

УДК 792.5

ОПЕРЕТТА И МУЗЫКАЛЬНАЯ КОМЕДИЯ: МУЗЫКАЛЬНО-ДРАМАТУРГИЧЕСКИЕ ОСОБЕННОСТИ И ПОСТАНОВОЧНЫЕ ТРАДИЦИИ

*Киселёв Г. А.*¹

¹ Московский государственный институт музыки им. А. Г. Шнитке,
ул. Маршала Соколовского, д. 10, Москва, 123060, Россия

Зачастую понятия «музыкальная комедия», «советская оперетта» и «оперетта» в критике, публицистике и научных текстах используются как синонимы. В музыкальных театрах (театрах оперетты, музыкальной комедии) смешение понятий «оперетта» и «музыкальная комедия» не происходит. Причиной тому — структурные различия в музыкальной и литературной основе произведений, требующие различных подходов в практической театральной деятельности при постановке оперетты и музыкальной комедии. В статье рассматривается ряд характеристик музыкальной и драматургической основы произведений, выявляется общее и различное в оперетте и музыкальной комедии, анализируются постановочные традиции, выявляются тенденции, укрепляющие позиции музыкальной комедии как совершенно самостоятельного жанра.

Ключевые слова: музыкальная комедия, оперетта, музыкальный театр, «Проделки Ханумы», «Моя жена лгунья», Дунаевский, Гаджибеков.

OPERETTA AND MUSICAL COMEDY: MUSICAL AND DRAMA FEATURES AND PRODUCTION TRADITIONS

*Kiselev G. A.*¹

¹ Moscow State Institute of Music named after A. G. Schnittke, 10, Marshala Sokolovskogo St., Moscow, 123060, Russian Federation.

Very often, the concepts of musical comedy, Soviet operetta and operetta are used as synonyms in critical and journalistic texts. In musical theaters (operetta theaters, musical comedy theaters), the concepts of “operetta” and “musical comedy” do not mix. The article examines a number of characteristics of the musical and dramatic basis of the works, reveals the common and different in operetta and musical comedies. The author analyzes the production traditions, identifies trends that strengthen the position of musical comedy as a completely independent genre.

Keywords: music comedy, operetta, musical theater, “Tricks of Hanuma”, “My wife is a liar”, Dunaevsky, Hajibeyov.

Этапы становления оперетты в России

Самостоятельное развитие оперетты в России началось с постановок спектаклей Ж. Оффенбаха актером и режиссером А. А. Яблочкиным на сцене Александринского театра. Нужно отметить, что постановочные подходы, актерские приемы оперетты второй половины XIX века в России в своей основе имели устойчивую базу водевиля. «В оперетте выступали молодые М. Г. Савина, В. Ф. Комиссаржевская, К. С. Станиславский — впоследствии крупнейшие имена драматической сцены» [1, с. 187]. В театральной практике России рубежа XIX и XX веков оперетта отделяется в самостоятельный жанр, что подкрепляется созданием опереточных трупп с устоявшимся репертуаром, появлением артистов соответствующего для оперетты амплуа [2, с. 84]. Неудивительно, что классическая оперетта с незатейливой веселой музыкой куплетного характера, напоминающего водевиль¹, поначалу в России поселилась в драматическом театре.

Однако масштабные оркестровые произведения И. Штрауса как 150 лет назад, так и сегодня требуют совершенно иного подхода. Традиция исполнения оперетт И. Штрауса в оперном театре существует и сегодня как в России, так и на Западе. Да и вряд ли в драматическом театре прошлого и нынешнего времени могли найтись исполнители главных ролей с соответствующей вокальной (практически оперной) подготовкой для венской оперетты.

Следующий этап развития оперетты связан с триумфальным шествием неовенской оперетты с ее пьянящим флером любовных историй про героев, ворвавшихся в жизнь будто бы напрямую из волшебной сказки. «Магический захват» неовенской опереттой театральной публики в России сопровождался появлением государственных театров музыкальной комедии² и музыкальных комедий в кино. Однако первые постановки неовенской

¹ Понятие водевиль ассоциируется с эстетикой быта XIX века, несмотря на постоянное изменение характеристик этого жанра в России на протяжении всего XIX века. А в культурном дискурсе Европы, США и Канады жанр водевиль имеет несколько иное значение и периодичность. Сообразно историческому и географическому контексту водевиль определяют от названия песен «Вирская долина» (val de Vire) до музыкального шоу с цирковым представлением, от комической оперы до комедии с песенками. Подробнее о водевиле: [3].

