

Екатерина КРЕТОВА

## РУССКИЙ МЮЗИКЛ: MY WAY...

### ИНТРОДУКЦИЯ. ФУГА. ВАРИАЦИЯ 1. ВАРИАЦИЯ 2. ПОСТЛЮДИЯ

#### ИНТРОДУКЦИЯ. А БЫЛ ЛИ МЮЗИКЛ?

22 октября прошлого года все (или почти все) прогрессивное человечество отметило памятную дату – 10 лет российского мюзикла. Летоисчисление ведется от Рождества Мюзиклова – то есть от премьеры первого в России мюзикла ежедневного проката «Метро», выпущенного в 1999 году продюсерской компанией «Метро Энтертейнмент» на сцене театра «Московская Оперетта». Но так ли это? Был ли проект «Метро» действительно первым? Или уже с момента своего возникновения русский мюзикл оброс мифическим дискурсом?

Конечно, история «мюзикла по-русски» уходит в далекое прошлое. Настолько далекое, насколько глубоко во времени простирается культурный слой, в котором пребывает изыскатель. Кому-то будет довольно в качестве праотца сегодняшнего мюзикла рок-оперы «Иисус Христос Суперзвезда», поставленной в 1990 году в Театре Моссовета в обход всяких авторских прав и прочих не свойственных советской ментальности предрассудков. Другие заглянут в глубь XX века и обнаружат корни в 1975 году, когда примерно в одно время вышли два культовых российских мюзикла: зонг-опера «Орфей и Эвридика» Александра Журбина с текстами Юрия Димитрина, игравшаяся большими блоками по 10–12 дней на одной площадке (то есть фактически в режиме ежедневного проката), а также киномюзикл «Бумбараш» Владимира Дашкевича с текстами Юлия Кима. Оба эти произведения во многом определили пути развития жанра в России. Естественно, невозможно обойти такие артефакты, как «Юнона» и «Авось», «Тиль» и «Звезда и смерть Хоакина Мурьетты» Алексея Рыбникова, «Клоп» уже упомянутого Дашкевича, «Саломея» Максима Дунаевского, коими были славны не такие уж и «застойные» 1970-е и 1980-е годы.



«Метро».  
Компания «Метро  
Энтертейнмент»

Кое-кто из «дознавателей» копнет еще глубже и погрузится в историю советских классических киномюзиклов 1930-х годов, в «Учителя танцев» в Театре Советской Армии, в драматические спектакли с музыкой Т. Хренникова, Д. Кабалевского и А. Хачатуряна, и, наконец, в советскую оперетту – весьма разнообразную по жанровым признакам и музыкальной стилистике и весьма, кстати говоря, враждебную по отношению к мюзиклу.

Все это и еще многое другое с той или иной степенью допуска можно принять как исторические корни современного русского мюзикла. Но этот же разброс и неоднородность событий, фактов, явлений свидетельствуют о том, что отечественная история бытования жанра далеко не линейна. Ее не выстроишь как ретроспективу бродвейского и вест-эндского мюзикла, в которой как преемственность, так и инновации обнаруживаются с радующей исследователя четкостью и ясностью. Более того, зыбкость и неоднозначность в определении границ самого жанра (на этот счет существуют серьезные разногласия даже в среде тех, кто считает себя специалистами в области музыкального театра вообще и мюзикла в частности) создает

еще более невнятную картину – как историческую, так и теоретическую. А потому возьму на себя смелость предложить следующие правила игры:

рассматривать каждую точку зрения на данную тему (в том числе и изложенную в данной статье) как сугубо субъективную;

доверять художественной интуиции и эстетическим ощущениям, которые служат прекрасным инструментом для проверки самых парадоксальных и неприятных предположений;

смириться с тем фактом, что в ближайшие десятилетия рождение полновесной теории русского мюзикла не предвидится.

#### ФУГА. ПОПЫТКА ОПРЕДЕЛЕНИЯ

Мюзикл – это жанр музыкального театра, для которого характерно... Или не продолжать? Включить ту самую интуицию? Кажется, что каждый, кто занимается театральным делом (театральный деятель) или, напротив, рассматривает театр как лучшую форму безделья (любитель театра) успешно отфильтрует мюзикл от остального музыкально-драматического потока. Мюзикл – это Cats, это, конечно, убийственный «Норд-Ост», это «Юнона» и «Авось», это «Jesus Christ Superstar»... Стоп. «Jesus Christ» – рок-опера, так определил автор, Эндрю Ллойд Уэббер. И «Юнона» – рок-опера, так определил автор Алексей Рыбников. А что такое «Ревизор» Владимира Дашкевича? Это – опера, так определил автор. Но с ним поспорили эксперты фестиваля «Золотая маска», которые сказали: ошибаетесь, господин композитор, это – мюзикл. Но тогда «Преступление и наказание» Эдуарда Артемьева – уж точно мюзикл, хотя автор считает свое детище оперой. А «Владимирская площадь» Александра Журбина? «Русский мюзикл», – утверждает автор. Но если посмотреть этот спектакль в театре Геннадия Чихачева, сомнений не будет: это – оперетта. Иначе говоря, на что мы ориентируемся, говоря «мюзикл»? На бродвейскую классику? Фреда Астора и Джина Келли? Роджера и Хаммерштайна? Или Кандера и Боба Фосса? А может быть, все-таки Уэббера и Сондхайма? Конечно, при всем многообразии мировой мюзикловой культуры термин применим ко всему перечисленному и еще

