Boxoft Image To PDF Demo. Purchase from www.Boxoft.com to remove the watermark

А.А. Бахтин

ЖАНРОВАЯ КЛАССИФИКАЦИЯ МУЗЫКАЛЬНО-ДРАМАТИЧЕСКИХ СПЕКТАКЛЕЙ

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

ПАЛЕОТИП
Москва
2005

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-оперу[1], зонг-оперу[2] и поп-оперу[3], 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 завершенную 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. Виртуозные 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 Монмартра» 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, шутливые 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 Гурыч 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 водевиль «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. театральный мюзикл постепенно сдал 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 Талар. 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.

ре театра, моды и шоубизнеса профессионалы: хореограф Мартино Мюллер, постановщик балетов в Национальной опере Лиона, Берлинской опере, театрах Берна и Штутгарта.

Декорации были выполнены по эскизам Кристина Ретца, известного своими работами в Парижской опере и Опере Страсбурга, где он оформил цикл опер Глюка «Ифигения в Тавриде», «Орфей и Эвридика», «Альцест». Известный модельер Фред Саталь занялся костюмами для спектакля.

«Собор Парижской Богоматери» не ставил перед собой задачу удивить публику помпезностью. Успех будущей постановки заключался в том, что мюзикл должен был стать одним из символов Франции, отображающим неповторимую историю и менталитет этого народа, что, собственно, и произошло.

До начала 2001 г. этот мюзикл практически не был известен в России. Мелодии, покорившие весь мир, не звучали ни на одной из радиостанций. Российские телекомпании почему-то не проявили интерес к столь яркому музыкальному событию мирового масштаба.

После 2001 г., сначала благодаря Филиппу Киркорову, исполнившему русскую версию «Времени соборов», затем — благодаря группе «Смеш», исполнившей французскую версию «Красавицы», и работе популярнейших продюсеров мюзикла «Метро» Екатерины Гечмен-Вальдек и Александра Ванштейна мюзикл «Собор Парижской Богоматери» органично вошел в русское театральное пространство. Возможно, любовь русской публике к французским мюзиклам объясняется близостью русского и французского менталитетов, многовековыми этнокультурными контактами. Кроме того, французский и русский мюзиклы представляют собой музыкально-драматический феномен, во многом отличный от бродвейских и уэст-эндских мюзиклов. Именно для французских и русских мюзиклов характерна равнозначность музыкальной, драматической и поэтической стихий, равновесие музыкальной и поэтической составляющей спектакля.

Текст к русскому либретто французского мюзикла написал поэт и драматург Юлий Ким. В русском культурном сознании «Собор Парижской Богоматери» равнозначен великим отечественным мюзиклам — «Юноне и Авось», «Звезде и Смерти Хоакина Мурьеты» А. Рыбникова, «Орфею и Эвридике» А. Журбина и др.

В 70-е г. XX в. особенно значимым становится русский мюзикл, перенявший все лучшее от своих западных предшественников и, в то же время, совершенно не похожий на них. В России в 70-е гг. мюзиклом стали называть музыкально-драматические спектакли с трагедийной составляющей сюжета, поставленные по классическому произведению с использованием музыки, которая усиливает классический (канонический) текст и создает параллельное сверхвосприятие происходящего на сцене. Текст в таких «мюзиклах» так же важен, как музыка, а автор стихов — фигура весьма значительная. Во всяком случае, именно в таком контексте воспринимает понятие мюзикл известный поэт Юрий Ряшенцев, автор поэтического текста более чем к полусотне русских мюзиклов.

«Что такое мюзикл? — спрашивает поэт в предисловии к поэтическому сборнику «Слава Богу, у друзей есть шпаги». — Не знаю. Знаю, что не опера… и не оперетта, последняя никогда бы не взялась за драматический, а часто просто трагический текст. Сюжет в мюзикле — доминирующее начало, и все номера его — сюжетообразующие… Самые серьезные успехи мюзикла связаны с литературной классикой. «Человек из Ламанчи» — порождение «Дон-Кихота» Сервантеса, «Скрипач на крыше» — «Тевье-молочника» Шолом Алейхема…»[1].

Известный искусствовед Майя Туровская считает мюзикл именно актуализацией русской классики, а поэтический текст — «такой же составляющей театральной магии, как и музыка. Однако музыкальная стихия ведет за собой текст, оказывает наиболее яркое первоначальное воздействие на публику.

Подобное мнение разделяет и М. Дунаевский, по мнению которого мюзикл — это любой музыкальный спектакль, где музыкальная драматургия выстроена на драматической основе. Поэт Юлий Ким утверждает, что мюзикл — это оперетта для драматических актеров. Как видите, эти определения достаточно далеки от уэбберовского понимания специфики жанра мюзикла.

В качестве доказательства подобного взгляда на мюзикл приведем тексты нескольких зонгов известных персонажей русской классики в их мюзикловом варианте. Мюзикл «Обломов» был поставлен на сцене Театра у Никитских ворот Марком Розовским, тем самым Марком Розовским, который через год, в 1975-м, поставит знаменитый мюзикл Журбина «Орфей и Эвридика». Для интерпретации использования романсов (зонгов) как музыкально-поэтической актуализации классических произведений достаточно проанализировать следующий зонг Обломова.

РОМАНС ОБЛОМОВА

Ты, может быть, и не Сократ,
Ты, может быть, — ума палата,
А все ж с восхода по закат
Цени объятия халата.
Сюртук все делает дела,
А фрак все ищет развлечений,
Халат живет вдали от зла
И не страшась разоблачений.
Мундир и груб и нагловат,
Поддевка вас продаст и купит,
Один халат, один халат
Одеждам царским не уступит[2].

---

[1] *Ряшенцев Ю.* Слава Богу, у друзей есть шпаги. М., 1997. С. 5.
[2] Цит. по: Там же. С.10.

Для анализа этого романса достаточно вспомнить, что свободным чувствовал себя Обломов, именно созерцая мир в своем необъятном халате. И службы Илья Ильич не хотел, и светской суеты не жаждал. Если обратиться к символике фамилии Обломов, то можно с уверенностью сказать, что «о», главная буква знаменитой Обломовской фамилии, — это символ человека, отправившегося по земному шару в поисках самого себя, Мысленно отправившегося, в отличие от энергичного Штольца. Опять же, ария Штольца — квинтэссенция этого образа, его максимальная концентрация:

Но там, где рай ленивым да припадочным,
Где нрав судеб неуловим,
Так трудно деловому быть порядочным,
Порядочному — деловым[1].

Появление этих музыкально-драматических спектаклей, которые в театральной среде называли «русскими мюзиклами», было знамением времени, уставшего от многословия. Лаконичные зонги мюзиклов помогали приблизиться к классическому тексту, ставшему их сюжетной основой. В «русских мюзиклах», в отличие от западных, не уделяли первостепенного значения балетной пластике актеров. Требовалось лишь единство ритмического рисунка музыки и стиха и особая «пластика стиха», его гибкость и легкость.

Нельзя забывать, что бурный успех спектаклей «Звезда и смерть Хоакина Мурьеты» и «Юнона и Авось» стал возможен на фоне сформировавшегося интереса к мюзиклам, органичного вхождения мюзиклов в русское театральное пространство. Поэтому. прежде чем перейти к рассказу о сценической истории «Юноны и Авось» и «Звезды и смерти Хоакина Мурьеты», мы расскажем о предшественникам этих гениальных спектаклей, благодаря которым в России сформировалась культура восприятия мюзиклов.