² Первые государственные театры музыкальной комедии были созданы в Москве (Театр оперетты, 1927), Ленинграде (1929), Харькове (1929), Воронеже (1931), Краснодаре (первоначально Армавирский театр музыкальной комедии, 1933), Хабаровске (1933), Свердловске (1933), Киеве (1934).

оперетты в начале XX века давали в частных и антрепризных театрах, в которых продолжали показывать спектакли классической и венской оперетты [4]. Наибольший успех и долгую жизнь неовенская оперетта, рассказывающая о сословном неравенстве, имеющая сюжетные перипетии, чинимые завистливыми опереточными злодеями, приобрела в СССР, являя собой образ мечты о прекрасной беззаботной жизни. Проникающая в сердца зрителей чувственная музыка Ф. Легара и И. Кальмана всячески поддерживала флер мечты о возвышенных отношениях, транслируемый главными героями этих оперетт. Завораживающая атмосфера неовенской оперетты, а также соответствующие ей атрибуты костюма, реквизита, манеры актерской игры настолько прочно обосновались в сознании зрителей и деятелей музыкального театра, что внутри театра появились устойчивые понятия об оперетте с ее штампами, как о некоей единственной и конечной закапсулированной форме произведений, выраженной как в музыкально-литературном материале, так и в сценической форме подачи. Устоявшаяся форма проявляется в музыкально-драматургической части — строгом каноне опереточных амплуа (три обязательные пары кальмановской оперетты — герой, героиня; простака, субретка; комик и комическая старуха), также в наличии и последовательности музыкальных номеров (дуэты героя и героини — один в первом действии, два — во втором; соло простака или дуэт простака и субретки в первом действии, один или два дуэта во втором (иногда один дуэт в третьем действии); вставной³ дуэт комических старика и старухи в третьем акте; ансамбль во втором действии; развернутые финалы первого и второго действия в трехактной оперетте). Некая инертность оперетты сопровождала жанр всегда. Многие известные режиссеры-руководители театров музыкальной комедии прошлого и настоящего сознательно избегали постановок неовенской оперетты, предпочитая им классическую или венскую оперетту, которые гораздо более пластичны для различного рода изменений, трансформаций и экспериментов.

Формирование нового жанра

Во времена масштабных перемен 1920-х годов в России (СССР) во всех сферах жизни общества, в драматическом театре творчество В. Мейерхольда, А. Таирова, Е. Вахтангова, воплощавших самые смелые идеи через нестандартные решения в своих постановках, ассоциируется с новым советским театром. Революционные изменения взглядов на танец, классическую хореографию и танцевальную музыку внесла Айседора Дункан [5]. «Биомеханика»

³ Дуэты для пожилой пары в третьем акте неовенской оперетты, как правило, заимствуются из других оперетт.

В. Мейерхольда [6] и «Мастфор» (танц / «теафизтренаж») Н. Фореггера [7] своей острой визуальной яркостью захватывают внимание деятелей агитационных театров, противопоставлявших пролеткульт классике. Но все это почти никак не повлияло на внешние формы постановок, режиссерских приемов, характеры персонажей, манеру игры актеров в оперетте. А новые театральные студии, агитбригады⁴ профессиональных театров [9] зачастую основу своей деятельности видели исключительно в пародировании опереточных традиций и штампов. Оперетта отбивалась от разговоров о кризисе жанра новыми премьерами и переделкой старых спектаклей, изменениями сюжетных линий в угоду современности и различными компиляциями успешных номеров. Но изменяться в своих старых привычках, таких как вытаскивать на сцену фраки и перья, вести шуточные разговоры и, пританцовывая, распевать под легкую музыку, оперетта не спешила.

Здесь в пору задуматься о некоей неизменной сути, существующей в сознании зрителя разных эпох, времен и стран, которая невидимой, но прочной нитью соединяет площадной уличный театр, комедию дель арте, зингшпиль, балладную оперу, водевиль, оперетту и, впоследствии, музыкальную комедию. Эта психологическая, можно сказать, коллективная особенность восприятия — своеобразная струна, на которой умело играли авторы разных эпох. Она не очень откликается на изменчивые тенденции профессионального театра. И заключается такая специфика восприятия зрителя в удачном сочетании текста и музыки разным для каждой эпохи, эстетики, социума. Под влиянием времени один из самых инертных театральных жанров — оперетта — не желая видоизменяться, породила другой жанр — музыкальную комедию.