много к чему, что составило бы огромный список. Когда мы говорим о русском музыкальном театре, мы также столкнемся с многообразием жанровых проявлений именно потому, что мюзикл – маргинальный жанр. Поэтому сочинения Гладкова, Журбина, Пантыкина, Плешака, Дашкевича, Шелыгина, Семенова и других, кто с большей или меньшей плодотворностью работает в музыкальном театре, значительно отличаются друг от друга, но еще больше разнятся от англо-американских образцов.

Пытаясь характеризовать мюзикл, отталкиваясь от близких к нему жанров, мы получим нечто вроде: мюзикл – это жанр музыкального театра с пением, но не опера и не оперетта. Прямо по Платону: человек – двуногое животное без перьев. Нужно ключевое слово – и оно есть: **драматургия**. Мюзикл предполагает определенный тип музыкальной драматургии, отличный от оперетты и от музыкально-драматического спектакля, но зато близкий опере: в музыкальных номерах мюзикла (даже, если он содержит разговорные диалоги) развивается действие. Этот принцип особенно ясно прослеживается в сочинениях классиков современного мюзикла, американца Стивена Сондхайма и англичанина Эндрю Ллойда Уэббера. Это же мы видим в шедевре Бена Андерсона и Бьорна Ульвеуса «Chess» и многих других англо-американских мюзиклах. Весьма показателен неожиданный пример «Mamma Mia!»: мюзикл, построенный на песнях группы ABBA, то есть по своей природе, казалось бы, обреченный на статичную номерную структуру, придуман и построен авторами так, что внутри знаменитых хитов каким-то удивительным образом начинается происходить динамичное развитие сюжета. Ничего подобного не преследует оперетта, где арии и ансамбли возникают не в моменты движения, а, напротив, в моменты остановки действия. Тем более, от этого далек драматический спектакль с зонгами. Кстати, термин «зонги» пошел от немецкого композитора, автора многих сочинений для театра (в том числе, популярной в России «Трехгрошевой оперы») Курта Вайля. И надо признать, что русская традиция музыкально-драматического театра связана с его творчеством (разумеется, доамериканского

периода) гораздо теснее, чем с англо-американскими эталонами жанра.

Другое отличие «настоящего» мюзикла от соседних жанров – **манера пения**. В ее генезисе – джаз и госпел, а также фольклорные приемы вокализации, в том числе стиль кантри, а также особенности исполнения шотландских народных баллад. Манера пения обязательно связана с языком. Поэтому в мюзикле всегда возникает проблема перевода. Традиционно мюзикл принято переводить на язык той страны, в которой он играется. Даже мюзикл «Chess», написанный музыкантами группы ABBA на английском языке, в родной для авторов Швеции переведен на шведский. Чем лучше и самобытнее музыка, тем больше потерь при переводе. Так русский вариант рок-мюзикла «We Will Rock You», основанный на песнях группы Queen, оказался просто ужасен. Потому что нельзя петь британский рок по-русски. Смешно вышло с французским мюзиклом «Notre Dame»: то, что на французском языке звучало как французский *chanson*, на русском языке превратилось в пошлейшее блатное пение в духе песен лагеря и ссылки. Поэтому, хоть и приятно смотреть иностранный спектакль по-русски, все же наибольшее удовольствие от англо-американских (да и от французских) мюзиклов можно получить, только слушая их на родном языке. Так же, как и оперу.

Оперетта имеет дело с академической манерой вокализации, хотя в процессе своего развития она приобрела некоторые собственные стилистические нюансы. Тем не менее, классическая оперетта исполняется, как и опера, без применения микрофонов. Тогда как мюзикл – микрофонный жанр. И это принципиально: микрофон не просто усиливает голос. Он дает возможность артисту не прибегать к тем способам акустического форсирования голоса, которыми владеет оперный вокалист. При этом индивидуальная манера, которая неизбежно нивелируется академической вокальной школой, сохраняется в полной мере – со всеми недостатками (с точки зрения академического вокала), но и безусловными достоинствами, к которым относятся, в том числе, яркая неповторимая индивидуальность тембра, актерская, а не вокальная, интонация. Одним из грандиозных приемов,

которым владеет каждый профессиональный артист мюзикла, является умение незаметно перейти от разговорной речи через какой-то едва уловимый полуразговорный-полувокальный мостик к собственно пению. Опять-таки, ничего подобного нет в оперетте, где граница между речью и вокальным номером, четкая и резкая, как правило, еще и усилена оркестровым вступлением.

