

О. В. Оганезова-Григоренко

**Художественно-эстетическая специфика мюзикла
в контексте исторического развития жанра**

В статье рассматриваются художественно-эстетические принципы мюзикла, которые формировались в процессе исторического развития и становления жанра в американской и европейской музыкальной культуре. Специально выделяется принцип художественного единства вокального, хореографического и драматического элементов, комплекс которых образует эстетическую идею мюзикла и специфику исполнительской практики.

Ключевые слова: мюзикл, жанр, жанровый синтез, эстетическая идея, художественная специфика.

Актуальность темы. Среди широкого жанрового разнообразия современного музыкально-драматического театра мюзикл является наиболее популярным жанром, который, в силу своей яркости, зрелищности и понятности музыкального языка, всегда вызывает интерес широкой аудитории. Именно поэтому мюзиклы так часто составляют репертуарные предпочтения театров и практически всегда собирают полные залы. Представления о мюзикле как о «лёгком», «развлекательном» и «массовом» жанре», утвердившиеся в классической жанровой иерархии европейского музыкального искусства, тем не менее, не снимают вопроса о художественно-эстетической сложности и многосоставности синтетической природы мюзикла.

Триединство музыкального – пластического – драматического, образующее жанровую специфику мюзикла и особый тип исполнителя «широкого профиля», неизбежно актуализирует исследовательский интерес к художественно-эстетическим принципам этой сферы музыкально-драматического театра, которые постепенно вызревали в процессе её развития.

Цель статьи – обобщение сведений по истории развития мюзикла в контексте формирования художественно-эстетической идеи этого популярного жанра.

Объект исследования – художественно-эстетические принципы мюзикла, которые формировались в процессе исторического развития и становления жанра в американской и европейской музыкальной культуре.

Предмет исследования – эстетическая идея мюзикла и специфика исполнительской практики.

Исследователи жанровой специфики мюзикла традиционно и вполне обоснованно отталкивались от определения, данного признанным «королем жанра», Э.-Л. Уэббером, который считал, что «мюзикл – это шоу, в котором преобладающая роль музыки как выразительного средства сочетается с яркой и интересной драматургией» [8, с. 253]. «Яркая и интересная» драматургия, на которую указывает Э.-Л. Уэббер, а также сценическая зрелищность и эффектность, составившие ключевую художественно-эстетическую идею жанра мюзикла, обусловлены синтезом различных искусств – принципом органического сочетания элементов музыкальной, поэтической, пластической и драматической выразительности, который отмечается многими исследователями в качестве жанрообразующего [1; 2; 3; 5; 7].

Многочисленные образцы мюзиклов, рождённые как американской, так и европейской музыкальной практикой, воплощают художественную идею этого жанра: синтез искусств понимается в данном случае как сочетание различных видов искусств, оказывающее единое эстетическое воздействие, единство же компонентов этого синтеза определяется композиторским замыслом и реализуется посредством целого комплекса исполнительских возможностей.

Термин «мюзикл» возник как сокращенная форма понятий Musical Comedy (музыкальная комедия) и Musical Play (музыкальная пьеса, музыкальное представление). Такое объединение различных жанровых сфер музыкально-драматического театра отражает уже на уровне термина-понятия принцип синтеза, который неизбежно объединяет и эстетические смыслы обозначенных жанров, их художественную идею. Традиционное определение мюзикла указывает на его изначальную синтетическую, комплексную природу: «Мюзикл – это музыкально-сценический жанр, использует выразительные

средства музыкального, драматического, хореографического и оперного искусства. Их сочетание и взаимосвязь предоставляют мюзиклу особую динамичность. Характерной чертой многих мюзиклов стало решение серьезных драматургических задач несложными для восприятия художественными средствами» [5, с. 7].

