр. Жанр, где музыка трактуется как одно из равноправных средств реализации сюжета и характеристики героев, в отличие от оперетты, где она (музыка) главенствует лишь во вставных номерах и функционально не участвует в развитии действия.

А. Рыбников, Г. Гладков, М. Дунаевский, В. Лебедев, А. Колкер, А. Зацепин, А. Журбин и другие композиторы, а с ними и режиссеры – Л. Квинихидзе, Г. Юнгвальд-Хилькевич, М. Захаров, В. Воробьев и др. создают целый ряд кино- и театральных постановок с новыми принципами функционирования музыки. «Свадьба Кречинского» А. Колкера, наряду с рок-оперой А. Рыбникова «Звезда и Смерть Хоакина Мурьеты», по воле случая явились и образцом российских постановок, получивших жизнь в форматах, укоренившихся в сегодняшней практике мюзикла: спектакль, аудио-альбом и кинофильм. Музыка из многих созданных тогда спектаклей и кинофильмов была позднее переосмыслена и легла в основу современных мюзиклов. Это и легендарная «Юнона и Авось», и «Орфей и Эвридика», «Обыкновенное чудо», «Милый друг», «Бременские музыканты», «Летучий корабль», «Мэри Поппинс, до свидания!», «Красная шапочка», «Буратино!» и многие другие.

Однако многие музыкальные постановки, несмотря на присутствующие видимые признаки, по форме и содержанию все же нельзя назвать полноценными мюзиклами. Необходимо отметить и факт множественности трактовки самого понятия «мюзикл». Традиционно под определением мюзикла мы находим «музыкально-сценическое представление, в котором используются разнообразные выразительные средства эстрадной и бытовой музыки, хореографического, драматического и оперного искусств»[1], при этом не учитываются другие компоненты мюзикла – литературная основа, пластика, сценическое оформление, стилевая принадлежность. Одно и то же произведение в разных

источниках может именоваться и мюзиклом, и музыкальной комедией, зонг- или рок-оперой. В понимании западного слушателя «рок-опера» – формат музыкального альбома в жанре рок, последовательность песен, объединенная общей идеей[2]. В советском музыкознании рок-опера[3] первоначально трактовалась как музыкальный спектакль, реализованный средствами рок-музыки.

В одном из интервью А. Рыбников так охарактеризовал свое произведение: «Я решил делать „Звезду и смерть…" как симфо-рок, сочетание большой симфонической формы и рок-ритмов»[4]. По музыкальной форме и содержанию «Звезда…» – безусловно, рок-мюзикл. Название рок-опера (англ. rock Opera) распространилось под влиянием мюзикла Э. Л. Вебера «Иисус Христос – суперзвезда» (поставлен на Бродвее в 1971 г., одноименный кинофильм, 1973 г.). Но в то время, когда «Иисус…» создавался, дефиниция «рок-опера» еще не имела устоявшихся значений, и аббревиатура «рок-опера», в силу своей новизны и моды, имела большее значение для коммерческого успеха постановки, символизируя новое качество музыкального представления, обращенного к молодежной аудитории[5].

Жанровая граница, отделяющая «мюзикл» от «немюзикла» лежит, прежде всего, в русле вопроса о функции музыки в постановке: музыка лишь помогает в раскрытии драматического действия, или само действие реализуется в ней?

Первый отечественный авторский музыкально-театральный продукт, который создавался целенаправленно под названием «мюзикл» (и его с уверенностью можно классифицировать так по всем параметрам, как музыкальным, так и сценарно-постановочным и административным), – это «Норд-Ост» (продюсеры и композиторы А. Иващенко и Г. Васильев, 2001).