Еще есть такая вещь, как **хореография**. Традиционно в англо-американском мюзикле она является важнейшим формообразующим элементом. Где-то ее значение за пределами, как в мюзиклах Боба Фосса, в «Cats», «Mary Poppins», «A Chorus Line» и др., где-то – скромнее, как в «Sunset Boulevard» или «Sunday In The Park With George». Но в любом случае пластическая и танцевальная нагрузка на актера ничуть не меньше (если не больше), чем вокальная. Это означает, что актер мюзикла – реально **актер синтетический**. Что роднит его с идеальным опереточным артистом. Казалось бы, банальная истина: артист должен уметь играть драматическую роль, владеть своим телом, иметь балетную подготовку, уметь петь. Все это нужно делать очень хорошо – лучше, чем сотни других, которые придут на кастинг, претендуя на одну и ту же роль.

В связи с этим нельзя не сказать о наличии в мюзикловых странах невероятно развитой **мюзикловой школы**. Типичный американский или европейский актер, приходящий на кастинг очередного мюзикла, – это всегда человек с прекрасным специальным образованием, полученным либо в консерватории, либо в специальной театральной школе, либо на соответствующем факультете какого-либо высшего учебного заведения. Когда в Москву в 1988 году впервые привезли настоящий бродвейский мюзикл «Cats» в постановке венского «Theater an der Wien» – многих поразил тот факт, что большинство актеров получили образование в Венской консерватории. Причем не просто музыкальное или хореографическое, а специальное образование – на факультете мюзикла. И это Австрия, страна Моцарта и Бетховена, оплот нововенской школы, родина додекафонии и классической оперетты! Между прочим, не

самая мюзикловая страна – на венской афише ежегодно появляется не более 3–5 названий классических и собственно австрийских мюзиклов. Что уж говорить об Англии и Америке, где искусству мюзикла учат во многих учебных заведениях. Приведу в пример список дисциплин двухгодичного курса для артистов музыкального театра и кино одной из известных школ – The New York Film Academy. Думаю, что комментарии излишни.

#### SEMESTER ONE CLASSES

- Acting Technique (Introduction) – мастерство актера (вводный курс)
- Ballet I – балет, часть I
- Jazz & Theatre Dance I – джазовый и сценический танец, часть 1
- Music Theory & Sight Singing • History of Musical Theatre – теория музыки и пение с листа. История музыкального театра
- Voice Studio Lab – вокал. Практические занятия в студии
- Song Interpretation – интерпретация песни
- Text Analysis – анализ художественного текста
- Shakespeare – Шекспир
- Performance Lab & Showcase – мастерство актера (этюды и отрывки). Показы
- Private Voice Instruction – индивидуальные занятия вокалом

#### SEMESTER TWO CLASSES

- Acting Technique (Meisner I) – мастерство актера, часть 1 (Meisner – актерская школа)
- Musical Theatre Scene Study – режиссура и постановка музыкального спектакля (буквально – изучение мизансцен музыкального театра)
- Improvisation I – актерская импровизация, часть 1
- Ballet II – балет, часть 2
- Jazz & Theatre Dance II – джазовый и сценический танец, часть 2
- Tap Dance I – степ, часть 1
- Technical Production – технические аспекты постановки спектакля
- Stage & Film Combat – конфликт театра и кино (имеются в виду различия в киношной и театральной актерской технике)
- The Business of Acting – нечто вроде «В чем суть мастерства актера?»

- Musical Theatre Audition Technique – техника прослушивания в музыкальном театре (не как слушать, а как себя показать!)
- Viewpoints & Movement – сценическое движение в привязке к точке просмотра или точке съемки
- Private Voice Instruction – индивидуальные занятия вокалом
- Performance Lab & Industry Showcase – мастерство актера (этюды и отрывки). Показы

#### SEMESTER THREE CLASSES

- Character Study – анализ персонажа (психологический портрет персонажа)
- Acting For Film I – мастерство киноактера, часть 1
- Jazz & Theatre Dance III – джазовый и сценический танец, часть 3
- Ballet & Modern Dance III – балет и современный танец, часть 3
- Tap Dance II – степ, часть 2
- Film Craft – киноискусство (какой-то общий курс)
- Survey of Musicals on Film – как сделать фильм из мюзикла (как правильно анализировать мюзикл, чтобы понять, можно ли их него сделать кино)?
- Mask & Clown – маски и клоуны
- Improvisation II – актерская импровизация, часть 2
- Advanced Musical Theatre Audition Technique – техника прослушивания в музыкальном театре, продвинутый уровень
- Private Voice Instruction – индивидуальные занятия вокалом
- Advanced Performance Lab – мастерство актера, продвинутый уровень

#### SEMESTER FOUR CLASSES

- Character Study – анализ персонажа (психологический портрет персонажа)
- Acting For Film II – мастерство киноактера, часть 2
- Jazz & Theatre Dance IV – джазовый и сценический танец, часть 4
- Ballet & Modern Dance IV – балет и современный танец, часть 4
- Tap Dance III – степ, часть 3
- Ballroom Dance – бальные танцы
- Dialects & Accents – сценречь, акценты и диалекты
- On-Camera Audition Technique – техника кинопроб
- The Business of Acting – теоретический курс

на тему «В чем суть мастерства актера?»