Классический мюзикл представляет собой сценическое произведение, в котором композиционно объединены сольные вокальные номера, разговорные диалогические и хоровые фрагменты, инструментальная музыка и хореографический элемент. Один из самых ярких жанровых признаков мюзикла – динамика развития сюжета и насыщенность действием, которая всегда «держит» зрителя, захватив его внимание. Некоторые исследователи считают, что популярность мюзикла сегодня можно объяснить созвучностью его художественной идеи принципу «клипового» сознания современного зрителя, которое позволяет активно воспринимать динамичное и яркое, захватывающее зрелище мюзиклов сочень сильной внутренней энергетикой [4, с. 18].

Этому главному принципу динамичности и зрелищности подчиняются буквально все элементы музыкально-сценического действия: реплики героев, музыкальные и танцевальные номера. Вокальные и хореографические сцены непосредственно вырастают из действия и всегда драматургически мотивированы. Хореография, пластика становятся важнейшим элементом в системе выразительных средств мюзикла наряду с пением (это часто приводит к тому, что музыкальные номера решаются тоже пластически).

Такая полижанровая природа мюзикла обуславливает и совершенно новый тип актёра-исполнителя, который берёт свои истоки скорее в старых формах уличного, «площадного» театрального искусства, нежели в классической опере: это исполнитель «синтетического» типа, который обязан владеть полным комплексом актёрского мастерства – музыкальностью, вокальным мастерством, речевой выразительностью, драматической игрой, пластикой как средством выражения мысли, характера, мимики и т. п.

Обозначенное в определении жанровой специфики мюзикла Э.-Л. Уэббером «классическое» распределение составляющих художественное единство элементов явно имеет перевес в сторону музыкального фактора, оставляя литературно-сюжетному, текстовому и другим элементам несколько подчинённую роль. Именно такой жанровый принцип и составил художественную идею американской линии развития мюзикла, которая заложила мощный фундамент его дальнейшего становления – как в американской музыке, так и европейской.

Среди истоков мюзикла выделяют такие формы развлекательных представлений как театр менестрелей, бурлеск, водевиль, мюзик-холл и ревю. Менестрель-шоу получило наибольшее распространение в середине XIX в. в театральных представлениях бродячих трупп, состоящих из небольшого количества актеров. Малый состав трупп обуславливал их репертуар: набор разнородных, преимущественно комических, номеров, короткие скетчи, музыкальные или танцевальные сценки. Музыкальный материал шоу менестрелей был непосредственно связан с конкретными интересами зрителей – он был основан на афроамериканском фольклоре, то есть на популярной среди широкого зрителя и слушателя музыке. Отсюда берёт своё начало главнейший художественный принцип мюзикла – доступность музыкального языка, использующего актуальный для современного слушателя интонационный словарь и музыкальную лексику, что обеспечивает его популярность среди массовой аудитории.

От такого жанра как ревю в мюзикл перешёл принцип органичного сочетания разножанровых и разностилевых элементов, которые подчинены эстетике зрелищности и праздничности. Кроме того, именно из ревю в мюзикл проник джаз – музыкальный стиль, с которым неразрывно связывают историю развития американского мюзикла. «Именно джаз в художественном синтезе мюзикла стал действенным катализатором взаимодействия элементов различных жанров – балладной оперы, театра менестрелей, бурлеска, водевиля, ревю, оперетты», – отмечает Т. Кудинова [6, с. 49]. Поскольку джаз явился тем

музыкальным стилем и музыкальным языком, который в полной мере смог воплотить самобытность американской музыки от 1920-х гг. (художественно-своеобразной в силу сплава музыкальных традиций различных национальных культур и перспективной в коммерческом плане), он естественным образом проник в мюзикл – изначально коммерчески ориентированный жанр (как известно, именно с производством киноверсий популярных мюзиклов связаны неоднократные взлёты голливудской индустрии).