Мюзикл «История лошади» был поставлен в 1975 г. Г.А. Товстоноговым по пьесе Марка Розовского, сюжетной основой для которой стала повесть Л.Н. Толстого «Холстомер». Автором либретто, музыки и режиссерского решения был один тот же человек — Марк Анатольевич Розовский, автором стихотворного текста — Юрий Ряшенцев. Этому мюзиклу рукоплескали Лондонский национальный театр и Королевский театр в Копенгагене. Роль Холстомера блестяще исполнил Евгений Лебедев. Основная идея мюзикла была выражена в зонге «Голос»:

Мирозданье…. Чье ж ты слово,
Если нет у Творца твоего
Ничего, беззащитней живого,
Беспощадней живых, никого…

[1] *Ряшенцев Ю.* Слава Богу, у друзей есть шпаги. С. 5.

Мюзикл «Обломов», романс из которого мы уже процитировали выше, также поставил Марк Розовский в Театре у Никитских ворот. Автором либретто, музыки и сценического решения был тот же Марк Розовский, автором стихов — Юрий Ряшенцев. Основная смысловая нагрузка в мюзиклах Розовского ложится на зонги, или, как их называет сам Марк Анатольевич, — на романсы. Зонги-романсы обладают особой стихотворной пластикой, созвучны внутреннему состоянию героя и передают его самые сокровенные душевные помыслы и движения. В романсах заключена квинтэссенция того или иного образа.

В мюзикле «Гамбринус» Театра у Никитских ворот был блестяще использован прием стилизации, реконструкции различных городских песенных стилей, таких как песня рыбаков, воровская песня, «Дюк», едва не ставший после гастролей гимном города Одессы. Пресса писала, что спектакль был поставлен в лучших традициях Бродвея. Однако перед нами спектакль, созданный в лучших традициях русского мюзикла как эстетического феномена. Автором либретто, композитором и постановщиком был Марк Розовский, автором стихов — Юрий Рященцев.

Именно благодаря перечисленным выше постановкам сформировался особый, русский мюзикл. Автор либретто «Звезды и смерти Хоакина Мурьеты» Павел Грушко называл постановки, которые Юрий Ряшенцев считает мюзиклами, музыкально-поэтическим театром в стихах, что, как нам кажется, больше соответствует истине. При этом Павел Грушко утверждает, что «музыкальный театр в стихах» превосходит бродвейский мюзикл по силе воздействия на публику. Эта сила воздействия велика именно потому, что в русских мюзиклах музыка и поэзия (текст) пребывают в неизменной гармонии.

Грушко считал, что ритмические лейтмотивы и характеристики, точность метафор значительно экономят короткое время театрального представления[1]. Речь идет о действенности поэтической речи, о поэтических текстах, которые в либретто именуются ариями. Из этих арий извлекаются мизансцены, в отличие от бродвейских или уэст-эндских мюзиклов, где действие лишь «разбавляется» зонгами.

Эти высказывания известного поэта, переводчика и либреттиста важны для понимания отличия бродвейского или уэст-эндского мюзикла, мюзикла в истинном смысле этого слова, от его русского эквивалента. Как в «музыкальном театре в стихах», так и в последующих русских рок-операх (имеются в виду именно оригинальные произведения, а не постановки известных западных мюзиклов в русском переводе на русской сцене), стихия поэтической речи имела такое же значение, как и музыка.

Юрий Димитрин, автор либретто к «Орфею и Эвридике» Журбина утверждал, что при создании либретто к уже написанной музыке слова могут быть нелепы, даже абсурдны, или же классический текст, подчиняясь музыкальным законам, переосмысливается, меняет тональность. Такая метамор-

---

[1] *Грушко П.* Интервью «Русской газете». 2003.

фоза произошла со всем известным монологом Ленского, написанным Пушкиным в ироническом ключе («так он писал смешно и вяло, что романтизмом мы зовем»). У Чайковского, благодаря музыке, тот же монолог приобрел трагическое звучание, и финальную арию Ленского мы теперь воспринимаем как трагическую.

Для бродвейского или уэст-эндского мюзикла главное — музыкальная стихия. Поэтический текст вторичен, иногда — нелеп, по сравнению с музыкой. Кроме того, первостепенное значение приобретает хореографическая составляющая спектакля, пластичность актеров. Это разное понимание роли текста и музыки в мюзикле и заставляло создателей первых отечественных мюзиклов называть свои детища рок-операми или зонг-операми, размывая тем самым границы жанра.

Однако понять значение русского мюзикла как самостоятельного эстетического явления невозможно без анализа жанровых особенностей мюзикла бродвейского, который принято считать классическим. Автором мюзикла в США или Великобритании принято считать композитора, как, собственно, в опере, балете и других музыкально-драматических жанрах. Для русского мюзикла характерная другая тенденция — у него два автора: композитор и либреттист.

«Королем» классического мюзикла по праву считается Эндрю Ллойд Уэббер. Сегодня это английский лорд и бизнесмен-мультимиллиардер. Одна из заслуг Уэббера состоит в том, что он поставил мюзиклы на коммерческую основу, превратил их в громкие шоу, а в основу развития жанра положил принципы шоу-бизнеса. Кроме того, Уэббер показал, что смелое экспериментирование с поджанрами и стилями может дать совершенно неожиданные результаты.

Однако многие европейские критики иронично называют Уэббера «музыкальным Макдональдсом», подчеркивая тем самым скороспелость и эстетическую неполноценность его мюзиклов. Ответом на подобные попытки умалить композиторские заслуги Уэббера обычно является аргумент, что бродвейские постановки выполнены на низком, по сравнению с классической оперой и кальмановской опереттой, художественном уровне.

Уэбберовские мелодии построены на совершенно элементарных принципах гармонии. У них может быть какая угодно аранжировка, оркестровка, вариации, но сама мелодия всегда достаточно проста и при этом достаточно красива и мелодична. Так что практически любой зритель может запомнить ее и с удовольствием напевать себе под нос.

Мюзиклы Уэббера «Иисус Христос — Суперзвезда», «Кошки», «Призрак оперы» действительно являются выражением современной западной культуры. Поэтому и производство киномюзиклов считают «Золотым веком Голливуда». Вершиной классического мюзикла стала экранизация «Вестсайдской истории» и «Моей прекрасная леди».

Широко известно, что сюжет «Вестсайдской истории» основан на «Ромео и Джульетте», вернее, на ее переложении, написанном Артуром Лоуренсом специально для мюзикла. Впервые американский мюзикл брался за тра-

гический сюжет. Осовремененный Шекспир стал говорить о судьбах молодых американцев из низов — вместо Монтекки и Капулетти с их чопорными традициями и вековой враждой в мюзикле враждуют шестнадцатилетние «Акулы» и «Ракеты»

Благодаря прекрасной музыке Бернстайна мюзикл сразу же стал классикой. Премьера «Вестсайдской истории» состоялась 19 августа 1957 г. в Вашингтоне. На представлении присутствовали глава администрации президента Эйзенхауэра Шерман и сенаторы Фулбрайт и Явиц вместе с госпожой Кеннеди, тремя иностранными послами и генеральным прокурором Феликсом Франкфкртером. После премьеры композитор был приглашен в Белый дом на завтрак. Все газеты писали только о «Вестсайдской истории».

«Вестсайдская история» выдержала на Бродвее 772 представления. Мюзикл стал настоящим национальным событием. В 1960 г. шоу вернулось в Нью-Йорк, чтобы быть сыгранным еще 253 раза, а в 1961 г. по «Вестсайдской истории» был снят игровой фильм. Фильм «Вестсайдская история» стал настоящим событием в мировом кинематографе и получил на церемонии награждения 10 Оскаров.

Мюзикловый вариант пьесы Бернарда Шоу «Пигмалион» превратил, по словам авторов либретто к мюзиклу Лоу и Лернера, «шоу с большой буквы в шоу с маленькой». Тем не менее, когда в апреле 1956 г. на Бродвее состоялась премьера «Моей прекрасной леди», мюзикл побил все рекорды посещаемости, а альбом с записью оригинального состава «сорвал» 42 миллиона долларов при затратах на постановку в 400 тысяч. Не удивительно, что столь популярной историей заинтересовался Голливуд.

