

Государственный институт искусствознания

Аспирантский сборник

Выпуск 13

Сборник статей по материалам
Международного форума молодых исследователей
искусства «НАУЧНАЯ ВЕСНА–2023»

26–28 апреля 2023 года

Москва 2024

Артём Игоревич Рыжихин

ИНТЕГРИРОВАННЫЙ И КОНЦЕПТУАЛЬНЫЙ МЮЗИКЛ В ДИАЛОГЕ С ТОТАЛЬНЫМ ТЕАТРОМ Р. ВАГНЕРА

В отечественной науке жанр мюзикла изучен не так широко, как другие виды музыкального театра (даже несмотря на то, что в последнее время наблюдается подъем интереса исследователей к данной теме). Как следствие этого, такие понятия, как интегрированный и концептуальный мюзикл не так обширно распространены в российском профессиональном сообществе и довольно редко встречается в отечественных научных текстах. Тем не менее в театральной науке США об этом много пишут и говорят, а сами понятия являются ключевыми для истории и теории жанра.

Эпохой интегрированного мюзикла принято считать первую половину XX века. В отличие от водевилей и музыкальных ревью, которые доминировали в американском музыкальном театре на рубеже XIX–XX веков, интегрированный мюзикл отказался от разрозненного номерного формата в пользу непрерывного развития сюжета. Как результат, в поисках качественных и нетривиальных сюжетов создатели спектаклей стали обращаться к «большой литературе». По замечанию исследовательницы жанра Тамары Кудиновой, «связь мюзикла с большой литературой невольно обращает на себя внимание, так как настоящая литература спасает от драматургических изъянов оперетты, приобретенных ею вследствие малокровных либретто, уводит от условного реализма водевилей и облагораживает новый жанр»¹. Стоит отметить, что примерно в это же время в профессиональный обиход входят понятия *book show* и *book musical* – «книжное шоу», которое, в отличие от ревью, основано на литературном произведении.

¹ Кудинова Т. От водевиля до мюзикла. М.: Советский композитор, 1982. С. 147.

Взяв за основу связный и последовательный сюжет, мюзикл продолжал пользоваться выразительными средствами эстрадного театра, который был представлен такими формами, как ревю, мюзик-холл, экстраваганца, менестрельное шоу, кабаре и варьете. Выразительные средства определили внешний облик жанра на долгие годы вперед: к ним можно отнести особого типа вокал, который в России принято называть «эстрадным»; специфический танец, который принципиально отличается от классической хореографии и иногда служит культурным маркером жанра (например *tap-dance*, в русском варианте – *стен*), а также унаследованные от оперетты и комической оперы разговорные диалоги (которые могут отсутствовать в более поздних образцах жанра). В результате зритель интегрированного мюзикла мог наблюдать постановку, в которой музыка, танец и сценическое действие были переплетены максимально тесно для раскрытия сюжета, а также связанных с ним событий и персонажей.

Исследователи жанра практически единогласно считают первым интегрированным спектаклем «Плавучий театр» («*Show Boat*») Джерома Керна и Оскара Хаммерстайна II, который был поставлен в Нью-Йорке в 1927 году в Театре Флоренца Зигфельда. Появлению этого мюзикла способствовало бурное развитие Бродвея как центра театральной культуры США: к 1928 году эпоха «ревущих двадцатых» дала рекордные 264 постановки в семидесяти бродвейских театрах – в основном это были ревю, оперетты и музыкальные комедии¹. В отличие от многих бродвейских постановок того периода, мюзикл «Плавучий театр» представлял собой спектакль со связным сюжетом, где персонажи передавали свои чувства с помощью песен, разговорных диалогов и сценического движения. Новый принцип передачи сюжета посредством синтеза музыки, песенных текстов и танца впоследствии стал визитной карточкой интегрированного мюзикла, что отличает его от ревю, водевилей и музыкальных комедий.

Опираясь на структуру «Плавучего театра», композитор Ричард Роджерс и тот же либреттист Оскар Хаммерстайн II усовершенствовали технику интеграции в своих мюзиклах «Оклахома!» (1943) и «Карусель» (1945). В этих спектаклях авторами были придуманы и введены плавные переходы от пения к речи и наоборот, отдаленно напоминающие оперные речитативы. Таким образом, начиная с «Оклахомы!» и «Карусели» персонажи на сцене стали использовать музыкальные номера для продвижения сюжета и собственных взаимоотношений: к 1940-м годам прошлого века именно такой тип интегрированного шоу стал прообразом современного мюзикла.

¹ Данные взяты из источника: *Naden J.C. The Golden Age of American Musical Theatre 1943–1965. Lanham: The Scarecrow Press, 2011. P. 12.*

В американской научной литературе часто высказываются соображения о том, что концепция интегрированного мюзикла соотносится с идеями *gesamtkunstwerk* (или «тотального театра») Рихарда Вагнера. К примеру, Джоун Буш Джоунс в своей книге о социологии американского музыкального театра «Наши мюзиклы – мы сами» пишет об этом следующее: «Концепция интегрированного мюзикла похожа на идеал Рихарда Вагнера о *gesamtkunstwerk* или “художественном произведении будущего” (иногда свободно переводится и понимается как “тотальный театр”). Здесь все элементы театральной постановки – спетое и произнесенное слово, вокальная и оркестровая музыка, сценическое движение, хореография и танец, декорации, костюмы и освещение – все работает совместно для того, чтобы придать мюзиклу слуховое и визуальное выражение и, тем самым, донести его до аудитории»¹.