Первый опыт такого размежевания, поставивший перед исследователями вопрос определения жанра: оперетта или водевиль [1, с. 199] — это популярная до сих пор оперетта И. О. Дунаевского «Женихи» (1927)⁵. По своей форме и структурным особенностям построенное на несколько иных принципах, чем оперетта, произведение Дунаевского так же, как и его «Соломенная шляп-

⁴ Появление «агиттеатра» / «пролеттеатра» было настолько массовым, что как яркое явление своего времени нашло отражение в самостоятельной сцене в балете «Золотой век» о жизни советской России 1920-х годов в постановке Ю. Н. Григоровича 1982 года в ГАБТ СССР [8, с. 226–228]. В более поздних версиях этого спектакля сцена «агиттеатра» исчезла.

⁵ Первоначально И. О. Дунаевский делал спектакль для драматического театра (Московского театра сатиры), в связи с отказом дирекции театра брать к постановке сатирический спектакль на современную тему, переделан (дополнен музыкальными номерами) для театра оперетты [10, с. 153–155].

ка» (1927), некоторые произведения Б. Александрова, А. Рябова⁶, Н. Стрельникова, совпадают с музыкальными комедиями периода 1950–1990-х годов.

В общеупотребительную практику определение *музыкальная комедия* применительно к произведениям в области музыкального театра начало входить с середины 1940-х годов. До этого словосочетание *музыкальная комедия* относилась к жанру кино. Хотя произведения, которые можно отнести к музкомедии, начали появляться еще с 1910-х годов. Очень популярный в 1920–1970-х годах, а также ставящийся в театрах и сегодня, спектакль Узеира Гаджибекова «Аршин мал алан» (1913) [11], обозначавшийся в афишах и рецензиях оперой, опереттой, современные музыковеды в своих работах называют *музыкальной комедией* [12], правда, не придавая словосочетанию «музыкальная комедия» смысла обозначения самостоятельного жанра. Однако некоторые музыковеды отсчитывают век *музыкальной комедии* как жанра с создания менее известного произведения У. Гаджибекова «Муж и жена» (1909) [13].

Структурные различия музыкальной комедии и оперетты

Несмотря на то, что многие театральные критики и музыковеды понятия музыкальной комедии и оперетты используют как синонимы, структура этих жанров различна.

Говоря о разнице в жанрах оперетты и музыкальной комедии, можно заметить уменьшение значения роли музыки в музыкальной комедии по сравнению с опереттой. Доставшиеся от оперного жанра и ставшие привычными в оперетте развернутые финалы (первого и второго действий в трехактной оперетте, не являющиеся финалом спектакля) с драматическими сюжетными поворотами в действии для музыкальной комедии уже не характерны. И если в опереттах композиторы могли в финалах первого и второго действий (при трехактной компоновке, но не в финале спектакля) продемонстрировать талант музыкального драматурга, присущий создателям оперы, то в музыкальной комедии такая возможность исчезает. Финалы первого действия в двухактном спектакле или первого и второго действий в трехактной музыкальной комедии сократились до стандартного номера, чаще куплетной формы и, как правило, имеют три драматургические разновидности. Перед антрактом, чтобы создать яркое впечатление и не потерять зрителя в перерыве, наиболее часто встречаются массовые номера (обычно куплетной формы) энергичного или бравурного характера с участием хора и балета. Например,

⁶ Оперетта «Коломбина» А. Рябова, сходная по своей структуре с произведениями музыкальной комедии, (пьеса и стихи В. Ленского), была написана в 1923 г. Премьера в г. Ростове-на-Дону, там же (изд-во: Донполиграфбум) изданы отдельные номера из оперетты, в 1926 г. состоялось уже 3-е издание.

такowymi являются финалы первого акта следующих музыкальных комедий: Е. Птичкин «Бабий бунт» и «Свадьба с генералом», М. Самойлов «Фаворит» и «Страсти святого Микаэля», В. Плешак «Ночь перед Рождеством» и «Инкогнито из Петербурга»⁷.

Иной прием сохранения внимания зрителя демонстрируют финалы, в которых происходит важное кульминационное событие. Такие финалы заканчиваются музыкальным номером, являющимся кульминацией сценического события. У пьес с таким окончанием действия перед антрактом есть момент неустойчивости, который постановщики пытаются решить каждый по-своему. Если есть предположение, что музыкальный номер недостаточно эффектен, то его удлиняют добавлением другой, по мнению постановщиков более подходящей для финала музыкой, либо меняют сцены местами или передвигают антракт. Например, в некогда популярной музыкальной комедии А. Колкера «Любовь всегда загадка»⁸ (1988) по пьесе Б. Рацера и В. Константинова постановщики меняют местами номера и делают антракт после девяти или после десяти номеров. Энергичная песня Гришки (№ 9) в стиле рок-н-рола имеет обобщающий по смыслу характер текста и общее настроение, вполне подходящее для завершения действия на высоком эмоциональном градусе. Учитывая, что авторами предусмотрен повтор этого номера, как номера одиннадцатого, постановщики часто начинают второе действие с повторения этого же номера, таким образом, создавая некую арку между действиями. При этом номера одиннадцатый и десятый меняются местами. Также при постановках этой музыкальной комедии антракт делался после ансамбля (№ 10), где происходят одновременно два события: у конструктора, который с женой оказался случайно в колхозе, сразу пропали машина и жена. В сцене присутствуют несколько человек; поэтому для спектакля, где заняты всего лишь шестеро действующих лиц, можно считать, что некая черта условной «массовости», характерная для оперных, а впоследствии и опереточных финалов, в этом номере соблюдена.