Уже в 1956 г. Джек Уорнер, руководитель студии «Уорнер Бразерс», начал вести переговоры о приобретении прав на постановку мюзикла. Уорнеру при этом нужна была новая, неизвестная звезда. Ею стала Одри Хепберн. В 1965 г. фильм «Моя прекрасная леди» был номинантом на получение премии Американской Киноакадемии и получил 12 Оскаров.

Пока мир рукоплескал новым мюзиклам и раздавал Оскары, Советский Союз тщательно оберегал население от вторжения мюзикла на советскую сцену. Само слово «мюзикл» было под запретом, отдавало антисоветчиной. Но это были годы хрущевской оттепели, и оба мюзикла все же пересекли тщательно охраняемые рубежи Советской империи.

«Моя прекрасная леди» впервые «проникла» в СССР в апреле 1960 г., когда в Ленинграде, Москве и Киеве прошли с огромным успехом гастроли театра «Марк Хеллигер». Режиссером постановки выступил Мосс Харт, роль Элизы исполняла Лола Фишер. Своей игрой она заслужила массу хвалебных рецензий в газетах «Известия» и «Советская культура». Этого было достаточно для признания: успех американской постановки вдохновил отечественные театры на постановку «Моей прекрасной леди».

В конце 1964 г. мюзикл появился в репертуаре Ленинградского театра музыкальной комедии, а в 1965 г. режиссер С. Штейн поставил «Мою прекрасную леди» в Московском театре оперетты. Главную роль исполнила Татьяна Шмыга, Хиггинса сыграл В. Применко, роль Дуллитла досталась

Михаилу Водяному, ведущему актеру Одесского Театра оперетты. Михаил Водяной был известен по роли Попандопуло в экранизации известной русской оперетты «Свадьба в Малиновке», которую впоследствии критики назвали первым отечественным киномюзиклом.

Но уйти от традиций классической, кальмановской оперетты ни Московскому, ни Лениградскому Театру оперетты не удалось: актеры были скованы стандартными для оперетты амплуа. Тем не менее, и голливудская киноверсия оказалась в СССР. Без перевода, в тысячах подпольных кинокопий, ее удалось посмотреть многим советским зрителям, чаще всего под маркой активизации изучения английского языка советскими школьниками и студентами.

Первой постановкой «Вестсайдской истории» русский театр обязан Г.А. Товстоногову. Еще до БДТ, когда Товстоногов руководил Театром Ленинского комсомола, в 1965 г. режиссер сумел поставить на сцене театра этот мюзикл или, как он сам обозначил жанр постановки, — музыкальный спектакль. Как известно, в СССР существовало своего рода табу на слово «мюзикл». Как вспоминает Эммануил Витторган, тогда молодой актер театра, сыгравший в спектакле Бернардо (осовремененного Тибальта), «это были замечательные дни. Георгий Александрович сам с самого начала распределил обязанности: он репетировал с бандой пуэрториканцев, а его однокурсник, очень талантливый человек, репетировал с бандой американцев. Все были молодые, заводные, «Вестсайдская история» захватила нас, и мы с утра до ночи репетировали… Мы, которые слушали джаз на рентгеновских снимках, репетировали закрытый для зрителя и непривычный для актеров спектакль в жанре мюзикла»[1].

Конечно, подобный спектакль было довольно сложно «провести» через цензуру, тем более что классический текст, интерпретированный в «легкомысленном» музыкальном жанре, был совершенно непонятен руководителям от культуры, разрешавшим или запрещавшим в те времена любой спектакль. Естественно, «Вестсайдская история» на советской сцене долго не продержалась, и не потому, что постановка не удалась, а потому что спектакль запретили. Сейчас этот мюзикл широко известен российскому зрителю и как киноверсия, и как оригинальная постановка — времена недоверия советских цензоров к «легкомысленному» бродвейскому жанру безвозвратно ушли.

Громкую славу «русскому мюзиклу» принесли знаменитые спектакли эпохи застоя — «Орфей и Эвридика» А. Журбина, «Юнона и Авось» и «Звезда и смерть Хоакины Мурьеты» А. Рыбникова. Однако, по мнению большинства критиков сейчас этот жанр переживает глубокий кризис.

«Из современных мюзиклов в Москве мало кто протянет больше двух лет, — считает Лиза Биргер. — Три года продержалось «Метро», став своеобразным рекордсменом. (…). Польский мюзикл «Метро», поставленный в начале 90-х гг. в Варшаве, а затем перенесенный на Бродвей, стал для Москвы первым знакомством с современным западным мюзиклом»[2]. Можно по-

---

[1] Великие мюзиклы мира. Популярная энциклопедия. С. 88.

[2] *Биргер Л.* Проверка воем // Акция. 2006. № 1(51). 13—26 февр.

спорить с журналисткой относительно факта «первого знакомства» русской публики с западным мюзиклом, но значение мюзикла «Метро» как варшавско-бродвейского образчика жанра неоспоримо.

Впрочем, «Метро» многие музыковеды определяют как поп-мюзикл, для которого характерны эстрадные мелодии и аранжировки, а также чередование лирических арий и дуэтов с хоровыми эпизодами. Эстетика «русского мюзикла» как музыкально-драматического феномена лежит в другой области — в равнозначности музыкальной и поэтической стихии. Эту равнозначность мы и рассмотрим на примере классических «русских мюзиклов» — «Звезды и Смерти Хоакина Мурьеты», «Юноны и Авось» и «Орфея и Эвридики».

2. Сценическая история зонг-оперы «Звезда и Смерть Хоакина Мурьеты»

Анализ мюзикла «Звезда и смерть Хоакина Мурьеты» мы начнем с интерпретации сценария Павла Грушко. Пьесу в стихах «Звезда и смерть Хоакина Мурьеты» принес в Ленком талантливый поэт Павел Грушко. Пьеса была написана по произведению Пабло Неруды «Сияние и смерть Хоакина Мурьеты». Недавние чилийские события, хунта Пиночета и смерть самого Пабло Неруды, желание во что бы то ни стало освободить Луиса Корвалана создали положительный общественный резонанс будущей рок-опере.

Имя Хоакина Мурьеты в Чили стало не менее легендарным, чем в Англии имя Робина Гуда. Народная молва сохранила удивительные истории, происходившие с этим народным героем в период золотой лихорадки в Калифорнии. Примерно в середине девятнадцатого века все эти легенды тщательно собрал, записал и издал отдельной книгой ученый-лингвист Джозеф Доктор. Все последующие варианты легенды о Хоакине Мурьете опирались на книгу Джозефа Доктора.

Одна из интереснейших литературных обработок истории Хоакина Мурьеты принадлежит американскому журналисту Джону Роллину Риджу. В 1854 г. Ридж опубликовал книгу «Жизнь и удивительные приключения Хоакина Мурьеты в Калифорнии». К сожалению, сохранилось лишь несколько экземпляров этой некогда популярной книги.

Затем на образ Хоакина Мурьеты обратил внимание американский кинематограф. Еще в 1919 г. Дэвид Гриффитс снял вестерн по мотивам легенд о Хоакине Мурьете. Имя легендарного героя, правда, было изменено, и фильм назывался «Альварес». Полностью фильм до наших дней не дошел, но сохранились отдельные кадры, по которым можно судить о кинематографической версии этого «бродячего сюжета».

В 1931 г. Голливуд предпринял еще одну попытку экранизации легенды о Хоакине Мурьете. В период великого американского кризиса стране нужны были национальные герои. Поэтому фильм с Уортером Бакстером в главной роли был снят в рекордные сроки. Америка боготворила Хоакина Мурьету, и поэтому в 1969 г. была предпринята вторая попытка экранизации деяний Хоакина, но уже в цветном варианте.

В 1967 г. историей Хоакина Мурьеты заинтересовался Пабло Неруда, написавший поэму «Сияние и смерть Хоакина Мурьеты». Поэма, или как называл ее сам Неруда, «кантата» была опубликована в 1971 г. в журнале «Иностранная литература», перевод выполнил Павел Грушко.

