

А.А. Бахтин

**ЖАНРОВАЯ
КЛАССИФИКАЦИЯ
МУЗЫКАЛЬНО-
ДРАМАТИЧЕСКИХ
СПЕКТАКЛЕЙ**

**(опера, балладная опера,
оперетта, водевиль, мюзикл,
поп-мюзикл, рок-опера,
зонг-опера)**



ПАЛЕОТИП

Москва

2005

УДК 78.371
ББК 85.335
Б30

Рецензент:

А.К. Матюшина, заслуженный деятель искусств РФ, профессор РАТИ (ГИТИС),
лауреат Всесоюзного конкурса им. М.П. Мусоргского

Бахтин А.А.

Б30 Жанровая классификация музыкально-драматических спектаклей
(опера, балладная опера, оперетта, водевиль, мюзикл, поп-мюзикл, рок-
опера, зонг-опера) : монография / А.А. Бахтин. — М. :
Издательство «Палеотип», 2005. — 52 с.

ISBN 5-94727-115-X

УДК 78.371
ББК 85.335

ISBN 5-94727-115-X

© Бахтин А.А., 2005
© Издательство «Палеотип», 2005

Содержание

1. Эстетический феномен мюзикла.....	4
2. Сценическая история зонг-оперы «Звезда и Смерть Хоакина Мурьеты»	19
3. Сценическая история рок-оперы «Юнона и Авось»	29
4. Ярчайшее сценическое воплощение русского мюзикла — «Орфей и Эвридика» А.В. Журбина	42

1. Эстетический феномен мюзикла

Мюзикл — один из самых загадочных музыкально-драматических жанров второй половины XX в. Неясной, размытой остается сама дефиниция мюзикла: к этому жанру относят американизированную оперетту, музыкальную комедию, иногда — рок-оперу¹, зонг-оперу² и поп-оперу³, и даже совершенно разноплановые шоу. Ни один музыкально-драматический жанр второй половины XX в. нельзя назвать таким многоликим и провокационным. «Король мюзиклов» Эндрю Ллойд Уэббер считал, впрочем, что «мюзикл — это шоу, в котором преобладающая роль музыки как выразительного средства сочетается с яркой и интересной драматургией»⁴.

Однако это определение нельзя назвать исчерпывающим. Сочетание преобладающей роли музыки как выразительного средства с яркой и интересной драматургией можно вполне отнести и к оперному искусству, и к музыкальным мистериям серебряного века русской культуры, связанным с именами В. Мейерхольда, Н. Евреинова и И. Саца. Наконец, преобладающая роль музыки и яркая драматургия характерны для спектаклей театров-кабаре эпохи модерн, когда о мюзикле как таковом, тем более о русском мюзикле речи еще не шло.

Кроме того, можно говорить о русском мюзикле как об отдельном художественном явлении, об эстетических особенностях русского мюзикла, не совпадающих с эстетикой западного мюзикла, определение которого и дает Э.Л. Уэббер. В этой книге мы попытаемся проанализировать русский мюзикл как самостоятельное художественное явление, созревшее в недрах русской театральной культуры и не совпадающее с американской и европейской спецификой мюзикла. Русский мюзикл был неким родовым явлением и включал в себя такие музыкально-драматические жанровые разновидности, как рок-опера, зонг-опера, музыкальная комедия. О каждой из этих разновидностей мы поговорим отдельно.

История и жанрово-эстетические особенности русского мюзикла будут рассмотрены на примере рок-опер «Юнона и Авось» и «Звезда и смерть Хоакина Мурьеты», а также на примере зонг-оперы А. Журбина «Орфей и Эвридика». В центре нашей работы — сценическая история этих постановок, их долгая и яркая театральная жизнь.

¹ Рок-опера — музыкально-сценический жанр, использующий структурные принципы традиционной оперы (сюжетная связность элементов) в сочетании со стилистикой рока.

² Зонг-опера — музыкально-сценический жанр, основанный на театральной эстетике Б. Брехта и ее производных. Для этой эстетики характерно использование зонгов — песен, в которых персонажи кратко и емко рассказывают о себе, дают свое объяснение развитию сюжета. Зачастую в зонгах свое отношение к происходящему на сцене высказывает автор.

³ Поп-опера — музыкально-сценический жанр, использующий некоторые структурные принципы традиционной оперы в сочетании со стилистикой поп-музыки.

⁴ Цит. по: Великие мюзиклы мира. Популярная энциклопедия. М.: Олма-Пресс, 2002. С. 14.