Также наблюдается особенность, характерная для еще одного, третьего

⁷ Это и другие положения, рассматриваемые в статье, верны для всех произведений музыкальной комедии (многие из них были названы опереттами), которые были написаны различными авторами с 1920-х по 1990-е годы, а также для подавляющего большинства российских мюзиклов и произведений, созданных для музыкально-драматического театра в последние три десятилетия. Авторы музыкальных комедий более стремились к их воплощению на сцене, поэтому изданы ноты считанных произведений. Взяв любое из них, читатель может самостоятельно обнаружить положения, рассматриваемые в статье.

⁸ Некогда популярная музыкальная комедия, либретто Б. Рацера и В. Константинова, прокатившаяся с большим успехом по провинциальным музыкальным театрам в конце 1980-х — начале 1990-х годов (театрам музыкальной комедии и оперетты).

вида окончания действия перед антрактом в музыкальных комедиях: в финале первого акта случается неожиданное происшествие, разрешение которого ожидается в следующем акте. Приведенный выше пример постановки финала первого действия музыкальной комедии А. Колкера «Любовь всегда загадка» демонстрирует, как путем перестановки номеров и местоположения антракта постановщики лавируют между двумя вариантами клише, характерных для финалов музыкальной комедии. В некоторых случаях авторы устанавливают однозначное решение финала акта. Например, музыкальная комедия В. Ильина, В. Лукашова «Моя жена лгунья» заканчивается неожиданным приездом главного героя, которого ждут только завтра и потому не успели приготовить все то, для чего его вызвали. Финальный номер первого действия начинается с прочтения телеграммы; в номере участники действия раздают друг другу указания и распределяют между собой срочные действия, призванные исправить ситуацию, но музыку обрывает звонок в дверь. Повисает пауза, антракт.

Рассмотрев три клише вариантов окончания действия перед антрактом, невольно вспоминаешь опыт драматических театров, в которых разнообразие приемов решения окончания действия (перед антрактом) значительно больше. Здесь хотелось бы вспомнить, что в музыкальную комедию очень многие качества перешли от оперетты. И, в частности, упоминаемая во многих отношениях «инертность» всего жанра, очевидна в решении финалов первого акта в музыкальных комедиях. Единичные и не самые удачные попытки режиссеров выработать иные формы окончания действия перед антрактом доказывают, что в музыкальной комедии желательны и ожидаемы только три варианта прерывания действия на антракт. Если же авторами спектакля финал действия написан как-то иначе, то театры музыкальной комедии беспощадно «борются» с этими нововведениями и исправляют авторские «ошибки».

Так, например, происходит с музыкальной комедией «Проделки Ханумы» Г. Канчели, которая по несколько раз прокатилась в каждом провинциальном музыкальном театре, театре оперетты и музкомедии⁹. Довольно отстраненный по характеру музыки от предыдущей сцены финал первого действия на тему выходной песни Ханумы выглядит эмоционально спокойным завер-

⁹ Спектакль «Проделки Ханумы» среди произведений музыкальной комедии является «рекордсменом» по количеству перестановок сцен и музыкальных номеров внутри произведения. Наиболее отличившийся вариант шел в театрах музыкальной комедии Саратова и Волгограда, где таких изменений было более десяти. Возможно, это связано с историей появления произведения: сделанный на основе пьесы А. Цагарели авторами либретто Б. Рацером и В. Константиновым, плотно работавшими в жанре музыкальной комедии и понимавшими все особенности этого жанра, спектакль предназначался для драматического театра (БДТ). На страницах пьесы авторы определили жанр как комедия-водевиль, однако композитор в клавише определил жанр как музыкальная комедия.