В кантате Пабло Неруды Хоакин Мурьета — чилийский разбойник, предательски убитый в Калифорнии 23 июля 1853 г. — предстает неким мифологизированным героем, «добрым разбойником», защитником несправедливо обиженных. В «Слове к читателю» Неруда настаивает на том, что Хоакин

Мурьета — чилиец, а в «Слове к режиссеру» говорит, что «произведение это трагическое, но, помимо всего прочего, написано отчасти и в шутку. Вещь эта одинаково тяготеет и к мелодраме, и к опере, и к пантомиме»[1].

У Неруды Хоакин — «латиноамериканский Робин Гуд», пользующийся уважением у эмигрантов. Во время «золотой лихорадки» он отправляется в далекую Калифорнию, и на корабле венчается с красавицей-Тересой. Но в Сан-Франциско местные негодяи насилуют и убивают Тересу. Хоакин Мурьета начинает им мстить, грабит почтовые дилижансы, раздает деньги беднякам, попадает в засаду и погибает. Его голова выставляется в ярмарочном балагане на всеобщее обозрение.

В кантате Хоакин характеризуется как «разбойник и кабальеро, который дал веру обиженным людям», ему «свое потайное орудье — свой меч — отдает Правосудье»[2]. Кантата «Сияние и смерть Хоакина Мурьеты» впервые была поставлена 14 октября 1967 г. в Университетском театре в Сантьяго режиссером П. Ортоусом. Музыку написал Серхио Ортеги.

В этом контексте необходимо отметить, что кантата как камерное искусство для более узкого круга и оратория как концертный вид духовной драмы тяготели к синтезу музыки и поэзии, к новой выразительности монодии с сопровождением. Со временем первоначальные различия оперы, кантаты и оратории сглаживались, а общие тенденции выступали все более явственно. В кантате, не связанной с драматическим действием, раньше, чем в опере, возобладали музыкальные закономерности, началась кристаллизация музыкальных форм.

К концу XVIII века и далее кантата и оратория располагали теми же вокальными формами, что и опера, включали в себя речитативы, арии, ансамбли. Впрочем, кантата нередко ограничивалась сольными номерами. В кантате, как правило, отсутствовало сценическое действие, но затем стала возможной театрализация этого музыкально-поэтического жанра[3].

Интересно, что во второй половине XX в. музыкально-поэтический жанр кантаты в России развивал Свиридов. Композитор сосредоточился на музыкальных жанрах, связанных с русским поэтическим словом, — кантате, оратории, вокальном цикле. С именем Свиридова связано и характерное для 1960-х годов движение в отечественной музыке, которое называют «новой фольклорной волной». Опорными вехами в этом движении стали такие произведения композитора, как «Поэма памяти Сергея Есенина», вокальный цикл «У меня отец — крестьянин» (1957), кантата «Деревянная Русь» (1964), поэма «Отчалившая Русь» (1977) на стихи Есенина, кантата «Курские песни» (1964) на подлинные народные тексты, а также ряд музыкальных произведений на стихи Блока (в частности, вокальные циклы «Петербургские песни»,

---

[1] См.: *Neruda P*. Fulgor y muerte de Joaquin Murieta. Santiago de Chile, 1967; *Neruda P*. Por que Joaquin Murieta? Obras completes. V.II. Buenos Aires, 1968; *Teitellboim V*. El bandido mitico // Neruda. Buenos Aires, 1985; *Rojas. M.* Joaquin Murieta, «El Patrio». Mexicali, 1986.

[2] Там же.

[3] См.: *Ливанова Т*. Кантата и оратория // История западноевропейской музыки до 1789 года: Учебник. В 2 т. Т. 1. М.: Музыка, 1983. С. 399—411.

1964, и «Шесть песен», 1977), Некрасова («Весенняя кантата», 1972), Пушкина («Пушкинский венок», 1979).

Свиридов писал оратории и кантаты на стихи Маяковского (например, «Патетическая оратория», 1959), Пастернака («Маленькая кантата» Снег идет, 1965), Лермонтова, Хлебникова, А.А. Прокофьева, М.В. Исаковского, А.Т. Твардовского, а также на переводные тексты Шекспира, Бёрнса, Исаакяна. Таким образом интерес Грушко и Рыбникова к музыкально-поэтическому жанру кантаты соответствовал контексту эпохи и восходил к подобным исканиям Свиридова.

К тому же, кантату Пабло Неруды Павел Грушко переводил в то время, когда, по его же выражению, «все мы находились под влиянием уэбберовского мюзикла «Иисус Христос — суперзвезда». Мюзикл, естественно, слушали в английском варианте, а для более точного его понимания обращались к евангельскому преданию. Наложение канонического библейского текста на гениальную музыку усиливало остроту восприятия.

Поэтому при переводе кантаты Грушко не обратил должного внимания на классовую позицию Пабло Неруды, а на первый план вывел общечеловеческое, философское осмысление ситуаций, в которые попадают герои кантаты. Здесь нужно уточнить, что сюжет кантаты не совпадал с легендами о калифорнийском Робин Гуде.

Сначала первый, доленкомовский вариант пьесы Грушко, посвященной Хоакину Мурьете, принял к постановке Ставропольский театр. В спектакле В. Ткача (музыка Бориса Рачкова, текст П. Грушко) было два хора, мужской и женский, но не было самого Хоакина Мурьеты. Режиссер Рачко предложил публике рассказ о герое без его появления на сцене.

Подобных драматургических решений в русском театральном искусстве было немного. Так, в поставленной в 1912 г. пьесе знаменитого К.Р. (Константина Романова) «Царь Иудейский» Христос так и не появлялся на сцене. В пьесе М.А. Булгакова о Пушкине, предназначавшейся МХАТу, но так и не поставленной, рассказывалось о смерти Пушкина, но сам Пушкин так и не появился на сцене.

Ставропольская версия пьесы Грушко имела неожиданный резонанс: Елена Камбурова спела с эстрады фрагменты из ставропольской постановки. Камбурову услышал М.А. Захаров. Захарова заинтересовала пьеса Грушко, но для Ленкома пьесу нужно бы переработать. Павел Грушко переработал пьесу. Новый вариант назывался не «Сияние и смерть Хоакина Мурьеты», а «Звезда и смерть Хоакина Мурьеты». Эта, на первый взгляд, незначительная замена в корне меняла идею пьесы.

В пьесе Грушко образ звезды обыгрывается двояко: как путеводная звезда, ведущая героя в Новый свет, и как ангельская ипостась Тересы, жены Хоакина. Слово «смерть», вынесенное в название пьесы, тоже обладает двоякой образностью — имеется в виду и физическая смерть героя, и появление рокового персонажа по имени Смерть, лишившего Хоакина его Звезды. Павел Грушко в интервью «Русской газете» говорил: «Моя пьеса-либретто при

глубоком уважении к нерудовским взглядам, была обращена в сторону экзистенциальных проблем»[1].

По версии Грушко, Хоакин Мурьета — добрый разбойник, мечтатель, романтический мститель за слезы и кровь униженных и оскорбленных — во времена золотой лихорадки отправился в Калифорнию. Однако там вместо золота Хоакин и его молодая жена нашли унижение и смерть. Хоакина, мстившего за поруганную честь жены, убили на ее могиле, а потом голову несчастного за деньги показывали на ярмарках.

Сначала А. Рыбников написал на сюжет пьесы Грушко не рок-оперу, а рок-симфонию, которая сочетала в себе симфо-рок и большие симфонические формы. Затем была написана большая драматическая часть — кульминация к гибели Тересы и реквием. Работа Рыбникова и Грушко произвела огромное впечатление на М. Захарова, который решил поставить рок-оперу Рыбникова-Грушко в своем театре. Начались репетиции.