Конечно, эти мюзиклы мы рассмотрим не изолированно, а в контексте развития русского музыкально-драматического театра второй половины XX в. Мы сравним «Юнону и Авось» с зонг-оперой Журбина «Орфей и Эвридика», которая предшествовала «Юноне» и предвосхитила некоторые будущие открытия Рыбникова-Вознесенского-Захарова.

Русский мюзикл как художественное явление будет проанализирован в контексте развития музыкального поэтического театра. Мы собираемся показать и доказать, что русский мюзикл, в отличие от западного, одинаково принадлежит и к музыкально-драматической, и к поэтической стихии. Однако сначала необходимо дать определение западного мюзикла, рассказать о специфике уэст-эндских и бродвейских постановок.

История западного мюзикла была неоднородной и провокационной. Жанром, из которого вырос западный мюзикл, принято считать оперетту. Классическая венская оперетта к началу XX в. обрела завершённую форму. Великий Имре Кальман создал лучшие свои произведения в рамках этой формы, для которой характерно трехактное строение, развернутые финалы первого и второго актов, чередование разговорных диалогов с классическим оперным вокалом, четко определенное амплуа лирической и каскадной пары, злодея и резонера, вспомогательная роль балета и обязательно счастливый, в отличие от оперы, конец.

В свое время оперетта возникла как революционный по отношению к опере жанр, дала возможность совмещать на сцене разговорные диалоги и пение, драматизм и комичность. Но, как это часто бывает в искусстве, традиции со временем превратились в догму и уничтожили именно то, чем отличалась оперетта: ее внутреннюю гибкость, способность изменять свою форму в ответ на требования сюжета или момента.

Здесь необходимо отвлечься и дать дефиницию оперы. Традиционное определение музыкально-драматического жанра оперы следующее. Опера — это драма или комедия, положенная на музыку. Драматические тексты в опере поются, пение и сценическое действие почти всегда сопровождаются инструментальным (обычно оркестровым) аккомпанементом. Для многих опер характерно также наличие оркестровых интерлюдий (вступлений, заключений, антрактов и т.д.) и сюжетных перерывов, заполняемых балетными сценами.

Опера оказала значительное влияние на развитие других музыкально-драматических жанров. В частности, симфония выросла из инструментального вступления к итальянским операм XVIII в. Virtuозные пассажи и каденции фортепианного концерта являются отражением оперно-вокальной виртуозности в фактуре клавишного инструмента. В XIX в. гармоническое и оркестровое письмо Р. Вагнера, созданное этим композитором-философом для грандиозной «музыкальной драмы», определило дальнейшее развитие целого ряда музыкальных форм.

Интересно, что в Англии в 1728—1740-е гг. сформировался музыкально-драматический жанр *балладной оперы*, в котором диалоги соседствовали с незамысловатыми песенками. Тексты песен исполнялись на популярные

оперные и танцевальные мелодии. Классической балладной оперой, дожившей до XX в., стала *Опера нищего* (*The Beggar's Opera*), впервые поставленная в 1728 г. и с тех пор постоянно возобновлявшаяся. В «Опере нищего» драматург Д. Гей и аранжировщик музыки Дж. Пепуш создали пародию на классическую итальянскую оперу. Американский дебют «Оперы нищего» состоялся в 1735 г., и впоследствии ее часто играли на сценических площадках американских колоний.

Возвращаясь к классической, кальмановской форме оперетты следует сказать, что к концу своей композиторской деятельности от этой формы оттолкнулся сам Кальман. Его «Фиалка Монматра» возникла именно вопреки традиционной опереточной догме. Однако именно потому, что она была создана мастером классической оперетты Кальманом, «Фиалку Монматра» считают опереттой. Впрочем, многие музыковеды, вопреки сложившемуся мнению, утверждают, что «Фиалка Монматра» — мюзикл.

Само появление мюзикла было обусловлено поиском новых сценических форм, реформированием жанра классической, кальмановской оперетты. Родиной мюзикла считают или Уэст-Энд, или Бродвей — обе столицы этого жанра оспаривают пальму первенства. Музыкальная комедия «Черный посох» — пионер в жанре мюзикла — была поставлена в Нью-Йорке, на Бродвее, в 1866 г. И все же первый настоящий мюзикл, в котором музыка играла не вспомогательную, а определяющую роль, поставил в Лондоне Джордж Эдвардсон. Это был уэст-эндский спектакль «В городке» на музыку Осмонда Карра.