Позднее российскими авторами на московских сценах были созданы «Двенадцать стульев» И. Зубкова и А. Вулых в постановке Т. Кеосаяна (2003), «Вийон» на музыку С. Белоголова (2005), Московский театр оперетты ставит «Граф Монте-Кристо» на музыку Р. Игнатьева (либретто Ю. Кима, 2008), позднее с этими же авторами – «Граф Орлов», в 2016 г. планируется «Анна Каренина». Открывшийся в 2012 г. Театр мюзикла уже представил мюзиклы «Растратчики» (по пьесе В. Катаева, муз. М. Леонидова и А. Шаврина), «Все о Золушке» (муз. Р. Паулса), готовится к постановке рок-опера «Преступление и наказание» на музыку Э. Артемьева. Интересны и авторские проекты для детей в московском музыкальном театре Айвенго – мюзиклы «Остров сокровищ» и «Баллада о маленьком сердце». Екатеринбург представлен, в основном, постановками Театра музыкальной комедии – мюзиклами «Екатерина Великая» (2008) и «Яма» (2013) на музыку С. Дрезнина. К ним добавились и недавние премьеры – «Обыкновенное чудо» Г. Гладкова, лайт-опера «Мертвые души» А. Пантыкина.

Москва, Санкт-Петербург, Екатеринбург ожидаемо становятся центрами российского мюзикла – в вышеназванных городах исторически сформирована зрительская аудитория, проявляющая интерес ко всем музыкально-драматическим жанрам. По количеству постановок лидируют Москва и Санкт-Петербург. По своему значению для развития мюзикла их даже отчасти сравнивают с вечно «соревнующимися» Бродвеем и лондонским Вэст-Эндом соответственно. Но соответствуют ли качественным показателям участники данного состязания и насколько оно необходимо для развития российского мюзикла?

Вот некоторые строчки из интервью композитора Д. Тухманова начала 2000 гг.: «Как музыкант я вижу, что музыкальная основа этих спектаклей значительно слабее, чем постановочная. В режиссуре задействованы очень активные творческие силы, и действо создается весьма изобретательное и зрелищное. Однако неслучайно мюзиклов появляется много, но редко какой становится хитом…. В некоторых отечественных мюзиклах, например „12 стульев" – музыка и вовсе носит прикладной характер и самостоятельного значения не имеет»[6].

В этом контексте интересно и современное интервью композитора Сергея Дрезнина, автора мюзикла «Яма» и еще 16 музыкальных спектаклей, идущих на сценах театров Вены, Берлина, Парижа, Нью-Йорка, данное им в 2015 г.: «За 10 лет был сделан большой шаг вперед в смысле подготовки и организации процесса… При том, что сейчас все стало доступно – видеозаписи, поездки на Бродвей и Вест-Энд, качество местных мюзиклов ухудшается. А публику ведь тоже можно приручить и приучить к плохому: она и будет думать, что мюзикл… это когда один или двое под минус поют „хит", а кругом подтанцовка. И этот же точно хит можно вставить в любой из других 10 мюзиклов без ущерба смыслу – его может и вообще не быть…. Стиля нет… Азы азов западного мюзикла или рок-оперы – совсем не количество „хитов" и эффектов, а поиски способа рассказать историю остроумным соединением слова и музыки»[7].

Суммируя данные интервью, можно сказать, что и десятилетие назад, и сейчас их авторы указывают на неплохую организацию процесса постановки мюзиклов, но при этом делают акцент на слабость музыкального материала и низкий уровень исполнительства. Причины кроются не только в молодости российского мюзикла или еще только формирующейся учебной базы для подготовки актера мюзикла. В некоторых постановках последних лет авторы нередко нарочито переносят акцент с музыкально-драматургической составляющей действия на визуальную, уделяя

больше внимания сценографическим решениям, увлекаясь эпатажем массового зрителя эффектами и трюками. Мюзикл – «буферный жанр» между театром драматическим, где на первый план выходит актер, и музыкальным, в котором именно композитор создает драматическое действие. Но зачастую, если актеру-персонажу мюзикла не о чем петь (в смысле отсутствия психологически выстроенного музыкального тематизма в номере-арии), то остается либо глобализировать сюжетную линию, либо усиливать хореографическую сторону спектакля и передавать ей функции музыкального действия, либо акцентировать постановочно-сценографическую сторону спектакля.