Репетиции шли параллельно: с актерами Ленкома и рок-группой «Аракс», которая должна была исполнить рок-ритмическую часть произведения. Группой «Аракс» в то время руководил Юрий Шахназаров. Работал Рыбников в основном с Караченцовым и Абдуловым — великими поющими актерами. Их приходилось наспех учить технике кантиленного пения, на которую в консерватории отводились годы. Поэтому вокальные партии переписывались, что называется, «под актера».

В результате получилось музыкальное полотно, где играла рок-группа, затем включалась фонограмма с симфоническим оркестром, а оперные партии пели драматические актеры. Чтобы рок-оперу не запретили к моменту выхода на сцену, пришлось поставить в известность Управление культуры и отрапортовать о намерении поставить музыкальную пьесу (слово «рок» тогда было под запретом), посвященную революции в Чили.

Чиновник из Управления посетил генеральную репетицию спектакля, но вместо чтения политизированных стихов под латиноамериканские народные ритмы и Интернационал увидел на сцене «полуголых девиц, скачущих под ритмы рока». В итоге спектакль не разрешали долгих одиннадцать месяцев. Только через год было получено разрешение на премьерный показ.

Если бы премьера этой рок-оперы состоялась на Бродвее, Рыбников стал бы вторым Уэббером. В Советском Союзе он получил вместо лавров конфликт с властями. Однако «Звезда и смерть Хоакина Мурьеты» по праву считается первой русской рок-оперой, поставленной на академической сцене столичного театра. Американские искусствоведы, впрочем, называют «Звезду и смерть Хоакина Мурьеты» первым в истории России мюзиклом, поскольку и музыка, и хореография, и режиссура этого спектакля соответствуют западным стандартам жанра.

Но все же русские мюзиклы не годились для бродвейского стиля проката, когда каждый день играется один и тот же мюзикл. Актеры были заняты в других спектаклях, а ставка делалась на игру-импровизацию, а не на матема-

---

[1] Интервью Павла Грушко «Русской газете», 2003 г.

тически рассчитанное повторение сыгранного. К тому же, в «Звезде и смерти Хоакина Мурьеты» поэтическая стихия была равнозначна музыкальной, а фигура либреттиста имела такое первостепенное значение, как и фигура композитора.

Начало рок-оперы было оформлено в стилистике русского балагана, хотя действие спектакля происходило в далекой и загадочной стране Чили. О стране Чили публике сообщает пародийный хор: тоненькие детские голоса и дребезжащий старческий голос Шарманщика, которого играл Александр Лазарев. «В школе с детства нас учили, нет страны, прекрасней Чили»[1], — запевают дети, и им дребезжащим баском вторит Шарманщик.

Пародийный хор — элемент классической оперетты, в которой при отсутствии комической пары второго плана, пародирующей высокие страсти главных героев, подобную роль выполнял хор. Но в рок-опере этот хор настолько русский, что сама загадочная Чили сродни лубочной России.

Традиции русского народного балаганного театра были использованы в эпоху модерн, однако «жрецы» модерна интерпретировали их согласно эстетическим принципам символизма. Идею балаганного театра взял за основу Е. Замятин в написанной для МХАТ-2 сатирической комедии «Блоха». В этой замятинской комедии музыкальные и драматургические традиции русского балагана помогали разрушить временные и пространственные границы, превращали пьесу в некий средневековый фарс.

«Реализм видел мир простым глазом,- писал Замятин,- символизму мелькнул сквозь поверхность мира скелет, и символизм отвернулся от мира. Синтез подошел к миру со сложным набором стекол, и ему открываются гротескные, странные множества миров»[2]. Именно такие гротескные «множества миров» приоткрывал перед зрителями русский балаган.

В рок-опере «Звезда и смерть Хоакина Мурьеты» балаганный зазывала, ерничая и кривляясь, обращался к зрителям: «После нас вы жизнь увидите по-новому, / Головастые, спешите видеть безголового»[3]. Этот зазывала похож на балаганного Петрушку или на Шута из замятинской «Блохи». Впрочем, за далекой и загадочной страной Чили тоже скрывалась необъятная матушка-Россия.

Есть в рок-опере и узнаваемый, русский персонаж — Блаженный. Юродивые, блаженные всегда пользовались на Руси особым почетом. Только они осмеливались говорить правду царям и народу. В «Звезде и Смерти Хоакина Мурьеты» Блаженному принадлежат самые трогательные и проникновенные реплики. Он взывает к совести героев и пробуждает ее от сна. Именно Блаженный вызывает из забвения имя Мурьеты («Пора наступила могилу открыть, где таится Мурьета. / В гробницу забвенья пробраться, где прах его спрятан от мира. / Давайте же вспомним в минуты спокойные эти / О ярости, боли, о нежности — о Хоакине Мурьете»)[4].

---

[1] Цит. по: Интернет: www.musicals.ru

[2] *Анненков Ю.* Дневник моих встреч. Цикл трагедий. М.: Вагриус, 2005. С. 150.

[3] Цит. по: Интернет: www.musicals.ru

[4] Цит. по: Интернет: www.musicals.ru

Работая над зонгами или ариями, на которые ложилась основная смысловая нагрузка спектакля, Павел Грушко использовал приемы смысловой полифонии, многоголосья героев и их полифонического равноправия. Кроме того, рок-опера построена по мифологическому принципу «троемирия»: у Тересы, возлюбленной Хоакина, есть надмирная, ангельская ипостась — Звезда, которая призывает героя в путь («Я — твоя Свобода, я — твоя Звезда, / На устах горячих — чистая вода, / Что бы ни случилось, позови меня, / Я с тобою буду и средь бела дня»)[1].

Однако в инфернальном, нижнем мире Звезде соответствует Смерть. «Я — твоя погибель, твой обрыв земной, / Я скрипучий голос за твоей спиной, / Обернется мукой твой кровавый путь. / Может лучше сразу? Стоит ли тянуть»[2], — поет Смерть в своей арии. Таким образом герой оказывается между Звездой и Смертью, Звездой, которая зовет его за собой, к свободе и благодати, и Смертью, которая подводит Хоакина к краю обрыва (Я — твоя погибель, твой *обрыв з*емной»). Арии Звезды и Смерти характеризуются сходным ритмическим рисунком, но противоположной смысловой нагрузкой.

В этом контексте необходимо отметить, что обрыв, пропасть, за которой открывается бездна, в мифологических системах многих народов символизирует смерть и зло. «Бездна обычно отождествляется со «страной смерти», преисподней, — резюмирует Х.Э. Керлот, — а отсюда, хотя и не часто, связывается с Великой Матерью и культами богов земли»[3]. «Тот, кто без оглядки за Звездой идет, / Под ноги не смотрит — в *пропасть* упадет. / Не живет на свете долго звездолов, / Путь к Звезде усыпан сотнями голов»[4], — пугает и предупреждает героя Смерть.

«Путь к Звезде», встреча с Тересой — земной испостасью Звезды — действительно стоили Хоакину Мурьете головы: вспомним, что, согласно сюжету рок-оперы», его отрубленную голову затем выставили на всеобщее обозрение в балагане («Познакомьтесь, братцы, с головой заезжею, / Неизвестно, сколько ждать придется свежую»). В балагане показывают и руку Трехпалого, одного из приятелей Хоакина, который уговаривал нашего героя отправиться за золотом в Калифорнию («Забияки, у которых руки чешутся, / На трехпалого посмотрят и потешатся»[5]). Автор либретто — Павел Грушко — всячески подчеркивал уродство — внешнее и внутреннее — одержимых золотой лихорадкой приятелей Хоакина. Отправиться в путь Мурьету призывают Трехпалый[6] и Заика.

---

[1] Цит. по: Интернет: www.musicals.ru

[2] Цит. по: Интернет: www.musicals.ru

[3] *Керлот Х.Э.* Словарь символов. М.: Refl-book, 1994. С. 94.