Если же говорить о таком жанровом истоке мюзикла как оперетта, которую европейские композиторы системно приближали к опере, то, при всей родственности этих двух жанров (популярность, статус «лёгкого» развлекательного жанра, который, тем не менее, чутко реагирует и отзывается на злободневные проблемы современной жизни общества), – в художественно-эстетическом смысле они не совсем совпадают. Оперетта во многом сохранила черты выдержанной музыкальной формы с ансамблями, развёрнутыми финалами, элементами симфонического развития. Мюзикл развивался в большей степени как театральная форма, в которой музыка являлась равноправным элементом в художественном синтезе наряду с хореографией, пластикой, драматическим элементом, постановочными эффектами.

Являясь разновидностью оперетты, которую определяли как «музыкальная комедия», мюзикл выдвигал драматургические принципы несколько отличные от оперетты: «В оперетте вся или почти вся драматургическая идея, развитие характеров и сюжета решается музыкальными средствами. Музыкальная драматургия в оперетте, таким образом, является обязательным и важным фактором, цементирующим всю пьесу. Её роль, то есть роль музыки в оперетте, принципиально такая же, как в опере, но выражается с помощью облегченных мелодических и формальных средств. Из музыкальной комедии можно легко убрать музыку и ставить пьесу в обычном драматическом театре. Из оперетты музыку исключить невозможно, она определяет пьесу, на ней построено развитие сюжета, а в музыкальных номерах определяются характеры и их движение в сюжете» [5, с. 59].

Если художественно-эстетический смысл оперетты воплощается в собственно музыкальной выразительности, в направлении активного использования вокального элемента, то в мюзикле гораздо больше внимания уделяется пластическим и драматическим, «игровым» средствам выразительности. Этот комплексный принцип влияет на формирование особых требований к искусству актера мюзикла: сочетание качеств драматического актера, певца и танцора, образующее сложный художественный синтез, направлено на особое эстетическое воздействие, на создание особого эстетического облика музыкально-сценического пространства.

Такие жанры как бурлеск, водевиль, ревю и мюзик-холл приобрели в американской версии иные черты, нежели в европейской традиции. В результате такого культурного «перевода» к середине XIX в. был сформирован целый ряд американских театральных жанров, которые, несмотря на заимствование своих названий из европейского театра, составили совершенно особую их разновидность. Все они имели общую направленность – развлекательную. И эта художественно-эстетическая идея, объединяющая различные жанры, но декларирующая магистральную линию развития музыкального американского музыкально-драматического театра, позволяет утверждать исследователям, что различия между этими жанрами были скорее формальными, нежели принципиальными [1; 6]. Однако от второй половины XX в. очевидна тенденция отхода авторов мюзиклов (как американских, так и европейских) от его статуса «лёгкого» жанра: это выразилось в стремлении к постановке более серьезных проблем и обращении к серьезной тематике (через сюжеты литературной классики или «большой» литературы, а то и вовсе библейской темы).

Высокий уровень поэтической текстовой основы большинства классических и современных мюзиклов объясняется именно фактором выбора выдающихся произведений классической и современной литературы в качестве сюжета. Так, авторы мюзиклов обращались к произведениям Б. Шоу («Моя прекрасная леди»), М. де Сервантеса («Человек из Ламанчи»), Шолом-

Алейхема («Скрипач на крыше»), Ч. Диккенса («Оливер»), Т. Элиота («Кошки»), В. Гюго («Собор Парижской богородицы», «Отверженные»), У. Шекспира («Ромео и Джульетта»), В. Каверина («Норд-Ост»). Либретто указанных мюзиклов отличаются серьёзной проблематикой, яркими диалогами, сложными образами, эффектными кульминациями.

От истоков своих мюзикл развивался исключительно как жанр массовой и популярной культуры, воплощающий идею «идеальной» жизни – яркой, красивой и счастливой. «Поэтому искать в мюзиклах подлинный реализм, – пишет Л. Березовчук – почти безнадежно. Как всякий продукт популярной культуры, мюзикл тиражирует мифы, социальные утопии, мечты и грезы, даже когда его герои – самые, что ни на есть, «обыкновенные» люди» [3, с. 63]. И эта жанровая установка на художественную реализацию «позитивного мировосприятия» обусловила специфику жанрового канона мюзикла, который был сформирован в недрах американской культуры (специальные разработки по теории жанрового канона мюзикла содержатся в исследовании Л. Березовчук [3]).