За последние три года в Санкт-Петербурге поставлено пять музыкальных спектаклей, анонсируемые как HiTech-musical. В данных постановках применяются визуальные технологии – 3D, 3D-mapping или аналогичные приемы, использующие несколько функционально различных экранов, создающих объемные проекции изображения. Это «Пола Негри», «Джульетта и Ромео», «Мастер и Маргарита», «Евгений Онегин», «Безымянная звезда». Создатели спектаклей оправданно делают упор на зрелищность действия, являющуюся одной из неотъемлемых характеристик жанра мюзикла. Безусловно, симбиоз музыки со сценическим движением и сценографией в целом ведет к зрелищному как одному из главных факторов воздействия на зрителя. Но, если происходит превалирование сценографии над музыкальным материалом (а в данном случае именно так), в итоге это приводит к ослаблению выразительной и художественной роли музыки в целом, что превращает ее в сугубо формальный элемент, лишь организующий ритм сценического действия. Зрелищность же начинает впрямую работать на развлекательность, что в большинстве случаев ведет к художественной пошлости и обесцениванию самого действа под названием «мюзикл».

Еще одна работа петербургских авторов – мюзикл «Белый. Петербург» композитора Г. Фиртича и режиссера Г. Тростянецкого на сюжет романа А. Белого «Петербург», поставленный в Театре музыкальной комедии. Безусловной заслугой режиссера можно назвать сценографические решения и актерские работы[8]. Однако колоритная актерская игра не может перекрыть в мюзикле фактическое отсутствие ярких музыкальных тем. В качестве основной темы всего мюзикла представлен, как пишет театральный критик Дмитрий Целикин, звучащий «лишь во втором акте донельзя слащавый лирический любовный дуэт – уступка жанру музыкальной комедии, совершенно неуместная в этом жестком саркастичном спектакле, – повторен аж дважды, разными парами персонажей, хотя и одного много»[9]. Автор статьи позволит себе присоединиться к данной оценке и повторить ранее сказанное – главным критерием в мюзикле является драматургия музыки, через которую происходит развертывание сюжета. К тому же, в мюзикле, как и в каждом жанре, существует некоторое количество устоявшиеся, характеризующих его модусов-клише, проявляющихся в музыкальной форме, фактуре и т. д. Один из основных – наличие песенных номеров (арий, куплетов, ансамблей) во главе с центральным шлягером, фокусирующим основную драматургическую мысль – главную тему, которую композитор неоднократно должен повторить в течение спектакля (как правило, она и сама имеет форму рондо с несколько раз повторяющимся рефреном). К сожалению, безусловно заслуживающий аплодисменты, спектакль изобилует опереточными стилистическими догмами, а музыкальный материал уж слишком «оторван» от сюжетной линии, что не позволяет его причислить к анонсируемому в афише жанру мюзикла.

Резюмируя, можно констатировать, что мюзикл в России востребован и его развитие находится в русле мировых тенденций. При сохранении баланса музыкального содержания и сценографии, умелом использовании накопленного разностилевого опыта, российский мюзикл способен внести оригинальную струю в общее мировое течение данного жанра.

Примечания

[1] Музыка: энциклопедия / под ред. Г. В. Келдыша. М.: Большая рос. энцикл., 2003. С. 368.

[2] Одной из первых групп, применивших в названии своего альбома словосочетание «rock-opera», была лондонская психоделическая группа «Nirvana» («Story of Simon Simopath», 1967). Один из самых известных альбомов – рок-опера «Tommy» (1969) британской группы «The Who».

[3] По политическим мотивам того времени словосочетание «рок-опера» не могло открыто печататься в прессе и зачастую менялось на имеющую корни в эпическом театре Б. Брехта «зонг-оперу». Примером может служить «Орфей и Эвридика» А. Журбина.

[4] URL: http: // musicals.ru (дата обращения: 06. 04. 2016).

[5] На Бродвее с 1967 г. с успехом шел мюзикл «Волосы» («Hair») на музыку Г. МакДермота (Galt MacDermot) на сюжет о молодежном движении хиппи. «Иисус…» был рассчитан на ту же аудиторию.

[6] Тосунян И. По волне его памяти // Лит. газ. 2004. 30 нояб.

[7] Мюзикл.ру: офиц. интернет-версия изд. URL: http: // musicals.ru (дата обращения: 06. 04. 2016).

[8] Это и В. Кривонос в роли Аблеухова-отца с его бесстрашным гротеском, и В. Садков – Николенька с изломанной мейерхольдовской пластикой. Открытием стали И. Шумаев в роли Дудкина, сравнимый по психологизму с безумцами из «Бесов» Достоевского, и другие актеры.

[9] Деловой Петербург. 2015. 18 сент., № 148.