[4] Цит. по: Интернет: www.musicals.ru

[5] Цит. по: Интернет: www.musicals.ru

[6] Исторические данные о Трехпалом — следующие. Мануэль Гарсиа, он же — Джек Трехпалый (Three-fingered Jack), был хорошо известен в Калифорнии как один из самых жестоких убийц и грабителей. Особенно он ненавидел китайских иммигрантов; на совести Гарсиа — многочисленные убийства китайских старателей вокруге Калаверас. Именно благодаря Гарсиа исторический Хоакин Мурьета приобрел репутацию борца с иноземцами.

Срединное и, в то же время, центральное место в трехмирном пространстве рок-оперы занимает сам герой и его прекрасная родина — «босоногая девочка Чили». Поэтому одной из лирических «жемчужин» рок-оперы можно назвать песню, в которой Хоакин рассказывает о Чили. «Спасибо судьбе, что родился я в этом просторе, / Что эти созвездья моими гадалками были, / В краю, где на радуге-коромысле вулканы и море, / Несет сквозь века босоногая девочка-Чили»[1], — поет Хоакин Мурьета.

Интересен образ радуги-коромысла, на котором «босоногая девочка-Чили» несет вулканы и море. Во-первых, перед нами узнаваемо русский, даже есенинский образ, а, во-вторых, символика радуги восходит к Библии, где радуга — это проявление божественной благосклонности к людям, союза между Богом и человеком. В средневековой христианской символике семь цветов радуги символизировали семь таинств и семь даров Святого Духа. Кроме того, радуга была символом Девы Марии, Вечной Женственности, примирившей небо и землю.

Музыкальная тема Чили является в рок-опере одной из самых трогательных и проникновенных: музыковеды отмечали «светлую, прозрачную инструментовку», нежное звучание флейты и акустической гитары, присущее чилийским мотивам.

Между «Звездой и смертью Хоакина Мурьеты» и «Юноной и Авось» наблюдается определенное мотивное сходство. Хоакин Мурьета, как и граф Резанов, плывет в Новый свет, в Калифорнию, где надеется найти свою Звезду и встречает ее земную ипостась — Тересу. Графа Резанова гонит по свету «странный бред» — «вишневый взгляд» Казанской Божьей Матери, поразивший его на иконе. В Калифорнии Резанов встречает «ангела Сан-Франциско» — Кончиту — и умоляет ангела «стать человеком» и ответить на его страсть.

Хоакин мечтает заработать в Калифорнии денег, чтобы купить домик у пруда, окруженный вишневым садом. «По мне, сеньоры, лучше и не надо. / Скоплю деньжат на домик у пруда, / Чтоб жарким летом в нем была прохлада, / И чтобы печь гудела в холода. / Чтоб *сад вишневый* этот домик прятал, / И птицы вили гнезда у стреки, / А в стойле верный конь ушами прядал, / А на заре чтоб пели петухи…»[2], — рассказывает Мурьета своим друзьям Блаженному и Трехпалому. «Вишневый взгляд» — «вишневый сад» — «безнадежные карие вишни» — этом образный ряд восходит к символике вишни, вишневого цвета как проявления Вечной Женственности.

Как дерево, приносящее цветы раньше, чем листья, вишня символизирует то, что человек рождается в этом мире нагим и нагим же его принимает земля. У китайцев вишня символизирует весеннее цветенье, надежду, юность, мужество, а также женскую красоту и женское начало в природе, в России в эпоху модерн вишня символизировала Вечную Женственность. Конечно, идиллический пейзаж, описанный Хоакином Мурьетой, мало напоми-

---

[1] Цит. по: Интернет: www.musicals.ru

[2] Цит. по: Интернет: www.musicals.ru

нает калифорнийский или чилийский. Перед нами некая идеализированная Россия с поющими на заре петухами и гудящей печью.

Мечты Хоакина Мурьеты и графа Резанова о берегах Калифорнии сродни представлениям Герцена о возможности переноса европейских центров цивилизации на берега Тихого океана, который стал бы «Средиземным морем будущего», окруженным великими городами Калифорнии и Сибири. «Реален и весом вклад в американскую цивилизацию множества выходцев из России — от русских казаков, осваивавших Аляску и Калифорнию, до русских евреев, создавших интеллектуальный Нью-Йорк и артистический Голливуд»[1], — писал Александр Эткинд.

Интересно, что Форт Росс — первое европейское поселение к северу от Сан-Франциско — являлся самой южной точкой продвижения русских пионеров вдоль Северной Америки. С 1812 по 1841 г. Форт Росс, над которым развевался флаг Российской империи, служил источником продовольственного обеспечения Русской Аляски и, по мнению тогдашних соседей — мексиканцев и калифорнийцев, достаточно мирно настроенных в отношении русских, являлся «неприступным». На территории Форта Росс было воздвигнуто первое в Калифорнии церковно-православное здание часовни Пресвятой Троицы, которое и поныне является одним из важнейших историко-культурных и религиозных центров русской общины Сан-Франциско.

Граф Резанов в «Юноне и Авось» мечтает о девственных, нетронутых землях Нового света, где он расселит «новую расу» и где, словно на иконах, будут светлы лики людей. Хоакин Мурьета грезит о рае для себя и своей «путеводной звезды» Тересы. Но Резанов, хоть и ненадолго, обретает «ангела Сан-Франциско» — Кончиту, а Хоакин Мурьета внезапно и безвозвратно теряет Тересу, с которой знакомится на корабле. Для Хоакина путешествие в охваченную «золотой лихорадкой» Калифорнию оборачивается трагедией.

Впрочем, для графа Резанова Россия молода, свежа, полна надеждами, и в этом она подобна Новому свету. Старый Свет — Европа — окружена двумя Новыми, как бы отраженными, преломленными друг в друге. «Изо всего просвещенного человечества два народа не участвуют во всеобщем усыплении: два народа, молодые, свежие, цветут надеждою: это Соединенные Американские Штаты и наше отечество»,[2] — писал И.В. Киреевский.

Особый интерес в этом контексте вызывает сам топоним Калифорнии, в которую плывут Хоакин Мурьета и граф Резанов. Дело в том, что название этого североамериканского штата происходит от имени вымышленной страны, земного рая, описанного в романе испанского беллетриста Гарсиа Одонеза де Монтальво «Las Sergas de Esplanidian». Этот роман был создан в 1510 г. Роман Гарсиа Одонеза де Монтальво читали самые просвещенные из конквистадоров и даже сам завоеватель Мексики — Кортес. Представление о Кали-

---

[1] *Эткинд А.* Толкование путешествий. Россия и Америка в травелогах и интертекстах. М.: Новое литературное обозрение, 2001. С. 6.

[2] *Киреевский И.В.* Критика и эстетика. М.: Искусство, 1998. С. 81.

форнии как о земном рае стало стимулом для путешественников, заставило Кортеса отправиться в Новый Свет.

Но если люди духовные мечтали о «земле обетованной», то испанские вояки грезили о калифорнийском золоте. Во время «золотой лихорадки» Калифорнию стали называть «золотым штатом», и сюда устремились не только мечтатели, подобные Хоакину Мурьете, но и проходимцы со всего мира. В «Звезде и Смерти Хоакина Мурьеты» золото изображено как «приманка для души», а зонг «Золото» является одним из самых провокационных. «Ко мне, ко мне, ко мне, я — Золото, / Оно всегда в цене — Золото! / Беги, спеши, лети! Я — золото! / Приманка для души — Золото»[1], — таковы финальные строки зонга. Характерно, что несчастье с Тересой происходит именно тогда, когда Хоакин ушел на прииск и ненадолго оставил свою Звезду в одиночестве.