Эстетика классического мюзикла активно развивалась в середине прошлого века, начиная с 1960-х гг., и связана с таким музыкально-сценическим жанром как рок-опера, который часто сравнивают с мюзиклом. Рок-оперу (сочинения Э.-Л. Уэббера, знаменитые опусы А. Рыбникова и А. Журбина) можно рассматривать как зрелищный мюзиклоперного типа с ослабленным качеством взаимодействия драмы и музыки, облегчением требований универсальности исполнительского мастерства актера. Этот новый жанр как бы «нивелирует» рисунок актерского образа, роли, но выдвигает сложные вокальные партии в качестве основного выразительного элемента.

Эстетическое своеобразие русских мюзиклов (мюзиклы А. Журбина, А. Рыбникова) определяется именно отмеченной «пограничностью» между художественными идеями классического американского мюзикла и особой смысловой насыщенностью поэтической основы сочинения, сложностью

вокальной партии, которые придают принципиальную серьёзность русской версии жанра.

Своеобразие синтеза различных художественных элементов в русском мюзикле отмечают целый ряд современных исследователей. Так, например, А. Бахтин в своём диссертационном исследовании говорит о том, что «...идея „синтеза искусств“, характерная для русской театральной практики начала XX века, способствовала рождению «синтетических» спектаклей, в которых музыкальное, драматургическое, пластическое и поэтическое начало было равнозначным по силе. Режиссеры-модернисты воплощали на экспериментальных сценических площадках эстетические принципы „музыкальных мистерий“, в которых музыка была „живописной“, „изобразительной“, максимально раскрывала образный мир спектакля, а поэтическое начало являлось не менее значимым, чем музыкальное. На русской сцене первой половины XX века ставились экспериментальные оперные спектакли, а затем, уже во второй половине XX века, режиссеры драматических и музыкально-драматических театров обратились к жанру мюзикла» [2, с. 2]. А. Бахтин последовательно доказывает, что для русского мюзикла и таких его классических образцов как, например, «Звезда и смерть Хоакина Мурьеты», «Юнона и Авось», в отличие от бродвейских спектаклей и американских образцов этого жанра, характерна равнозначная роль музыки, поэзии, драматургии и пластики как выразительных средств.

Сложность синтетических взаимодействий в русском мюзикле, стремление авторов к серьёзной трактовке жанра привело к возникновению в композиторской практике множества вариантов реализации творческих замыслов. В связи с этим исследователи говорят о нескольких разновидностях бытования мюзикла (который часто в своих жанровых показателях «сращён» с рок-оперой). Так, М. Боброва выделяет следующие: театральная, которая возникла в условиях драматического театра или кино в результате внедрения в спектакль и кинофильм музыкального компонента, образующего собственный, относительно самостоятельный и последовательно симфонизированный

процесс (постановки рок-опер в театре А. Рыбникова); вторая – концертная, возникшая в процессе театрализации концертного шоу с чертами ревю («Стадион» А. Градского) или концерта бардов (дуэт «Иваси» А. Иванова и Г. Васильева); третий путь – собственно оригинальные проекты в варианте мюзикла и рок-оперы (А. Журбин, А. Рыбников, Р. Гринблат, В. Дашкевич, Э. Артемьев); и четвёртая – мюзикл со сниженной ролью индивидуального авторства – продюсерский проект, где главенствуют продюсер и режиссер-постановщик, этот тип характерен для мюзиклов, возникших на рубеже XX-XXI вв. [4].