- Monologues – искусство монолога
- Private Voice Instruction – индивидуальные занятия вокалом
- Final Movie Musical Project – заключительный проект – музыкальный фильм

В мюзикле всегда – **живая музыка**. Количество музыкантов зависит от партитуры и экономики спектакля: это может быть оркестр, ансамбль, два музыканта – но живых. Использование фонограммы – недопустимый компромисс. Французский мюзикл обычно использует минусовые фонограммы. Но французский мюзикл – вещь особая, восходящая к традициям варьете, ревю, кабаре. Французский мюзикл, каким его знают русские зрители, – «Notre Dame», «Ромео и Джульетта», «Starmania» – очень похожи на шоу, которые можно увидеть в Мулен Руж или Лидо: номерная структура, красивые мелодии, вокал отдельно, танцы отдельно. Кстати, в постановках мюзиклов знаменитого французского композитора, автора Клода-Мишеля Шонберга на Бродвее и в Лондоне всегда используют живой инструментал. Да и сам Шонберг стоит несколько обособленно по отношению к французскому мюзиклу: два его детища «Les Misérables» и «Miss Saigon» очень близки по драматургии к англо-американским образцам и с успехом идут по всему миру.

И, наконец, последнее по списку, но отнюдь не по значению: механизм создания и функционирования спектакля. Мюзикл – не только и даже не столько театр, сколько индустрия. Отсюда – специфическая форма его производства, продвижения и проката. Главное лицо в мюзикловой индустрии – **продюсер**. Создатели мюзикла работают согласно бизнес-плану, ничем не отличающемуся от бизнес-плана фирмы, строящей офисные центры класса «А», или компании, добывающей редкоземельные элементы. А если создатели озадачены не бизнесом, а чем-то другим, то они, скорее всего, прогорят и мюзикл их провалится с треском или тихо почит, никем не замеченный. Другое дело, что успешность мюзикла во многом (не во всем, кстати) зависит от качества продукта.

А потому художественный аспект, конечно же, важен. Однако жизнь мюзикла в основных мюзикловых странах – Англии и США – показывает: если продюсер правильно выстроит свой бизнес, продукция будет приносить дивиденды. То есть публика будет покупать билеты. Если нет – качественный в художественном отношении материал сойдет со сцены через несколько месяцев проката. **Технология** – вот еще одно ключевое слово для понимания жанра мюзикла. Этот термин распространяется на все: на экономику, на особенности кастинга, на специфику репетиционного периода, на работу с артистами, на техническое обеспечение, рекламу, PR, постпродакшн, реализацию билетов, прокат (обязательно ежедневный) и пр. и пр. Мюзикл – высокотехнологический жанр, в котором применяются самые новейшие разработки во всех областях материальной культуры и, прежде всего, в театральных технологиях. Так что очень вероятно, что скоро появится какой-нибудь наномюзикл. Не у нас, конечно... А что же у нас?

#### ВАРИАЦИЯ 1. А У НАС В КВАРТИРЕ ГАЗ...

Где-то прочитала смешное: русский мюзикл – бессмысленный и беспощадный. Даже было обидно, что не сама придумала. Но и у меня есть на этот счет авторские афоризмы, произнесенные вовсе не для красного словца. Вот один из них – о русском мюзикле как о покойнике: или хорошо или никак. И еще: русский мюзикл – сын ошибок трудных... И вот такой: почему мюзикл – всего лишь нелюбимый пасынок русского музыкального театра? Этот горький вопрос однажды с трибуны задал выдающийся русский композитор Алексей Рыбников. Предвижу реакцию высокобых музыковедов, посвятивших себя исследованию творчества Ксенакиса и до сих пор на полном серьезе считающих додекафонную технику признаком авангардизма: выдающийся?! Рыбников?! В этом гипотетическом возмущении кроется ответ на вопрос о мюзикле: маргинальные жанры и направления – то, что в Европе называют «light classic» или «crossover» (звучит как-то по-автомобильному), а у нас невнятно окрестили «третьим направлением», –

## Pro настоящее

в России в профессиональной среде мало сказать не котируется – подвергается остракизму. Современному российскому композитору есть два пути: либо в мертворожденный академизм, который топчется на месте вот уже лет шестьдесят, либо в «прикладники» – в так называемую «incidental music», которую у нас еще со времен соцреализма принято считать симптомом эстетического падения композитора.