Согласно теории Р. Вагнера, *gesamtkunstwerk* или «тотальный театр» состоит из ряда структурных элементов, синтезированных для создания единого произведения искусства. В частности, Р. Вагнер основывается на неотъемлемых элементах музыки, танца и поэзии, которые работают в тандеме, создавая общее театральное впечатление для аудитории, и по своей природе неотделимы друг от друга: «Танец, музыка и поэзия – так зовутся три старшие сестры, которые сплетаются в хороводах повсюду, где только создаются условия для появления искусства. Их нельзя разлучить друг с другом, не расстроив хоровода; в этом хороводе, который и есть само искусство, они сплелись физически и духовно с такой чудесной силой во взаимной склонности и любви, что каждая из них, оторванная от сестер, обречена влачить лишь жалкое искусственное существование»².

Говоря о танце, Р. Вагнер обращается ко всем формам движения артиста на сцене, включая ходьбу и жестикуляцию. Как указывает американский исследователь Уильям Эллис в комментарии к своему переводу вышеупомянутого труда Р. Вагнера: «Следует непосредственно понимать, что под “танцем” Вагнер не отсылает нас к балету; это – грация жеста и движения, которые он суммирует в этом кратком и всеобъемлющем термине»³.

¹ Jones, J.B. *Our musicals, ourselves: a social history of the American musical theatre*. Waltham: Brandeis University Press, 2003. P. 46.

² Вагнер Р. *Произведение искусства будущего // Вагнер Р. Избранные работы*. М.: Искусство, 1978. С. 164–165.

³ Wagner R. *Art-Work of the Future // The Art-Work of the Future and Other Works / Trans. W.A. Ellis*. Lincoln: University of Nebraska Press, 1993. Цит. по: Calderazzo D.L. *Stephen Sondheim's Gesamtkunstwerk: The Concept Musical As Wagnerian Total Theatre*. Masters Thesis. University of Central Florida, 2005, P. 21–22. – URL: <https://stars.library.ucf.edu/etd/437> (дата обращения 02.02.2024).

Если в вагнеровском театре танец имеет весьма условное значение, то для мюзикла он является одной из главных черт жанра (разумеется, существуют мюзиклы без внятной хореографической составляющей, но это скорее исключение из правила, а не систематическое явление). В отличие от «тотального театра», танец внедрился в мюзикл вполне конкретно, а не условно, что позволяет нам говорить о большей интегрированности структурных компонентов в мюзикле, чем в «тотальном театре».

Впоследствии интегрированный мюзикл перешел в стадию концептуального, однако в профессиональном сообществе нет единого мнения о том, какой спектакль можно считать родоначальником представления нового типа. Появление концептуального мюзикла связывают с несколькими бродвейскими постановками конца 1960-х: «Человек из Ламанчи» М. Ли и Д. Вассермана (1965), «Кабаре» Дж. Кандера, Ф. Эбба и Дж. Мастероффа (1966), а также «Волосы» Г. Макдермота, Дж. Редо и Дж. Раньи (1967). Эти спектакли отличает наличие идеи-концепции как объединяющего фактора, который преобладает над сюжетом. Задачей концептуального мюзикла является исследование какой-либо значимой темы, однако сюжетная канва такого спектакля не всегда следует линейной последовательности событий. В то же время концептуальный мюзикл не трансформируется в музыкальное ревю, поскольку имеет в себе некую осязаемую фабулу, которая не позволяет ему стать спектаклем «концепции без сюжета».

Связь концептуального мюзикла с «тотальным театром» подробно описывается в диссертации американской исследовательницы Дайаны Кальдераццо «*Gesamtkunstwerk* Стивена Сондхайма: концептуальный мюзикл как вагнеровский тотальный театр». В своем исследовании автор обращается к творчеству композитора, поэта и драматурга Стивена Сондхайма (1930–2021), который является создателем многих популярных концептуальных мюзиклов. Так, Д. Кальдераццо делает вывод о том, что: «Тотальный театр Вагнера есть то, во что концептуальный мюзикл эволюционировал на протяжении своего развития в течение двадцатого века и воплотился в произведениях Стивена Сондхайма. Рожденный на основе интегрированного мюзикла, представляющего собой синтез элементов музыки, речи и движения, в единой истории, концептуальный мюзикл превратился в воплощение аналогичного соединения, подчеркивая универсальное настроение или тематическую идею, а не историю»¹.

Концептуальный мюзикл и тотальный театр роднит то, что Вагнер

¹ Calderazzo D.L. Stephen Sondheim's *Gesamtkunstwerk*: The Concept Musical As Wagnerian Total Theatre. P. 67.

в своем «Произведении искусства будущего» назвал «общей атмосферой» (в русском переводе «нечто»): «Ибо для всех них, объединившихся здесь видов искусства, существует *нечто*, к чему они должны стремиться, дабы стать свободными в своих возможностях»¹. По мнению Д. Кальдераццо, этим «нечто» в мюзикле является концепция как некий сверхобъединяющий фактор, которому, помимо музыки, поэзии и танца, подчиняется сюжет, объединяя все компоненты мюзикла в единое целое.

Таким образом, американский музыкальный театр входит в некоторый диалог с театральными идеями Р. Вагнера: не копируя их, мюзикл берет на вооружение принцип синтеза слова, музыки и танца, трансформируя и развивая его на собственном оригинальном фундаменте. Сравнение таких противоположных явлений, как вагнеровский «тотальный театр» и американский мюзикл позволяет открывать неочевидные межжанровые связи внутри музыкального театра, многие из которых нам еще предстоит изучить и описать.

¹ Вагнер Р. Произведение искусства будущего. С. 244.