шением, как-бы послесловием к действию. В драматических театрах такой вариант окончания первого действия встречается. Но практически все театры оперетты / музыкальной комедии такое положение дел категорически не устраивает. В каждом театре придумывают свой финал. Главное, чтобы он был похож на привычное окончание действия, характерное для музыкальной комедии. Постановщики переносят дуэт Акопа и Ханумы из второго акта в сцену Акопа и Ханумы в первое действие, добавляют балет, развивая тем самым масштабность номера для более рельефного окончания первого акта. Но самым частым и эмоционально ярким окончанием первого акта служит канкан из оперетты Ж. Оффенбаха «Орфей в аду» после сцены смотрин, где Ханума переодевается в Сону и играет старую и хромую невесту. Иногда канкан переходит в более развернутый номер на основе той же или другой музыки, в который включается балет и хор. Сцена Акопа и Ханумы и сцена смотрин меняются местами. На этом примере окончания действия перед антрактом мы видим, как характерное для драматического театра структурное разнообразие включения музыки в ткань спектакля в театрах оперетты / музыкальной комедии не всегда приемлемо. Перекочевавшая из оперетты в музыкальную комедию инертность жанра заставляет постановщиков перерабатывать и вписывать произведения в необходимые и привычные рамки. Хотя, в отличие от оперетты, в музыкальной комедии вариантов таких шаблонов восприятия может быть больше.

В целом можно наблюдать упрощение структуры музыки в музыкальной комедии по сравнению с опереттой. Доставшийся от оперы композиторский прием использования лейтмотивов в оперетте получил применение в несколько облегченном виде. Сложившиеся в оперных спектаклях второй половины XIX века сложные системы лейтмотивов не находят такого широкого применения в оперетте. Композиторы используют, как правило, всего несколько лейтмотивов — тем, характеризующих героев из их сольных номеров или дуэтов в развернутых финалах, где может встречаться как их точное воспроизведение, так и трансформированное в зависимости от драматизма ситуации. Еще более упрощенное применение лейтмотивов демонстрируется, как правило, в дуэтах, когда музыкальный номер начинается на проведении темы из какого-либо предшествующего номера в полном ее проведении (без изменений) в качестве мелодрамы.

В музыкальной комедии тенденция упрощенного использования лейтмотивов прослеживается еще в большей мере, чем в оперетте вплоть до полного отсутствия каких-либо лейтмотивов, ограничиваясь повтором проведения номеров или их части. В связи с отсутствием больших финалов с драматическими поворотами в действии (подобных финалам первого и второго акта в трехактной оперетте) в музыкальной комедии система лейтмотивов огра-

ничивается повторением одного-двух мотивов, характеризовавших главных действующих лиц. Эти лейтмотивы за редким исключением обрисовывают ситуации, чувства, выражают настроения групп людей. Характерный для музыкальной комедии пример использования лейтмотивной системы мы можем обнаружить в спектакле Г. Гладкова «Ах, высший свет!» (1993, пьеса Б. Рацера и В. Константинова по мотивам пьесы Ж.-Б. Мольера «Мещанин во дворянстве»). Финал первого действия (№ 17) представляет номер куплетной формы, построенный на сопоставлении двух лейтмотивов. Куплет построен на материале монолога Журдена (№ 6) (тема, характеризующая главного героя), припев — на теме ансамбля № 4 (тема, сопутствующая выяснению отношений между героями). Эти темы проходят целиком в неизменном виде и не имеют музыкального развития, перемены в характере или каких-либо еще трансформаций.

Также в музыкальных комедиях может не быть номеров, в которых происходят действенные сюжетные изменения. В классической, венской и неовенской оперетте «действенными» музыкальными номерами являются финалы (первого и второго действий в трехактной оперетте), внутри которых происходит череда ярких сюжетных событий. Если в музкомедии имеются музыкальные номера, в которых происходит развитие сюжета (а большая часть произведений этого жанра таких номеров не имеет), то, как правило, они ограничены одним событием и чаще всего находятся в конце акта. В качестве примеров могут служить рассмотренные нами окончания первых действий музыкальных комедий В. Ильина, В. Лукашова «Моя жена лгунья» и А. Колкера «Любовь всегда загадка» в варианте ансамбля десятого номера.

Облегчение значения лейтмотивной системы в музыкальной комедии говорит об уменьшающейся роли музыки и ее более облегченных функциях в структуре произведений *музыкальной комедии* в отличие от *оперетты*. К тем же самым выводам приводит отсутствие или минимизация музыкальных номеров, на которые возложены задачи сюжетных изменений в действии. Наличие большого количества музыкальных номеров куплетной формы выявляет связь музыкальной комедии с водевилем. Как и в водевиле, сюжетное развитие действия происходит в драматической пьесе и, в отличие от оперетты, может совершенно не поддерживаться музыкой. Однако в водевиле музыка (за редким исключением в середине XIX века) подбиралась или писалась «на месте» — во время постановки на стихи для музыкальных куплетов в пьесе, тем самым постановщики сами определяли, какие характерные черты персонажа должен подчеркивать музыкальный номер. В спектаклях музыкальной комедии клавишник (подобно как в оперетте и опере) является неотъемлемой частью спектакля, в котором музыка определяет не только характеристики главных героев, но и общую атмосферу спектакля.