Природа этого явления корнями уходит в советское прошлое. И изучению данного феномена можно посвятить большое культурологическое исследование: как, почему, в какой именно момент случилось, что Дмитрий Шостакович стал стесняться своей киномузыки? И оперетту «Москва. Черемушки» написал как откровенную халтуру, по принципу: «Хотели? Получайте!» А после мучился, стыдился... И проложил тем самым дорожку аналогичным рефлексиям Альфреда Шнитке. Хотя сегодня любой скажет: киномузыка Шнитке – великий вклад в музыкальную классику XX века. Почему ничего подобного не существует за рубежами (причем, как западными, так и восточными) нашей закомплексованной родины? Даниэль Баренбойм, выдающийся пианист и дирижер, с удовольствием включает в свои концерты танго Астора Пьяццолы, Нью-Йоркский симфонический оркестр играет обработки песен «Queen», а Клаудио Аббадо не гнушается дирижировать сочинениями своих соотечественников Нино Рота и Энио Морриконе. И не удивительно, что в дни юбилея мэтра русского мюзикла и киномузыки Геннадия Гладкова его сочинениями продирижировал не кто-нибудь, а Владимир Юровский, главный дирижер Лондонского филармонического оркестра, музыкант мирового масштаба и менталитета, слова которого хочется привести в данной статье:

«Для меня Геннадий Гладков является одним из важнейших композиторов России и последних 30–40 лет. Он был всегда известен, но оставался немного в тени своих сверстников, писавших либо в откровенном эстрадном стиле, либо в откровенном академическом или авангардном стиле. Мне кажется, что всенародная любовь к Гладкову, она в каком-то смысле заслонила от народа же и от людей, способных понять музыку, его истинные качества как композитора».

Поскольку общепринятого термина для обозначения музыкального направления, в котором работали и работают такие композиторы, как Исаак Шварц, Андрей Петров, Микаэл Таривердиев, Марк Самойлов, Владимир Дашкевич, Геннадий Гладков, Эдуард Артемьев, Алексей Рыбников, Евгений Крылатов, Максим Дунаевский, Александр Журбин, Алексей Шелыгин и некоторые другие, в российском музыкознании не существует, предлагаю для простоты дела заимствовать словечко у англоговорящих коллег и употреблять условный термин «light classic», то есть «светлая классика», понимая, что мы имеем дело не с попсой, не с эстрадой, а с «серьезной» музыкой, базирующейся на относительно демократическом музыкальном языке.

И, как ни печально, ко всему этому направлению можно отнести слова маэстро Юровского. Причина понятна и социально детерминирована: в стране, в которой нет среднего класса, нет места жанрам и направлениям, обслуживающим вкусы этого самого класса. А потому увидеть в афише названия произведений Дашкевича или Рыбникова – менее реально, чем Губайдулиной или Игоря Крутого. Что и подтвердил недавний совместный проект Крутого и Хворостовского, вновь доказавший: крайности легко смыкаются при солидной денежной поддержке. Но мюзикл – не попса. Это жанр не для богатого быдла. Он существует для того, чтобы обслужить тот самый пресловутый средний класс, который во всем мире регулярно ходит в концертные залы, ездит на фестивали, посещает оперу и балет, для которого проходят фестивали классической музыки на открытом воздухе, который способен на уличном концерте в Лейпциге вместе с Бобом Мак Ферреном хором спеть баховскую прелюдию из «Хорошо темперированного клавира» (это не фантазия – есть DVD, подтверждающий данный факт, по поводу которого так и хочется сказать: вот уж, действительно, что немцу хорошо, то русскому – смерть!) Мюзикл в этом списке удовольствий – на одном из первых мест, что подтверждается популярностью жанра в Англии и Америке, где он, собственно, родился и развился.

## Новый театр, старая сцена

В 1990-е годы, когда вдруг ненадолго показалось, что страна еще раз сделала попытку пойти по общепринятому европейскому пути, не случайно поднял голову и мюзикл. Голову эту быстро опустили. Что может служить косвенным доказательством того радостного факта, что Россия вновь и вновь выбирает свой путь. Свой путь, весьма далекий от общепринятого, – «my way», как пел в свое время Фрэнк Синатра, – выбирает и русский мюзикл.

А потому место пасынка в большой семье русского музыкального театра, которое пытается занять мюзикл, – это даже слишком жирно для него. Мюзикла в России просто не может быть по определению. Он пробивается в виде скромных ростков, которые высокомерным «академистам» кажутся вульгарными и примитивными, а воротилам шоу-бизнеса – чересчур заумными и сложными. Вот так и вертится русский мюзикл меж двух огней – псевдоавангардом и попсой.

Кто же все-таки родители русского мюзикла? Мама–опера, папа–драма. Правда, мама–опера не любит сына–мюзикла, как Аркадина не любила Константина Тrepлева: сын ее компрометирует, старит, снижает, выталкивает из уютной, пропашей нафталином консервативной ниши высокого академического искусства. Мюзикл провоцирует режиссеров на нестандартные интерпретации классической оперы, а современных композиторов, тщетно пытающихся творить в жанре оперы, заставляет по-новому относиться к музыкальному языку. Не случайно уже появился термин «постмюзикловая опера» – то есть такая, которая вобрала в себя языковые и драматургические достижения и открытия мирового мюзикла.