Современная российская музыкальная практика показывает, что мюзиклы соединяют черты драматического театра, поднимающего сложные проблемы бытия (театра переживания), и театра развлекательного, комического, содержащего концепцию игры (театра представления). «Благодаря присутствию концепции игры, в процессе свободного («подвижного») синтеза легко подключаются иные музыкальные и немюзикальные (поэзия, кино) жанровые включения, вовлекаются старинные театральные жанры – мистерия, моралите. В результате возникает многогранное по драматургии и сложное по жанровым компонентам полижанровое сочинение» [4, с. 12]. Сходные тенденции присущи и украинскому мюзиклу и рок-опере, которые представлены в творчестве таких композиторов как Е. Лапейко, А. Нежигай, Е. Ульяновский и другие.

Таким образом, в процессе исторического развития мюзикла были сформированы его индивидуальные жанрово-эстетические нормативы, которые составили художественную идею музыкально-сценического жанра, основанного на принципах синтеза различных искусств и «понятности» широкой слушательской аудитории (посредством актуализации «вечных тем» человеческой жизни и современности музыкального языка). Зрелищность сценического действия как основной жанровый показатель мюзикла также воплощает идею «массового» популярного жанра, поскольку в совершенной художественной форме реализует своеобразную эстетику жизни – красивой,

динамичной и яркой. Синтетическое сочетание различных видов искусства в мюзикле выполняет функцию «гармонизации» различных жизненных проявлений, подчинённых эстетическому воздействию «захватывающего» сценического действия. Обращение к высоким темам литературной классики в сюжетах мюзиклов, формирует у массового слушателя умение ценить, чувствовать и понимать прекрасное и безобразное, трагическое и комическое, высокое и низкое в человеческих отношениях, искусстве, явлениях самой действительности.

Литература

1. Бахтин А. А. Жанровая классификация музыкально-драматических спектаклей : монография / А. А. Бахтин – М. : Палеотип, 2005. – 140 с.
2. Бахтин А. А. Синтез искусств как основа мюзикла для взрослых и детей : автореф. дисс. ... канд. искусств. : спец. 17.00.01. – театр. искусство / А. А. Бахтин. – Москва, 2006. – 24 с.
3. Березовчук Л. Жанровый канон мюзикла в зарубежном кино с 1972 по 2002 годы : Учебное пособие / Л. Березовчук. – СПб. : Изд-во СПбГУКиТ, 2003. – 92 с.
4. Боброва М. С. Отечественный мюзикл и рок-опера в контексте жанровых взаимодействий в музыке второй половины XX – начала XXI века : автореф. дисс. ... канд. искусств. : спец. 17.00.02. – муз. искусство / М. С. Боброва. – Ростов-на-Дону, 2011. – 21 с.
5. Кампус Э. О мюзиклах / Э. Кампус. – Л. : Музыка, 1983. – 98 с.
6. Кудинова Т. Н. От водевиля до мюзикла / Т. Н. Кудинова. – М. : Советский композитор, 1982. – 83 с.
7. Степанов Г. С. Композиционные проблемы синтеза искусств / Г. С. Степанов. – М., 1984. – 320 с.
8. Эткинд М. Г. «Союз молодежи» и его сценографические эксперименты / М. Г. Эткинд // Советские художники театра и кино'79. – М., 1981. – С. 245-260.

У статті розглядаються художньо-естетичні принципи мюзиклу, які формувалися в процесі історичного розвитку і становлення жанру в американській і європейській музичній культурі. Спеціально виділяється принцип художньої єдності вокального, хореографічного і драматичного елементів, комплекс яких утворює естетичну ідею мюзиклу і специфіку виконавської практики.

Ключові слова: мюзикл, жанр, жанровий синтез, естетична ідея, художня специфіка.

In article the art and esthetic principles of the musical which were formed in the course of historical development and genre formation in the American and European musical culture are considered. The principle of art unity of the vocal, choreographic and drama elements which complex forms esthetic idea of the musical and specifics of performing practice is specially allocated.

Keywords: musical, genre, genre synthesis, esthetic idea, art specifics.