Театральная практика постановки музыкальной комедии и оперетты

Внутри музыкальных театров есть негласное разделение, которое, скорее всего, образовалось одновременно с появлением произведений, которые могут быть причислены к жанру *музыкальной комедии*. Подходы дирекции театров, режиссеров и художников к постановке оперетт и музыкальных комедий также различны, как различны структура и форма этих жанров¹⁰. По своему образному решению оперетту художники-постановщики стремятся представить визуально роскошными воплощениями декораций и костюмов, что свойственно классическим постановкам опер и балетов. Сценография же спектаклей музыкальной комедии узнаваема своими реалистичными решениями, использованием приемов упрощенной стилизации, свойственных по своему духу драматическому театру.

В театрах музкомедии / оперетты не только режиссеру и дирижеру, но и заведующему труппой очевидно, что при распределении ролей в музыкальных комедиях в первую очередь определяющим условием является соответствие актеров характерам ролей или в дению режиссера (как в драматическом театре). В музыкальной комедии далеко не всегда присутствует четкое разделение на амплуа, характерное для оперетты. Есть музкомедии, где разделение на героя / героиню, простака / субретку, комических старика / старуху остается. Но при этом многие музыкальные комедии, написанные на основе литературно-драматургических произведений, кардинально отходят от данного принципа. Причем в музыкальных комедиях, где опереточные амплуа сохраняются, прослеживается и техническая сложность вокальных партий, и тяготение к более значимой роли музыки в структуре всего спектакля, как в оперетте. В спектаклях музыкальной комедии, где разделение на строгие опереточные амплуа отсутствует, вокальные партии и структура музыкальных номеров гораздо более легки и подвижны, некоторым образом напоминая водевиль, на основе пьес которого многие такие музыкальные комедии и были созданы.

Конечно, в связи с тем, что театральный жанр музыкальной комедии родился как внутри жанра оперетты, так и внутри театров оперетты / музыкальной комедии, то, конечно, за актерами, работающими в этих театрах, амплуа закрепляется. Но, в отличие от постановки спектаклей оперетты, при распределении ролей в музыкальной комедии актерское амплуа определяющего значения не имеет. Очень часто артисты, исполняющие роли героев в оперетте, в музыкальной комедии исполняют острохарактерные и отрицательные роли. Некоторые музкомедии рассчитаны на обязательное участие яркого

¹⁰ Как правило, даже сметы для постановки оперетты и музыкальных комедий разительно отличаются, как различаются сами принципы художественного оформления спектаклей оперетты и музыкальной комедии.

характерного артиста (актрисы), обладающего комедийным даром. Это условие является определяющим при выборе произведения для постановки.

Говоря о характеристиках героя и героини в музыкальной комедии, заметим, что в практике музыкальных театров с 1950-х годов сложилось амплуа, получившее название советской или социальной героини и, соответственно этому, советского, чаще — социального героя [14, с. 26–34]. Здесь прослеживается связь с бытовавшими на рубеже XIX–XX веков театральными амплуа: «бытовой герой» и «бытовая драматическая героиня». Характеристика социальных героев имеет ряд отличий от характеристик опереточных. При наличии положительных личностных качеств, которыми всегда положено обладать героям, им присущи легкость, бескорытность, наивность, а порою и простота. Свойственные героям оперетт глубина чувств и жизненный опыт в чертах характеров социальных героев музыкальных комедий не находят отражения. Наоборот, для них более типичны оптимизм, жизнелюбие и открытость. Если в поступках героев оперетт проявляется порывистость и решительность, за которыми стоят такие черты характера, как преданность и ответственность, то у социальных героев порывистость в принятии решений может быть объяснена обидчивостью или юношеской бескомпромиссностью. В связи с тем, что такие герои музыкальной комедии сочетают в себе характеристики опереточных героев и простака с субреткой, то в появлении второй комической пары необходимости нет. Поэтому в музкомедиях, где амплуа главных ролей может быть определено как социальные (советские, бытовые) герои, вторая комическая пара (аналог опереточных простака и субретки) — отсутствует.

