

Преобразование ансамблевых мизансцен в процессе развития мюзикла

Ольга-Лиза Монд - кандидат педагогических наук, преподаватель Института театра и кино Ли Страсберга (Нью-Йорк, США).

Аннотация: в статье рассматривается изменяющаяся роль массовых сцен в мюзикле в историческом аспекте. Показаны различия роли ансамбля в таких разновидностях мюзикла как музыкальная комедия, музыкальная драма, поп-опера, рок-опера, современный мюзикл.

Ключевые слова: мюзикл, мизансцена, массовая сцена, ансамбль, поп-опера, рок-опера.

Такие термины как «народная сцена», «массовая сцена», «мизансцена толпы», «хоровая мизансцена», «ансамблевая игра» нередко можно встретить в работах представителей различных режиссерских школ драматического театра.[1;2;3;4 и др.]. Гораздо меньше исследователи уделяли внимание вопросам мизансценических принципов построения массовых хоровых сцен в оперном театре.[5; 6]. Работ по аналитике смысловых различий терминов «мизансцена хора», «хоровая композиция», «композиция массовых сцен» единицы. Анализируя различия вышеприведенных терминов, Александрова Е.А. обращает внимание на то, что «если бы театральный хор не смог преодолеть своих исторических предпосылок античного хора-комментатора, то, скорее всего, термины «мизансцена хора» и «композиция хоровой мизансцены» пришлось бы признать синонимами» [7,с. 16]. Однако, пройдя сложный путь преобразований, «...хор предстает перед зрителем в трех возможных ипостасях: 1) хор как отстраненно-условный персонаж-комментатор вне событийно-конфликтной структуры спектакля; 2) хор как единая одушевленная, мыслящая субстанция и 3) хор как актерский ансамбль взаимодействующих индивидуальных характеров». [7, с. 16].

Несмотря на то, что еще в начале XX века сформулированы различия и признана недопустимость сравнения массовой драмы и хора в опере [8,9], время показало, что

ясности в этом вопросе у теоретиков и практиков музыкального театра нет. Как нет и выработанных методологических принципов построения массовых сцен в различных видах музыкального театра, в частности оперетте, музыкальном спектакле (драме, комедии), мюзикле.

В настоящем исследовании мы попытались проанализировать как исторически изменялись место, роль и значение ансамблевых (массовых) сцен в мюзикле, а также как они видоизменялись в рамках музыкальной комедии, музыкальной драме Золотого века, ее разновидности поп-опере, а также в рок-опере и современном мюзикле.[10].

Получив в наследие от оперы хор, мюзикл как жанр музыкально-драматического искусства на заре своей юности достаточно широко использовал его в понятии «персонажа-комментатора». И в середине XX века еще встречались отдельные попытки использования хора в таком амплуа. Так, в мюзикле Р.Роджерса и О.Хаммерстайна *Allegro*/«Аллегро» (1947) присутствует «греческий хор», выступающий в качестве рассказчика, ведущего жизнеописание главного героя в ретроспективе и настоящем времени. В большинстве постановок хор присутствовал не в его классическом понимании, а как ансамбль. Нередко ансамблевые сцены представляли собой взаимодействие певцов и танцоров, вокалисты разучивали танцевальные па и участвовали в танцевальной массовке, либо танцоры исполняли несложные вокальные партии. При этом массовые сцены преимущественно носили дивертисментный характер и служили цели украшения.

Постепенно значение ансамблевых сцен изменялось. Функция статиста или «комментатора» переросла в новое качество: массовым сценам стало отводиться парадное место, т.е. открытие или закрытие шоу. В музыкальной комедии, расцвет которой пришелся на 20-е годы прошлого столетия, ансамблевые мизансцены, приобретая новую специфику, стали неотъемлемой частью спектакля в прологе или первой картине, в конце действия или финале спектакля. При этом уже в первой трети XX века композиторы, работавшие в жанре мюзикла, понимали необходимость трансформации ансамблевых мизансцен как композиционной составляющей мюзикла. При этом однозначно ими проводились параллели массовых сцен, сопровождающихся пением, в мюзикле и опере, подтверждением чего могут служить попытки парадировать оперный хор. Так, в мюзикле К.Портера *Paranoia, or Chester of the Yale Dramatic Association*/«Паранойя...» (1914), хор оказался пародией на «Послеполуденный отдых Фавна» Дебюсси. А в мюзикле этого же автора *Jubilee*/«Юбилей» (1935) представлены различные ролевые варианты использования ансамблевых мизансцен, соответствующих опере-буфф, европейской оперетте, оперетте Гилберта и Салливана, музыкальной комедии. [11, с. 224].