Интересно, что на пути к Калифорнии Смерть говорит Хоакину и его попутчикам: «Для всех проезд бесплатный на корабле моем, / А за проезд обратно мы платы не берем. / Обратно не будет…»[2]. Обратного пути для Хоакина Мурьеты действительно не было, как будто он не переплыл океан, а пересек некую мистическую границу, отделяющую мир живых от мира мертвых. После куплетов Смерти далекая, желанная Калифорния предстает неким новым Тартаром, в котором гибнут если не тела, то души, а губит их Золотой Телец, жажда золота. Граф Резанов решился на обратную дорогу, но на полпути умер «от простой хворобы». Путешествие в Новый Свет оборачивается в итоге если не смертью, то перерождением героя.

Однако и в «Звезде и Смерти Хоакина Мурьеты», и в «Юноне и Авось» Новый Свет амбивалентен: он одновременно является и пространством Золотого Тельца, и новым Тартаром, и пространством свободы, девственными, неизведанными землями, где можно расселить новую расу.

Весьма интересна в этом контексте роль таможенника, которого в «Звезде и Смерти Хоакина Мурьеты» играл тогда еще только начинавший свой творческий путь Виктор Раков. В рок-опере Таможня, через которую лежит путь к манящей золотом Америке, — это некий «водораздел», граница между мирами. В итоге «золотая Калифорния» предстает некой «изнанкой жизни», зазеркальем, живущим по собственным, трагическим законам.

Хореографом «Звезды и смерти Хоакина Мурьеты» был А.Б. Дрознин, ныне профессор, один из известнейших педагогов по сценическому движению. Дрознин создал уникальную школу театральной пластики, восходящую к биомеханике Мейерхольда, методике Грановского, а также к работам Таирова и Вахтангова в области сценического движения.

Интересным было и цветовое решение спектакля. Цвет становился еще одним действующим лицом, таким же важным, как звук, пластика, интонация. 117 костюмов, 17 оттенков цвета — все это подчеркивало красочность и своеобразную красоту «золотой Калифорнии», в которую отправляются герои.

---

[1] Цит. по: Интернет: www.musicals.ru

[2] Там же.

Главные роли в спектакле блестяще исполнили Александр Абдулов (Хоакин), Любовь Матюшина (Тереса) и Николай Караченцов (Смерть/Глава Рейнджеров). При оформлении постановки использовалась модернистская идея «художественного синтеза», средства самых различных видов искусства. Так, парусный корабль был создан из большого полотнища, выполнявшего одновременно роль и декорации, и экрана, на который проецировали слайды гравюр основоположника мексиканской графики Хосе Гваделупе Посада и различные фотодокументы.

Спектакль пользовался необыкновенным успехом. Даже достаточно официозная газета «Ленинская смена» благосклонно писала о нем: «Для композитора предстало очень широкое поле деятельности: чилийский и американский фольклор, темы любви к родине, к любимому человеку, лейтмотив Мечты и Смерти. Олицетворение Зла имеет свою музыкальную характеристику, но, к сожалению, эта тема, основанная на острых, интересных ритмах в аккомпанементе, в вокальной партии развивается незначительно, преимущественно речитативно»[1]. Критики отмечали «светлую, прозрачную инструментовку», нежное звучание флейты и акустической гитары, характерное для показа чилийской музыки, противопоставленное в спектакле шумному американскому стилю кантри.

Стиль кантри был представлен банджо, фортепьяно, ударными с бубном, солирующим квартетом медных инструментов. И если «чилийская тема» была обращена к сокровенным человеческим чувствам (обращение Хоакина к далекой Родине, колыбельная Тересы), то калифорнийская музыка и пение сатирично обыгрывались. Подобными музыкальными средствами создавалась антитеза родной для героев, прекрасной страны Чили и чужой, циничной Калифорнии.

За семнадцать сезонов только на ленкомовской сцене спектакль был сыгран более тысячи раз, не считая многочисленных гастролей и выступлений на огромных стадионах. В 1983 г. режиссер Владимир Грамматиков снял по мотивам рок-оперы Рыбникова полнометражный фильм с Андреем Харитоновым, Аленой Беляк и Александром Филиппенко в главных ролях. На сегодня «Звезда и смерть Хоакина Мурьеты» справедливо считается первым русским мюзиклом, получившим воплощение во всех трех формах, принятых в мировой практике: сначала был выпущен альбом, затем поставлен спектакль, и, наконец, по мотивам спектакля снят кинофильм.

[1] Цит. по: Интернет: www.musicals.ru

3. Сценическая история рок-оперы «Юнона и Авось»

История создания мюзикла «Юнона и Авось» началась с того, что известнейший поэт-шестидесятник Андрей Вознесенский прочитал поэму Брета Гарта «Консепсьон де Аргуэльо» и восхитился сюжетом этого произведения. Поэма рассказывала о русском путешественнике и одном из учредителей Русско-Американской торговой компании графе Николае Петровиче Резанове, его появлении в Сан-Франциско и переросшем в любовь знакомстве с юной дочерью губернатора Сан-Франциско Консепсьон де Аргуэльо. Вознесенский был потрясен, что русские, в отличие от американцев, ничего не знают об этой истории.

«Средь холмов от моря близко — крепость странная на вид,
Здесь обитель францисканцев память о былом хранит.
Их патрон отцом вдруг крестным городу чужому стал, —
Ангел ликом здесь чудесным с ветвью золотой сиял.
Древние гербы, трофеи безвозвратно сметены,
Флаг чужой парит здесь, рея над камнями старины.
Бреши и рубцы осады, на стенах их много тут,
Только на мгновенье взгляды любопытных привлекут.
Нить чудесно-золотую лишь любовь вплести могла
В ткань суровую, простую, — та любовь не умерла.
Лишь любовь та неизменно оживляет и сейчас
Эти сумрачные стены, — слушайте о ней рассказ»[1], — так торжественно начинается поэма Брет Гарта.

Выбор места действия в поэме Брета Гарта глубоко символичен, как и в либретто А. Вознесенского к рок-опере «Юноне и Авось». Город Сан-Франциско, история которого началась с основания монастыря францисканцев, был неразрывно связан с католическим орденом святого Франциска Ассизского. «Их патрон отцом вдруг крестным городу чужому стал», — говорит Брет Гарт, подразумевая под патроном и крестным отцом Сан-Франциско святого Франциска Ассизского. Появляется у Брет Гарта и ангел Сан-Франциско («ангел ликом здесь чудесным с ветвью золотой сиял»). В либретто Вознесенского фигурирует и поселение монахов серафического ордена св. Франциска Ассизского.

В поэме Вознесенского «Авось» и в рок-опере «Юнона и Авось» «ангелом Сан-Франциско» граф Резанов называет прекрасную Кончиту де Аргуэльо («Позвольте Вас спросить, / Вы ангел Сан-Францисский? / Мне сорок лет, нет бухты кораблю, / Позвольте, Ваш цветок слезами окроплю»[2]. Более того, создатели рок-оперы с помощью различных средств художественной

---

[1] *Брет Гарт*. Соч. М.: Книжная палата, 2001. С. 100.
[2] Цит. по: Великие мюзиклы мира. Популярная энциклопедия. С. 482.

выразительности (поэтического текста, музыки, сценографии) подчеркивали небесную, ангелическую сущность героини, связь ее «вишневых глаз» с вишневым взглядом иконы Казанской Божией Матери. «Ангел, стань человеком! / Подыми меня, ангел, с колен», — заклинает Кончиту граф Резанов. Кончита — это земное воплощение Вечной Женственности, не случайно полное имя юной дочери коменданта Сан-Франциско — донна Мария де ла Консепсьон Марселла Аргуэльо.

Славный город Сан-Франциско, расположенный на Тихоокеанском побережье, был частью цепочки испанских католических миссий, превратившихся в калифорнийские города. Тихоокеанское побережье являлось необыкновенно значимым и для России, здесь основывались поселения прибывших с Аляски русских мореплавателей, рыбаков, охотников и лесосплавщиков. Русские мореплаватели, подобные графу Резанову, положили начало порту Бадега, городу Святой Елены (Санта-Елена), дали название впадающей в Тихий океан Русской речке (первоначально — Славянке), наконец, основали знаменитый Форт Росс — некогда неприступную военную крепость, ставшую в наши дни одной из главных историко-архитектурных достопримечательностей Северной Калифорнии.