Подвижность внутренних рамок жанра музыкальной комедии, возможность трансформировать во время постановки и создавать вариации форм в процессе написания произведения, исходя из сюжета и концепции спектакля, неизменно привлекала режиссеров, балетмейстеров, художников к этому жанру. Так, в 1960–1970-х годах соревнование творческих лабораторий музкомедий Свердловска и Одессы транслировали передовые идеи и направления музыкально-драматического театра. Премьеры Ленинградского театра музыкальной комедии 1970–1980-х привели к зарождению понятия российского мюзикла, а Свердловского театра музыкальной комедии 1990–2010-х — к рождению лайт-оперы. И если В. А. Курочкин¹¹ и В. Е. Воробьев¹² очень

¹¹ В. А. Курочкин (1922–2002) — главный режиссер Свердловского государственного академического театра музыкальной комедии (1963–1986), более половины его спектаклей имели надпись «Впервые в СССР».

¹² В. Е. Воробьев (1937–1999) — главный режиссер Ленинградского академического театра музыкальной комедии (1972–1988). Совместно с А. Колкером, Е. Птичкиным, А. Журбиным создал произведения, по форме несколько отличающиеся от музыкальной комедии, которые определили развитие российского мюзикла.

часто сосредоточивались на внесении своих идей в процессе совместного с авторами написания в сами произведения, то М. А. Ошеровский¹³ привносил новшества во время режиссерской постановочной работы, а К. С. Стрежнев¹⁴ пользовался обеими моделями своего влияния на спектакль.

Итак, в произведениях музыкальной комедии сложились представления о структуре жанра, отличной от структуры оперетты. Благодаря отсутствию в музыкальной комедии больших действенных финалов, использованию номеров преимущественно куплетной формы, облегченной роли лейтмотивов (в том случае, если они вообще есть), роль музыки значительно упрощена по сравнению с опереттой. Если в классической, неовенской оперетте симфоническое развитие музыкального материала в финалах (первого и второго действий в трехактной оперетте) представляет музыкальную драматургию, приближаясь к оперному ее значению, то в музкомедии композитор задает общий настрой, эмоциональную тональность произведения. Соответственно, смысловая нагрузка музыкальных номеров в музкомедии используется преимущественно для характеристик действующих лиц; смены эпизодов, сцен или картин; остановки в действии для созерцательного размышления главных героев, эмоциональной разрядки после кульминации в развитии сюжета или действенной линии героев; для создания высшей эмоциональной точки, к которой подводит прозаическая сцена, а также в качестве музыкальной квинтэссенции предшествующей прозаической сцены. Так же, как и в оперетте, в музыкальной комедии присутствует некая «инертность жанра», которая может быть выражена в своеобразных шаблонах, по которым зачастую и сегодня продолжают создаваться произведения музыкально-театрального искусства, именуемые мюзиклами.

Зарождение и происходящая активно трансформация в последние два десятилетия российского мюзикла неотрывно связаны с музыкальной комедией — как с самими театрами музыкальной комедии (ныне музыкальными театрами), которые заказывают и ставят современные российские мюзиклы, так и с произведениями музкомедии, из которых и образовался российский мюзикл. Учитывая полноправное властвование музкомедии на афишах в течение многих десятилетий, понимание специфики, особенностей музкомедии прошлого может пригодиться в работе над музыкально-драматическими спектаклями в будущем.

¹³ М. А. Ошеровский (1920–2009) — главный режиссер Одесского театра музыкальной комедии (1962–1977), первый постановщик в СССР некоторых классических зарубежных мюзиклов.

¹⁴ К. С. Стрежнев (р. 1954) — главный режиссер Свердловского государственного академического театра музыкальной комедии (1986 — по настоящее время).