Мюзиклу родственен французский по происхождению жанр водевиля, характерный для парижских «Театров бульваров». Само слово «водевиль» — *vaudeville* — происходит от французского «*val de Vire*» — Вирская долина (Вир — река в Нормандии). В XVII в. во Франции получили распространение комические песенки, известные под названием «*Chanson de val de Vire*». Их приписывали народным поэтам XV в. — Оливье Басселену и Ле-Гу.

Первоначально водевилями называли незатейливые, шуточные песенки народного характера, легкие по мелодической композиции, сатирические по содержанию. Эти песенки по своему происхождению были связаны с селениями Вирской долины. В дальнейшем средневековая этимология была забыта, и слово «водевиль» расшифровывали «*voix de ville*» («голоса города»). В итоге водевиль приобрел ярко выраженную городскую специфику, а во Франции XIX в. стал «жанром бульваров».

Впрочем, еще во второй половине XVII в. во Франции появились небольшие театральные пьески, в которые по ходу действия вводились легкие, незатейливые песенки сатирического содержания. По принципу метонимии такие пьески стали именоваться водевилями. В 1792 г. в Париже был основан даже специальный «*Théâtre de Vaudeville*» — «Театр водевиля», где блистали водевилисты Скриб и Лабиш.

В России прототипом водевиля считалась небольшая комическая опера конца XVII в., сохранившаяся в репертуаре русского театра и к началу XIX в. К комическим операм традиционно относят «Сбитеньщика» Княжнина,

«Опекуна-профессора» и «Несчастье от кареты» Николаева, «Мнимых вдовцов» Левшина, «Кофейницу» Крылова и др.

Здесь необходимо дать определение комической оперы как предшествовавшего мюзиклу музыкально-драматического жанра. В первоначальном значении этого термина комическая опера представляет собой совокупность национальных разновидностей оперного жанра, возникшего в 1730-е гг. и просуществовавшего до начала XIX в. В дальнейшем термин потерял свою однозначность. В настоящее время он часто употребляется по отношению к различным музыкально-зрелищным представлениям комедийного содержания (фарс, буффонада, водевиль, оперетта, мюзикл и др.).

Следующий этап развития водевиля — маленькая комедия с музыкой, по определению Булгарина. Такая форма русского водевиля получила распространение приблизительно с 20-х гг. XIX в. Типичными примерами такого водевиля Булгарин считал «Казака-стихотворца» и «Ломоносова» Шаховского. Обычно водевили переводились с французского языка. «Переделка на русские нравы» французских водевилей ограничивалась заменой французских имён русскими.

Русская публика боготворила водевиль. За октябрь 1840 г. в петербургском Александринском театре было поставлено всего 25 спектаклей, из которых почти в каждом кроме основной пьесы было ещё по два водевиля. Десять спектаклей были сверх того составлены исключительно из водевилей.

Особый успех выпал на долю пятиактного водевиля Ленского «Лев Гурч Синичкин или провинциальная дебютантка», восходящего к французской пьесе «Отец дебютантки». Этот спектакль — в качестве пародии на театральные нравы — сохранился в репертуаре театров до начала XX века. В 1840-х гг. появился ещё особый жанр водевилей «с переодеваниями». В «водевилях с переодеваниями» блистала воспетая Некрасовым Асенкова. Наиболее популярными авторами водевилей были Шаховской, Хмельницкий (его водевиль «Воздушные замки» удержался до конца XIX в.), Писарев, Кони, Федоров, Григорьев, Соловьев, Каратыгин (автор «Вицмундира»), Ленский и др. Однако в конце 1860-х гг. из Франции в Россию проникла оперетта, и интерес к водевилю резко упал.

В начале XX ст. жанр оперетты воскресил Франц Легар со своей «Веселой вдовой», затем появился мюзикл «Шоколадный солдатик» Оскара Штрауса, поставленный по пьесе Бернарда Шоу «Оружие и человек». Возможно, американский мюзикл никогда бы не затмил европейский, если бы не Первая мировая война. В то время европейским странам было не до мюзиклов, чем немедленно воспользовался Бродвей. Заокеанские композиторы Ирвинг Берлин, Джером Керн и Кол Портер сделали ставку на американский народный стиль и выиграли. Внимание мирового шоу-бизнеса сосредоточилось на американском мюзикле.

Бродвей задавал тон в мире мюзиклов не одно десятилетие. В 20—30-е гг. XX столетия самыми знаменитыми мюзиклами считались «Плавучий театр» Оскара Хаммерштайна (1927 г.), «Розмари» Рудольфа Фримля (1924 г.),

«Я пою о тебе» Джорджа Гершвина (1931 г.). Кстати говоря, «Я пою о тебе» Гершвина — первый мюзикл, получивший Пулитцеровскую премию.