Папа–драма ведет себя еще хуже: он категорически отрицает свое отцовство, заявляя о том, что настоящий отец мюзикла – оперетта. Но это есть одно из самых больших заблуждений, бытующих вокруг мюзикла: нет ничего более чуждого мюзиклу, чем оперетта. Мюзикл и оперетта – жанры враждебные. Легче обнаружить прямое сходство между «Мадам Баттерфляй» Пуччини и «Мисс Сайгон» Шонберга, чем хотя бы отдаленное между «Фиалкой Монмартра» Кальмана и «Продюсерами» Брукса.

В значительной степени именно засилие в советский период оперетты тормозило развитие мюзикла на театральной сцене. Уникальное, до сих пор существующее порождение советской системы – автономные театры музыкальной комедии – ставили именно оперетты, как классические, так и собственно советские, представляющие собой отдельный жанр со своими традициями, развитием, свершениями и классиками. Советская (ныне российская) оперетта жива и поныне. Новые поколения авторов пока не торопятся родиться, однако, слава Богу, еще дееспособны мэтры – как, например, Марк Самойлов или Александр Колкер, – которые продолжают славную традицию Дунаевского и Милютинина. Под их сочинениями нередко стоит жанровое обозначение – мюзикл. Но не верьте: не мюзикл это никакой, просто дань времени.

Редкие образцы жанра – «Орфей и Эвридика» и другие мюзиклы Журбина, «Саломея» Дунаевского, «Клоп» Дашкевича, «Юнона...» и «Звезда и смерть...» Рыбникова – стали ярчайшими, даже иногда скандальными событиями, но тренда не образовали. Более того, в них самих отличий от классических «бродвейских» образцов больше, чем сходства. Ниже мы увидим – почему. Другое дело – кино: именно там расцвел жанр русского мюзикла, опять-таки специфичный по отношению к классическому голливудскому. Наиболее «мюзикловым» киномузиклом советской эпохи стал фильм Ролана Быкова «Айболит-66» с великолепной музыкой Бориса Чайковского. Это был не музыкальный фильм, а именно киномузикл – самый настоящий, с ясной музыкальной драматургией, с характерным, очень современным для своей эпохи (кстати, не устаревшим до сегодняшнего дня) музыкальным языком. Прямо противоположным по художественной задаче, но весьма показательным стал, как ни удивительно, фильм Станислава Говорухина «Вертикаль» с песнями Владимира Высоцкого, который никто никогда мюзиклом, конечно же, не называл. Тем не менее, он обозначил ставшую популярной в России тенденцию: использовать музыкальные номера не в моменты развития



«Шербурские зонтики».  
Санкт-Петербургский  
театр «Карамболь»



«Вино из одуванчиков».  
СамАрт



«Доктор Живаго».  
Пермский театр «Театр»



действия (принципиальный драматургический прием мюзикла), а как раз наоборот – в моменты остановки, осмысления, рефлексии, комментария.

Многие любимые народом советские музыкальные фильмы, которые были где-то совсем рядом с мюзиклами, так и остались милыми фильмами с прекрасными музыкальными номерами: «Соломенная шляпка» с музыкой Гладкова, «Небесные ласточки» с музыкой Лебедева, «31 июня» с музыкой Зацепина, «Три мушкетера» с музыкой Дунаевского и т.д. Арии и ансамбли в них исполняли драматические артисты. А театральные мюзиклы, воплотившись в драматический спектакль с «зонгами», плотно воцарился на сцене драматического театра. Со всеми вытекающими: сомнительным вокалом, на который были способны драматические артисты постоянно действующей труппы репертуарного театра, слабой хореографией, постепенным внедрением инструментальных фонограмм взамен живого инструментала, а в конце концов, и расцвету «плюсовых» фонограмм, то есть таких, в которых записан не только инструментальный аккомпанемент, но и голоса артистов. Это встречается до сих пор, увы, нередко и является не просто вопиющим преступлением против жанра мюзикла, но и прямым нарушением прав потребителя – зрителя, опрометчиво купившего билет.

Как же соотносятся те немногочисленные, надо признать, случаи, именуемые «мюзикл», на российском театре с тем, что названо первичными жанровыми признаками в предыдущей главке? А никак не соотносятся.

Драматургия большинства русских мюзиклов (за исключением, пожалуй, некоторых творений плодовитого Александра Журбина, который много лет провел в Соединенных Штатах и является знатоком истории и теории жанра) неустойчиво балансирует между собственно мюзиклом и музыкально-драматическим спектаклем, все время заваливаясь в драму с музыкой. В этих спектаклях преобладает номерная структура. В ариях, ансамблях, хорах действие останавливается: или это лирическая любовная сцена, или философский