ЛИТЕРАТУРА

1. *Владимирская А. Р.* Оперетта. Звездные часы. 3-е изд., испр. и доп. СПб.: Изд-во «Лань»; «Изд-во ПЛАНЕТА МУЗЫКИ», 2009. 288 с.
2. *Колесников А. Г.* Проблема «серьезного» и «легкого» музыкальных жанров в издательской политике России в XIX – начале XX вв. // Известия высших учебных заведений. Проблемы полиграфии и издательского дела. 2010. № 1. С. 83–88.
3. *Планида М. Ю.* Жанр водевиля в научных исследованиях // Музыкальная летопись российских регионов. Сб. научных статей VI международной научно-практической конференции. Адыгейский государственный университет. 2016. С. 95–106.
4. *Колесников А. Г.* Франц Легар на русской сцене в начале XX века // Культурная жизнь Юга России. 2014. № 3 (54). С. 11–15.
5. *Холодова М. В.* «Божественная босоножка»: образ Айседоры Дункан в мировой творческой практике // E-Scio. 2019. № 8 (35). С. 175–180.
6. *Сироткина И. Е.* Биомеханика: между наукой и искусством // Вопросы истории естествознания и техники. 2011. Т. 32. № 1. С. 46–70.
7. *Учитель К. А.* ФОРЕГГЕР. ОПЕРА. ХАРЬКОВ. // Opera musicologica. 2014. № 1 (19). С. 55–66.
8. *Юрий Григорович.* Фотоальбом / сост. и текст А. П. Демидов. Изд-во «Планета», Москва, 1987. 274 с.
9. *Чистова Т. Ю.* Тенденции развития оперетты в советской культуре (1930-е – 1950-е гг.). Дис. ... канд. культурологии. М. 2012.
10. *Ярон Г. М.* О любимом жанре. М.: Искусство, 1960. 270 с.
11. *Мамедова М. К.* Аршин Мал Алан, или как Сталин приказал «Голливуд переплюнуть» // Труд. 17 Апреля 2003.
12. *Абасова Э. Г.* Узеир Гаджибеков // Композиторы Азербайджана. Баку: Ишыг, 1986. Т. I. С. 38–39.
13. *Везирова Г. Х.* О жанре музыкальной комедии в Азербайджане // Международный журнал «Musiqi Dünyası» («Мир музыки») (Баку). 2019. № 3 (80). С. 102–107.
14. *Ряпосов А. Ю.* Режиссерская методология Мейерхольда // «Амплуа актера»: структура, содержание, смысл. СПб.: Астерион, 2019. 102 с.

REFERENCES

1. *Vladimirskaya A. R.* Operetta. Zvezdny`e chasy`. 3-e izd., ispr. i dop. SPb.: Izd-vo «Lan`»; «Izd-vo PLANETA MUZY`KI», 2009. 288 s.
2. *Kolesnikov A. G.* Problema «ser`eznogo» i «legkogo» muzy`kal`ny`x zhanrov v izdatel`skoj politike Rossii v XIX – nachale XX vv. // Izvestiya vy`sshix uchebny`x zavedenij. Problemy` poligrafii i izdatel`skogo dela. 2010. № 1. S. 83–88.

3. *Planida M. Yu.* Zhanr vodevilya v nauchny`x issledovaniyax // Muzy`kal`naya letopis` rossijskix regionov. Sb. nauchny`x statej VI mezhdunarodnoj nauchno-prakticheskoj konferencii. Ady`gejskij gosudarstvenny`j universitet. 2016. S. 95–106.
4. *Kolesnikov A. G.* Francz Legar na russkoj scene v nachale XX veka // Kul`turnaya zhizn` Yuga Rossii. 2014. № 3 (54). S. 11–15.
5. *Xolodova M. V.* «Bozhestvennaya bosonozhka»: obraz Ajsedory` Dunkan v mirovoj tvorcheskoj praktike // E-Scio. 2019. № 8 (35). S. 175–180.
6. *Sirotkina I. E.* Biomexanika: mezhdru naukoj i iskusstvom // Voprosy` istorii estestvoznaniya i texniki. 2011. T. 32. № 1. S. 46–70.
7. Uchitel` K. A. FOREGGER. OPERA. XAR`KOV. // Opera musicologica. 2014. № 1 (19). S. 55–66.
8. Yuriy Grigorovich. Fotoal`bom / sost. i tekst A.P. Demidov. Izd-vo «Planeta», Moskva, 1987. 274 s.
9. *Chistova T. Yu.* Tendencii razvitiya operetty` v sovetskoj kul`ture (1930-e – 1950-e gg.). Dis. ... kand. kul`turologii. M. 2012.
10. *Yaron G. M.* O lyubimom zhanre. M.: Iskusstvo, 1960. 270 s.
11. *Mamedova M. K.* Arshin Mal Alan, ili kak Stalin prikazal «Gollivud pereplyunut`» // Trud. 17 Aprelya 2003.
12. *Abasova E`. G.* Uzeir Gadzhibekov // Kompozitory` Azerbajdzhana. Baku: Ishy`g, 1986. T. I. S. 38–39.
13. *Vezirova G. X.* O zhanre muzy`kal`noj komedii v Azerbajdzhane // Mezhdunarodny`j zhurnal «Musiqi Dünyası» («Mir muzy`ki») (Baku). 2019. № 3 (80). S. 102–107.
14. *Ryaposov A. Yu.* Rezhisserskaya metodologiya Mejerxol`da // «Amplua aktera»: struktura, sodержanie, smy`sl. SPb.: Asterion, 2019. 102 s.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Киселёв Г. А. — ст. препод.; germankiselev@gmail.com

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Kiselev G.A. — Senior Lecturer; germankiselev@gmail.com