Мюзикл Дж. Керна *Show Boat*/«Плавучий театр» (1927) произвел переворот в истории музыкального театра, ознаменовав рождение такой его разновидности, как музыкальная драма, пришедшей на смену музыкальной комедии. [12]. Особенностью музыкальной драмы, отличающей ее от всех предыдущих мюзиклов, написанных американскими композиторами конца XIX - начала XX веков, были арии, которые теперь осознанно вписывались в сюжет и становились повествовательным элементом, раскрывая перед зрителем эмоции и переживания персонажей. Керн «имплантировал» песню в драматическое действие мюзикла, а ансамбль превратил в механизм, работающий на расстановку акцентов в сюжетной линии, что было нехарактерным для музыкального театра того времени.[12].

30-40-е годы стали периодом перехода от музыкальной комедии к следующему периоду – музыкальной драме Золотого века, отправной точкой которого принято считать мюзикл «Оклахома!» (1943) Р. Роджерса и О. Хаммерстайна II. [13]. Мюзиклы «Дама в темноте» /*Lady in the Dark* (1941) К.Вайля, «Покупка Луизианы»/*Louisiana Purchase* (1940) и «Энни, берись за ружье» /*Annie Get Your Gun* (1946) И. Берлина, «В городе»/ *On the Town* (1944) Л. Бернстайна являли собой лучшие образцы осознанного импульса их создателей по переводу мюзикла из статуса развлекательного в разряд драматического театрального действия. Кроме превалирования драмы над комедией, в вышеперечисленных работах музыка, вокальный ансамбль и танец стали повествовательными элементами, появились лейтмотивы, характеризующие каждого главного персонажа, а в ариях, соединенных единой сюжетной линией, герои стали рассказывать свою историю. При этом ансамблю отводилась роль «мыслящей субстанции» или «коллективного разума», поддерживающего драматургическую линию. Нередко в ансамблевых мизансценах происходила завязка и разрешение драматургического конфликта. Это стало мейнстримом тогдашнего музыкального театра, важным шагом на пути его дальнейшего развития и формирования. Кроме того, массовым сценам нередко отводилась роль некоего механизма, изменяющего темпо-ритм сценического действия. Учитывая важную историческую миссию мюзикла «Вестсайдская история»/ *West Side Story* (1957) И. Берлина, ставшего переломной вехой в понимании мюзикла как серьезного, музыкально-драматического жанра, рассмотрим роль массовых сцен в этом произведении. Композитор варьирует музыкальными стилями, чтобы представить в спектакле различные группы общества. Сложные ритмы и переменчивые метры передают жестокость банд, и они слышны в «Прологе», номерах «Песня Ракет»/*Jet Song*, «Круто»/*Cool*, «Драка»/*The Rumble*. Латиноамериканские ритмы создают фон, сопутствующий действиям пуэрториканской банды «Акулы». Бернстайн включил латиноамериканские танцы в ансамблевые номера «Танцы в гимнастическом зале» /*The Dance at the Gym* и «Америка»/*America*, а также использовал рубато, бегин для массовых сцен. Более традиционные, типично бродвейские элементы – такие как лирические баллады и вальсы – появляются в песнях, которые исполняют любящие друг друга главные герои - Тони и Мария. Апофеозом переплетения стилей можно считать драматичный номер «Такой парень/У меня есть

любовь»/A Boy Like That/I Have a Love, где непредсказуемая, яростная песня Аниты уступает мягкому признанию Марии в любви к Тони. Эти и другие лирические мелодии представляют собой яркий контраст динамичным и напористым массовым сценам. Работая над партитурой, Бернстайн изначально «зложил» в мюзикле множество массовых сцен, танцевальных номеров. Они не только олицетворяют столкновение банд, но и дают представление о том, как молодежь из двух разных группировок проводит время. В драматургии спектакля танцевальные номера не являются дивертисментными, что в целом характерно для жанра музыкальной комедии. Каждая хореографическая миниатюра, массовая танцевальная сцена по сути своей является элементом действия, обеспечивающим характеристику различий противоборствующих сторон и становится частью повествования.

Особенностью партитуры данного мюзикла является безупречная работа композитора по созданию и логическому развитию стилевых и жанровых линий. Каждая банда – «Ракеты» и «Акулы» имеет свой музыкальный язык, также как и главные герои имеют каждый свой лейтмотив. Для «Ракет» композитор выбрал интервал уменьшенной квинты, что обеспечивает ощущение нервозности, душевного надлома. Музыка как бы выступает в качестве обличителя политики «двойных стандартов» буржуазного общества, расовой дискриминации. «Акулам», напротив, соответствует зажигательная, свободолюбивая латиноамериканская музыка.