комментарий, или некий рассказ о каком-то событии. Большинство русских музыкальных спектаклей, позиционирующихся как мюзиклы, идет в драматических театрах. Среди них попадаются довольно качественные экземпляры, но их очень мало. Пример – Пермский драматический театр «Театр», который с приходом режиссера Бориса Мильграма стал не по-детски осваивать русский мюзикл. Не обошлось, конечно, без Журбина. Театр поставил два его сочинения – «Владимирскую площадь» и «Доктора Живаго». Это, безусловно, типичные русские мюзиклы, в которых некоторые артисты довольно качественно поют, неплохо (по нашим меркам) танцуют и, что уж вообще невероятно для драмтеатра, вживую играют на музыкальных инструментах. Еще одна традиционная точка русского мюзикла – Екатеринбург, где вопреки моему утверждению, что место русского мюзикла в драматическом театре, он базируется как раз в некогда знаменитой Свердловской оперетте (ныне Екатеринбургский театр музыкальной комедии). Там царят известный мюзикловый режиссер Кирилл Стрежнев, эдакий Кэмерон Макинтош нашего королевства, и выросший из уральского рока композитор Александр Пантыкин. Не место и не время характеризовать сомнительное качество их продукции, но безусловно одно: в ней наличествуют художественные признаки русского мюзикла – характерный тип драматургии, некоторое количество хореографии (довольно убогой), попытка петь с микрофонами в некоей не очень внятной, но все-таки отличной от опереточной манере. Периодически то там, то здесь, то в Москве, то в Питере, то в Омске, то в Новосибирске, то в Самаре возникают единичные русские мюзиклы. Иногда очень хорошие, как, например, «Вино из одуванчиков» Алексея Шельгина в самарском СамАрте. Фестиваль «Музыкальное сердце театра», который вот уже несколько лет с трудом пытается раскрутиться, как единственный в России фестиваль мюзикла, периодически проводит «инвентаризацию» жанра. Анализ показывает, русский мюзикл – это, как говорят в Одессе «что-то совсем особенного».

**ВАРИАЦИЯ 2. СВОЕ-ЧУЖОЕ**

Как и все музыкальные жанры в России, мюзикл – не что иное, как ассимиляция. Ничего обидного в этом нет. Оперу русская культура тоже получила из-за границы – и что же? Не только адаптировала ее к национальной специфике, но и ухитрилась войти в четверку стран (всего-навсего четверку!), создавших свою национальную оперную школу, признанную всем миром. Остальные три – это Италия, Германия и Франция. Хотя занялась Россия оперным искусством на двести лет позже своих старших собратьев. Заметьте, что Англия не относится к оперным странам, хотя у нее есть Гендель, Перселл и Бриттен. Вот что значит не вовремя «зевнуть» в XIX веке: раз – и пропустили нужный момент. Но зато Англия, проснувшись в XX веке, стала страной величайшей рок-культуры и не менее величайшего мюзикла. Занятно, что родина оперы – Италия – не стала мюзикловой страной. А Испания, в которой есть замечательный национальный вариант оперетты – сарсуэла, Испания, которая постоянно дарит мировой оперной культуре выдающиеся голоса, вот эта самая Испания своей национальной композиторской оперной традиции не имеет. Как и мюзикловой, кстати. К чему это? Да к тому, что ни одна национальная культура, даже самая великая, не может и не должна равно реализоваться во всех видах и жанрах искусств.

Современный русский театр, принципиально отрицающий театральную технологию за исключением системы Станиславского (которой, как утверждают некоторые театроведы, он тоже начал пренебрегать), не может системно работать в жанре мюзикла. Кто-то скажет: нет денег – нет технологии! Но это лукавство: мюзикл на Бродвее и Вест-Энде никем не датируется. Он самоокупаем. Тогда как в России для него нет рынка, нет покупателя, нет зрителя. И здесь мы подбираемся к важнейшему фактору, который нужно понимать тем, кому наивно кажется, что, если у нас уже производят шоколадки «Сникерс» и автомобили «Форд», можно выпускать и мюзиклы мирового стандарта. Русский потребитель музыкального театра имеет свою

специфику. Он воспитан на интонации русско-цыганского романса и блатного шансона. Русский зритель в массе своей «фанатеет» от Грушинского фестиваля и поет под гитару песни Митяева. Русский зритель не любит джаз. Не восхищается, когда сто человек абсолютно синхронно танцуют степ. И даже продвинутые люди, создававшие пресловутый русский рок в 1970–1980-е годы, отбросили несмелые попытки пойти по пути профессионального арт-рока образца «Genesis» и «King Crimson» и довольствовались довольно примитивным полусамодельным гитарным бряцанием «Аквариума» и «Машины времени». А наиболее ушлые из них, такие, как продюсер «Любэ» и прочих «Иванушек Интернэшнл» Игорь Матвиенко, предпочли делать деньги на попсе. Потому что понимали: элитарные жанры «light classic», арт-рок, джаз-рок и все прочее, требующее определенной музыкальной культуры, в России не пройдут.

Мюзикл – жанр-праздник. И хотя среди классических мюзиклов мы можем обнаружить произведения с весьма серьезным, лирическим, а иногда и мрачным содержанием, как, например, «Sweeney Todd: The Demon Barber of Fleet Street», все равно сама подача материала, его градус, энергетика, динамика – все это находится на волне праздничного шоу, требующего радостного состояния души.