Впрочем, к 1937 г. театральные мюзиклы постепенно сдали свои позиции, уступив пальму первенства звуковому кинематографу. Развитие звукового кино привело к желанию услышать с экрана музыку и песни, а какой жанр лучше мюзикла подходил для этого?

Тем не менее, мюзикл на сценических подмостках устоял, и в 1943 г. «Оклахома» Роджерса и Хаммерштайна — впоследствии экранизированная — обусловила новый виток развития мюзикла. Бродвей заинтересовался серьезными темами, а музыка и сюжет, наконец, обрели единую драматургию и начали существовать внутри спектакля как единое целое. Кроме того, стала развиваться хореографическая составляющая мюзикла. По сей день классическим считается мюзикл, сочетающий сложную хореографию, вокал и текст. Кастинги для участия в таких мюзиклах носят сейчас международный характер, так как в рамках одной страны порой бывает трудно найти актеров, умеющих петь (в мюзиклах необходимо только живое пение), танцевать, владеть сценической пластикой движения, актерским мастерством и, к тому же, имеющих красивую внешность.

Но если до «Оклахомы» вышеупомянутые спектакли в прессе называли и мюзиклами, и музыкальными комедиями, то именно за «Оклахомой» закрепилось название «мюзикл» как определение нового жанра в музыкально-драматическом искусстве. С «Оклахомы» жанр мюзикла обретает свою этнокультурную специфику. Для бродвейских и уэст-эндских мюзиклов были характерны легкая форма и содержание, упрощение классических литературных сюжетов. Бродвейские и уэст-эндские мюзиклы — зажигательные и по возможности легкие, даже если они восходят к серьезным и трагическим текстам. Однако в «легкомысленном» жанре мюзикла творили такие великие композиторы, как Берстайн, Гершвин и Лоу.

В шестидесятые годы стал популярен французский мюзикл, который тяготел к классическому сюжету, трагедийному в своей основе. «Отверженные» стали новой страницей в истории мирового мюзикла, определили специфику французских мюзиклов, которые в своей трагедийности и глубине сродни именно русским, а не бродвейским или уэст-эндским образчикам этого жанра.

Создатели «Отверженных» Алан Бублиль и Клод-Мишель Шонберг не стали упрощать классический текст в угоду «легкому жанру», когда от величайшего произведения мировой литературы остается лишь сюжетная канва или, в худшем случае, фабула. И Шонберг, и Бублиль для этого слишком любили первоисточник — роман-эпопею Виктора Гюго. Шонберг говорил: «Чтобы начать проект, подобный «Отверженным», вы должны любить книгу»¹. И добавлял: «Она, эта книга, как большая река, — вы словно чувствуете, как она катится, катится, пока не достигнет моря. Когда я читал книгу, у меня было чувство, как будто я уже слышу музыку»². Работа над мюзиклом

¹ Великие мюзиклы мира. Популярная энциклопедия. С. 455.

² Там же.

«Отверженных» была уникальна тем, что музыка и тексты писались практически одновременно, вслед за тем, как Бублиль и Шонберг перечитали роман.

Через два года работы была готова двухчасовая запись мюзикла, выпущенная в продажу в 1980 г. общим числом 260 тыс. экземпляров. Эта запись и стала основой сценической версии мюзикла, премьера которого состоялась в парижском Дворце спорта в 1982 г. Режиссером мюзикла стал Камерон Макинтош, известный благодаря постановке на французской сцене мюзиклов Уэббера «Магазинчик ужасов» и «Кошки».

Мюзикл «Отверженные» обязан своим феноменальным успехом не только композитору, режиссеру и либреттисту, но и художнику-постановщику Джону Камерону. Камерон спроектировал вращающуюся сцену и баррикады для постановки мюзикла во Дворце спорта, воплотив в своей работе идею «непрерывной погони» за Жаном Вальжаном и Козеттой как эха «вечного движения»¹.

Не менее интересной была работа художника по костюмам Андреа Неофито. Сам он говорил о своей творческой задаче следующим образом: «Я чувствую, что я не просто художник по костюмам. Я создаю характеры»². Этот подход к задаче художника по костюмам отличается от скромной роли, которую играют авторы костюмов и декораций в мюзиклах Уэст-Энда и Бродвея.