Партитура содержит большое количество ансамблевых номеров, которые характеризует разнообразие ритмики, богатство инструментовки, сложное голосоведение. Также в ней немало симфонических инструментальных фрагментов, на фоне которых происходят столкновения банд, схватка их главарей, заканчивающаяся гибелью обоих. [14].

Открытие спектакля массовой сценой стало устоявшейся практикой бродвейского мюзикла. Настолько, что первая картина мюзикла «Оклахома!» вошла в историю своей «революционностью» именно благодаря отказу создателей от этого стереотипа. Зритель, не ожидавший такого разворота событий, был просто ошеломлен: занавес открывается и вместо поющих и танцующих красивых девушек на сцене одиноко сидит тётя Эллер и сбивает масло, а исполнитель главной роли Кёрли напевает *Oh, What a Beautiful Morning*/«О, какое прекрасное утро» вообще из-за кулис, без аккомпанемента. Хористки появляются более чем через полчаса с момента поднятия занавеса. Этой работой был задан не только новый вектор развития жанра мюзикла, но и переосмысления роли и места хоровых мизансцен. К инновациям можно отнести и продуманное повторение музыкальных тем, в том числе ансамблем или хором. Почти все элементы этой палитры нововведений в той или иной степени проявлялись и в более ранних работах Р.Роджерса, всегда ратовавшего за единство драматической линии и музыки, воплощенного в сольном вокальном номере, дуэте, ансамбле, а также танце как

равнозначных способах повествования.

Итак, к середине XX века ансамблевые мизансцены стали приобретать иное значение, приближаясь к понятию «актерский ансамбль взаимодействующих индивидуальных характеров».[7, с. 16]. На протяжении последующих более чем 20 лет композиторы, работавшие для музыкального театра, создали немало выдающихся музыкальных номеров для массовых сцен. И не важно, был ли это вокальный ансамбль или «поющий балет», массовые сцены развивались не просто как украшение спектакля, что имело место в начале жизненного пути мюзикла (как наследие более ранних форм), не как «персонаж-комментатор» или «мыслящая субстанция», а как коллективный «действующий персонаж», участвующий в повествовании.

Мюзиклы Э.Л.Веббера усилили позиции массовых мизансцен именно как «актерского ансамбля взаимодействующих индивидуальных характеров». В мюзиклах «Иисус Христос Суперзвезда», «Эвита», «Кошки», «Призрак оперы», «Сансет бульвар» это наглядно проявилось, утвердив их новые роль и значение.

Интересно, что появление в 60-х рок-оперы как разновидности мюзикла, столь отличающейся по стилю от музыкальной комедии и музыкальной драмы, принципиально ничего не изменило в сути ансамблевых мизансцен: они продолжали традицию «актерского ансамбля взаимодействующих индивидуальных характеров», что мы видим в Jesus Christ Superstar/«Иисус Христос Суперзвезда», и Hair/«Волосы», и Godspell/«Священное писание».

Ни одно исследование на интересующую нас тему не могло бы обойтись без анализа роли ансамбля в мюзикле С.Сондхайма «Суини Тодд, демон-парикмахер с Флит-Стрит»/Sweeney Todd, The Demon Barber of Fleet Street (1979). Конечно, темную и замысловатую партитуру, сопровождающую эту странную и страшную историю мстительного цирюльника Суини, многие считали и продолжают считать оперной, отчего спектакль часто ставился в оперных театрах. Нам важно то, что здесь, как и в более поздних работах, композитор отстаивает еще одну отличительную черту ансамбля в мюзикле: коммуникативную. В отличие от оперы, значению слова здесь отводится первостепенное значение: смысл должен сразу улавливаться, иначе теряется мысль всего произведения. Выступая и композитором, и либреттистом, Сондхайм осознавал, что как слова находятся в прямой зависимости от музыки, так и музыка зависит от слов, их фразировки и ритма. [15]. Ансамблю в мюзиклах Сондхайма отводится дополнительная роль – коммуникативная. Нередко именно в массовых сценах находит применение его излюбленный прием компеляции: знакомые американцам музыкальные произведения, созданные с середины девятнадцатого столетия до наших дней (популярные песни о любви, танцевальные мелодии, такие как кэйкуок, марши Сузы и хоудаун), а также немзыкальные источники (включающие литературные произведения,

исторические поэмы, тексты песен, интервью, цитаты и пр.) отсылают зрителя к чему-то знакомому. Будучи хорошим либреттистом, Сондхайм никогда не забывает о подтекстах. Его кредо - зритель должен потрудиться, складывая по кусочкам (текстовым и музыкальным) придуманную автором головоломку.