Подобным состоянием загадочная русская душа может похвастать в самую последнюю очередь, что нетрудно доказать, обратившись к языковым особенностям русской музыкальной маскультуры: преобладание минора над мажором, заунывные мелодии, засилие интонаций бытового романса и, увы, «блатного» фольклора. Впрочем, последнее объяснимо: лагерная культура, вывалившаяся вместе со своими носителями за пределы колючей проволоки после массовой амнистии 1953 года, а затем еще в большем количестве и после закрытия лагерей в конце 1950 – начале 1960-х годов, произвела мощнейшее вливание «крика души» на трех аккордах. Этот пласт музыки до сих пор приоритетен в России, о чем свидетельствует популярность форматов, типа «Радио Шансон» и телеканала «Ля минор».



«Монте Кристо».  
Московская Оперетта

«Красавица и  
Чудовище».  
Стэйдж Энтертейнмент



Современная российская попса отличается от блатной песни только аранжировкой. А снимки с нее инструментальный «прикид», и останется она голенькой, как «Владимирский централ». У нас и первый мюзикл оказался бардовским – «Норд-Ост», созданный исполнителями авторской песни Георгием Васильевым и Алексеем Иващенко. А второй – «12 стульев» – написал Игорь Зубков, талантливый, но, как ни крути, «попсовый» песенник.

Таким образом, жанру мюзикла в России неадекватен ни социум, ни культура, ни



национальный менталитет. Есть и другие причины – более частного, но зато более профильного характера. Мюзикл – не русский, а настоящий, – невозможен в репертуарном театре, в котором половина труппы не поет, половина не танцует, а остальные – вообще не понимают, о чем идет речь. Уникальный опыт театра Et cetera, играющего на своей сцене «Продюсеров» демонстрирует: можно грамотно совместить опыт российской и мировой театральной технологии постановки мюзикла. Но он тем и уникален, что такого больше нет. Московская Оперетта, с которой в 1999 году и началась история нового мюзикла в России, также нащупала и практикует некий оптимальный вариант совмещения западной и российской модели. Сегодня в России существует только один мюзикл в чистом виде – «Красавица и Чудовище», – постановку и ежедневный прокат которого осуществляет иностранная продюсерская компания. Экономический механизм этого проекта базируется на принципах, к которым российский театр не подойдет еще лет пятьсот. Десяти лет всплеска мюзикловой индустрии в России, пытавшейся привить на отечественной сцене практику мюзикла ежедневного проката, сделанного по мировому стандарту, – как не бывало. Хотя за это время было перепробовано все, что можно: родной бродвейский мюзикл с американскими артистами – «42-Street», хореография Боба Фосса – «Чикаго», французские, полные красивых мелодий мюзиклы-ревью «Notre Dame» и «Ромео и Джульетта», русские мюзиклы «Норд-Ост» и «12 стульев», адаптация бродвейского шлягера – «Иствикские ведьмы»... Все это промелькнуло, как сон, почти не оставив следа...

#### ПОСТЛЮДИЯ. БЕЗ НАЗВАНИЯ

Русский мюзикл в России на сегодняшний день существует в четырех ипостасях.

**Мюзикл по-русски-1:** оригинальный музыкальный спектакль или адаптация классического мюзикла, идущие в обычном репертуарном режиме **в репертуарном театре**, либо драматическом, либо в театре музыкальной

комедии. За редким исключением – среднего качества: в драматических театрах поют плохо, танцуют очень плохо. В музыкальных театрах плохо играют. Часто используют фонограммы. Таких спектаклей много.

**Мюзикл по-русски-2:** оригинальный музыкальный спектакль или адаптация классического мюзикла, поставленные какой-нибудь «одноразовой» **продюсерской компанией** и идущие на арендованной сцене от случая к случаю, когда находится свободная площадка и когда есть деньги на аренду. Рекламы мало, играют, танцуют и поют плохо, так как мюзикл требует постоянного тренинга, которого в условиях российской антрепризы быть не может. Спектакль умирает, не прожив сезона. Таких спектаклей мало, но они есть и вызывают большое недоумение по поводу мотивации их создателей.

**Новый русский мюзикл-1:** оригинальный музыкальный спектакль или адаптация, поставленные в соответствии с **западными театральными технологиями** (в том числе, экономики, рекламы, кастинга и т.д.), идущие **в репертуарном театре** (драматическом или музыкальном) блоками по 10–14 спектаклей и занимающие особое место в репертуаре как некий **отдельный проект** внутри театра. Таких – **два**: «Продюсеры», театр Et cetera и «Монте Кристо», театр Московская Оперетта.

**Новый русский мюзикл-2:** сделан в полном соответствии с мировым стандартом. Идет в режиме ежедневного проката. Вполне отвечает критериям качества мюзикловой продукции. Такой сегодня **один** – «Красавица и Чудовище», международная продюсерская компания «Стэйдж Энтертейнмент». В следующем сезоне «Стэйдж Энтертейнмент» запускает новый проект – «Зорро» с музыкой группы «Gipsy Kings». И снова окажется вне конкуренции – к гадалке не ходи!