Неофито понимал свою художественную задачу в духе эпохи модерн, когда костюмы и декорации были не «фоном», а составляющей спектакля, не менее значимой, чем музыка, текст и драматургия. Блестящая работа Неофито принесла ему громкую славу, и в последующих постановках сохранялась идентичность костюмов героев. Где бы, на какой сцене мира, не ставили «Отверженных», Жан Вальжан оставался таким, каким его увидел Неофито.

В декабре 1985 г. английская версия «Отверженных» увидела свет в лондонском театре «Палас», а затем, в английской версии, мюзикл показали в США в 1986 г. «Отверженных» поставили в 29 странах мира, в восемнадцати из которых спектакль шел на французском языке.

В 1985 г., к десятилетию постановки «Отверженных» на английской сцене, в Королевском Альберт-Холле состоялся грандиозный концерт, где собрались лучшие исполнители мира. В концерте участвовали 250 артистов и 100 музыкантов, среди которых был непревзойденный исполнитель роли Жана Вальжана Колм Уилкинсон. Однако зрителей поразил финал праздника, когда на сцену вышли 17 Жанов Вальжанов, и каждый, по строчке, спел на родном языке знаменитую арию «Еще один день прошел».

Успех мюзикла состоит в глубоко трагичной музыке Алана Бублиля, а также в том, что музыкально-драматическая версия «Отверженных» соответствовала серьезности и философской глубине произведения-первоисточника. Последнего, увы, не хватало традиционным мюзиклам Уэст-Энда и Бродвея. Для сравнения можно сослаться на мнение автора статьи об «Отверженных»

¹ Великие мюзиклы мира. Популярная энциклопедия. С. 459.

² Там же.

в энциклопедии «Великие мюзиклы мира» Дарью Шкиттину, которая пишет, удивляясь успеху французского мюзикла: «Вспомним судьбу «Отверженных» — казалось бы, огромное, *занудное* произведение о власти человека над своей судьбой...»¹.

Если уже русский театральный критик говорит о «занудности» великого произведения мировой литературы, то многие простые зрители, деньги которых и составляют основную массу кассовых сборов, могли никогда не слышать ни о Викторе Гюго, ни о его романе. Но сила классического текста в том и состоит, что он умеет проникать в человеческие сердца и души.

Впрочем, форма поп-мюзикла, для которого характерны эстрадные мелодии и аранжировки, может значительно упростить и исказить классический сюжет. «Где найти настоящий русский мюзикл? — иронизирует журналистка Лиза Биргер. — Что такое поставить, чтобы было актуально, свежо, отечественно и с деньгами, как «Дневной дозор»? Выход один: русская классика. Побольше сентиментальщины, четкая главная линия, пара слезливых песен, чтобы крутить в переходах, и одна очень бодрая, чтобы потанцевать, человек двести массовки. Так надоевшая классика превращается в народный хит»². Тем не менее, лучше такое знакомство с классикой, чем полное к ней равнодушие.

Успех «Отверженных» обусловил обращение к тексту еще одного романа Гюго, по мотивам которого был поставлен мюзикл, — к «Собору Парижской Богоматери». Как известно, сами французы высоко ценят Виктора Гюго, считают его великим народным писателем. Поэтому, когда в 1993 г. корифей французской рок-оперы Люк Пламонд искал сюжет для нового мюзикла, он вновь обратился к Виктору Гюго.

Перечитав роман, Пламонд написал тексты почти для 30 песен. Следующим шагом была встреча с композитором Ришаром Коччиантом. Их совместная работа началась еще с записи альбома «Летающий человек». В 1991 г. Р. Коччиантом на стихи Л. Пламонда была написана песня «L'amour existe encore», а в 1992 г. Коччиант исполнил партию Шопена в студийной версии мюзикла Пламонда-Ларан «Жорж Санд и романтики». Как видите, поиск новых сюжетов именно в классической французской литературе становился нормой.

Работа над «Собором Парижской Богоматери» продолжалась три года. К проекту проявили интерес режиссер-авангардист Жиль Майо, а также владелец компании Transborder Виктор Бош и известный продюсер Шарль Таллар. Уже на следующий день после предварительного прослушивания музыкального материала продюсеры арендовали для будущей постановки парижский Дворец Конгрессов, рассчитанный на 3700 мест, и выделили 4 млн долл. на подготовку проекта.

Было прослушано 400 певцов и отобраны лучшие (Брюно Пелетье и Даниель Левуа), а визуальный ряд спектакля создавали хорошо известные в ми-

¹ Великие мюзиклы мира. Популярная энциклопедия. С. 455.

² Лиза Биргер. Проверка воем // Акция. 2006. № 1(51). 13—26 февр.