В современном мюзикле, эра которого началась с приходом нулевых годов нашего столетия, ансамблевые мизансцены присутствуют примерно в таком же объеме, как и в мюзиклах Золотого века.[16;17]. Можно отметить их большую «драматургическую осмысленность», т.е. появление там, где по замыслу авторов должны происходить события, нарушающие исходную ситуацию (завязка композиции), обозначающие вершину развития действия (кульминация), разрешение основного конфликта (развязка). Либо появление массовой сцены оправдывается необходимостью объяснения обстановки, предшествующей началу повествования (экспозиция), а также изменением темпо-ритма в развитии действия. Это, безусловно, делает их неотъемлемой частью повествования, разворачивающегося на сцене. На примере мюзикла *Wicked*/«Странная» (2004) С.Шварца можно видеть отчетливую тенденцию к включению ансамблевых сцен в единый ряд музыкального сопровождения, с выделением лейтмотива. В этой работе композитора важным элементом в придании целостности музыкальному материалу была тема, посвящённая «злобности» главной героини - Элфабы, которая открывает шоу. Мотив песни слышится как инструментальное вступление и множество раз в сопровождении ансамбля, в любовной арии главных героев. Шварц с гордостью рассказывал о сложившейся музыкально-драматической целостности музыкального сопровождения. Он говорил, что работал «с небольшими мотивами, как оперные композиторы». [13, с.352].

Отдельного внимания заслуживает проблема изучения соотношения и взаимопроникновения вокального и танцевального компонентов массовой сцены в мюзикле, так как в этом жанре музыкального театра последняя является не только украшением постановки, ей часто отводится поддерживающая роль в части критических точек развития и разрешения драматургического конфликта.

Таким образом, можно констатировать, что ансамблевые мизансцены в мюзикле претерпели существенные изменения на протяжении последних ста лет истории жанра. Пройдя стадии «персонажа-комментатора» и поддерживающего персонажа – «мыслящей субстанции», ансамблевая мизансцена прочно заняла место коллективного «действующего персонажа» в современном мюзикле.

Список литературы:

1. Мейерхольд В. О театре. СПб: Просвещение, 1913. 208 с.
2. Румянцев П.В. Станиславский и опера. М.: Искусство, 1969. 495 с.
3. Тарковский А. Уроки режиссуры. М.:ВИППКРК Комитета РФ по кинематографии, 1992. 92 с.
4. Эйзенштейн С.М. Режиссура: искусство мизансцены. Избранные произведения в 6-ти т., т.4. М.: Искусство, 1966. 821 с.
5. Попов А.Д. Творческое наследие:избранные статьи, доклады, выступления. М.: ВТО, 1980. 479 с.
6. Мочалов Ю.Композиция сценического пространства: поэтика мизансцены. М.: Просвещение, 1981. 239 с.
7. Александрова Е.И. О проблеме хоровой мизансцены./ Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики», №2 (16), 2012. Часть I, Изд-во: Грамота, с. 14-17.
8. Марков П.А. В.И. Немирович-Данченко и музыкальный театр его имени. М.: Изд.Муз.театра им. Вл.И. Немирович-Данченко, 1936. 265 с.
9. Энгиль Ю.Д. Глазами современника: избранные статьи о русской музыке. М.: Советский композитор, 1971. 523.с.
10. Монд О.-Л. Музыкальный театр: жанры и вокальные стили.//SocialScience/Общественные науки: Всероссийский научный журнал. М.: МИИ Наука, 2010, №6, с. 95-101.
11. McBrein W. Cole Porter. A Biography. New York: Vintage books, Random House, Inc., 1998. 458 p.
12. Монд О.-Л. Джером Керн – отец американского мюзикла.//Музыковедение, №4, 2011, М.: Научтехлитиздат, с. 16-21.
13. The Cambridge Companion to the Musical // Second Edition, ed. by W. A. Everett and P. R. Laird. Cambridge University Press, 2008. 412 p.
14. Монд О.-Л. Работы Леонарда Бернштейна для музыкального театра: от музыкальной комедии к «драматическому мюзиклу»./Педагогика искусства: электронный научный журнал.- №4, 2010, URL: <http://www.art-education.ru/AE-magazine/new-magazine-4-2010.htm> - Объем 0,7 п.л.
15. Монд О.-Л. Стивен Сондхайм – певец аутсайдеров в мюзикле. Часть II// Музыковедение, № 11, 2011, с.19-26.
16. Block G. The Broadway Musicals from “Show Boat” to Sondheim. New York and Oxford, 1987.380 p.
17. Монд О.-Л. Характеристика современного мюзикла на примере Wicked./Филология, искусствоведение и культурология в XXI веке: материалы международной заочной научно-практической конференции. Часть II (15 февраля 2012г.) – Новосибирск: Изд. «Сибирская ассоциация консультантов», 2012, с. 46-50.

{social}