Таким образом в лице Кончиты и Резанова встретились Америка и Россия, католическая культура испанских переселенцев и мир унаследованного от Византии православия. Городу святого Франциска Ассизского суждено было стать контактной зоной величайших мировых культур и цивилизаций. «Благословен Калифорнийский край! / Да воздадутся в мире мир и рай, / Когда наши державные народы / Соединятся не на поле брани, / На поле благодати и любви»[1], — восклицает граф Резанов.

Сам Андрей Вознесенский так описывал историю возникновения поэмы: «Поэму «Авось» я начал писать в Ванкувере. Безусловно, в ванкуверские бухты заводил свои паруса Резанов и вглядывался в утренние холмы, так схожие с любезными его сердцу холмами сан-францисскими, где герой наш, ежедневно куртизируя гишпанскую красавицу, приметил предприимчивый характер ея, о чем откровенно оставил запись от 17 июля 1806 года. Сдав билет на самолет, сломав сетку выступлений, под утро, когда засыпают хиппи, глотал я лестные страницы о Резанове толстенного тома Дж. Ленсена, следя судьбу нашего отважного соотечественника»[2].

Судьба «отважного соотечественника» Андрея Вознесенского вкратце была такова. Действительный камергер, граф, создатель русско-японского словаря, друг Дмитриева и Державина, Николай Петрович Резанов был одержим идеей встречи Старого и Нового Света. Его корабли добрались до Калифорнии. В пути команда голодала, людей валила цинга, но измученные путешественники все же добрались до калифорнийского рая.

«Был апрель. В Сан-Франциско, надев парадный мундир, Резанов пленил Кончу Аргуэльо, прелестную дочь коменданта города. Повторяю, был

---

[1] Великие мюзиклы мира. Популярная энциклопедия.

[2] Ирина Агапова, Маргарита Давыдова. Николай Караченцов. М.: Алгоритм, 2005. С. 138.

апрель. Они обручились. Внезапная гибель Резанова помешала свадьбе. Конча постриглась в монахини. Так появилась первая монахиня в Калифорнии»[1], — так звучала финальная часть истории Резанова и Кончиты в пересказе Андрея Вознесенского. Печальная судьба Кончиты, впрочем, вполне закономерна. Ангелу, ставшему человеком из-за любовной страсти, после потери мужчины, вызвавшего эту страсть, оставалась одна дорога — в Божий дом, в монастырь. Ангелическая природа Кончиты подчеркивается в ее последней арии из рок-оперы «Юнона и Авось»: «У меня отрастает крыло! / Я оставила свечку в окне…»[2].

Интересно, что Вознесенский дважды подчеркивает время судьбоносной встречи Кончиты и Резанова («Был апрель. (…) Повторяю, был апрель»). Этот предпасхальный месяц был выбран Вознесенским не случайно. В апреле происходит роковая встреча Гамлета и Офелии в прославленной трагедии Шекспира. Апрель — это месяц любовных страстей, торжества зреющей весны.

Либретто оперы «Юнона и Авось» было написано А. Вознесенским в 1977 г., уже в соавторстве с композитором А. Рыбниковым. Поэма «Авось» по объему была слишком мала для оперного либретто, поэтому текст пришлось дополнить стихотворениями того же Андрея Вознесенского, которые стали отдельными ариями. Так появились самые знаменитые арии рок-оперы. Например, стихотворение «Белый шиповник», впервые опубликованное в журнале «Смена», теперь знают как романс «Жизнь одна», а знаменитый романс Резанова «Я тебя никогда не забуду» первоначально назывался «Сага» и был опубликован в «Неделе», газете пенсионеров и домохозяек. Последние наивно полагали, что в «Саге» описано расставание влюбленных под хмурым петербургским небом, поскольку в стихах упоминались Адмиралтейство и Биржа.

Автор музыки к рок-опере Алексей Рыбников учился композиторскому искусству у Арама Хачатуряна, воспитавшего в своем ученике свободу художественного мышления. Поэтому советский композитов Алексей Рыбников, написавший музыку более чем к 100 кинофильмам, слыл диссидентом в музыке. Советские музыковеды слышали в его мелодиях отголоски «западного рока». Появление новых произведений композитора часто сопровождалось скандалом.

Официально запрещенная в СССР рок-музыка была во время создания рок-оперы «Юнона и Авось» символом свободомыслия. Под видом вокально-инструментальных ансамблей (ВИА) в стране существовали полулегальные рок-группы. К тому же, первая в России зонг-опера Журбина «Орфей и Эвридика» была исполнена ВИА «Поющие гитары».

Конечно, рок-опера Рыбникова «Юнона и Авось», сочетавшая в себе эстетику рок-музыки и русского церковного пения, не могла быть благосклонно принята советской музыкальной цензурой. Поэтому друзья и единомыш-

---

[1] Ирина Агапова, Маргарита Давыдова. Николай Караченцов.
[2] Великие мюзиклы мира. Популярная энциклопедия. С. 484.

ленники Вознесенского и Рыбникова организовали первое полулегальный публичный концерт в церкви Покрова в Филях, превращенной в музей икон.

В храме, забывшем службы, справа и слева от алтаря были установлены огромные громкоговорители, в центре — столик с микрофоном, у которого композитор Рыбников представлял свое новое музыкальное произведение. Концерт длился полтора часа, а слушателей было около ста человек. Пели в рок-опере еще не ленкомовские актеры, а советские рок-музыканты. В зале, среди гостей, были и представители иностранной прессы. У входа в храм стояли машины КГБ, бездействовавшие в ожидании приказа из высших эшелонов власти. То, что происходило в храме, в то время считалось политической диверсией. Директору Музея икон подобное мероприятие грозило, в лучшем случае, увольнением, а в худшем — арестом. Однако, к счастью, случилось обратное: после этой полулегальной премьеры запретить рок-оперу Рыбникова стало невозможным.

В рок-опере прозвучала церковная музыка, обогащенная звуками синтезаторов. В партитуре оперы исполнялась православная хоровая музыка, что для брежневской эпохи было настоящим прорывом. Православные молитвы в рок-оперы сочетались с католическими, православная духовность — с миром католицизма. «Ясное следование русским традициям, прежде всего в области церковной музыки, встречающиеся в тексте молитвы, священная музыка, то очень громкая, то очень тихая, здесь, в музейном помещении, или, вернее сказать, в церкви была на своем месте. (…) Музыка говорит больше, чем описание композиторской одаренности Рыбникова, его фантазии в использовании современных достижений, его экспрессии»[1], — так оценивал рок-оперу Рыбникова присутствовавший на премьере в «Музее икон» в феврале 1981 г. немецкий журналист Клаус Кунце.

Как потом рассказывал композитор в интервью журналисту Анатолию Обыденкину, «на Западе были опубликованы скандальные статьи, оценивающие спектакль как антисоветский: Москва поет аллилуйю, Ленин перевернулся в Мавзолее, пощечина режиму и т.д.»[2]. Западная пресса отреагировала на этот полулегальный спектакль так экспрессивно, как будто он был сыгран не в Москве, а на Бродвее.

После таких рецензий советские власти сочли, что ореол мученика совершенно не нужен Рыбникову. Поэтому запись спектакля выпустила фирма «Мелодия». Если бы подобное произошло в США, Рыбников сразу же стал бы миллионером. Но в Советском Союзе на вырученные от продажи пластинок деньги разбогатеть было практически невозможно, поскольку за каждую пластинку выплачивали мизерно мало.

Более того, Министерство культуры СССР, словно в насмешку, не признало Рыбникова автором «Юноны и Авось». Композитору пришлось судиться с Министерством культуры, что тогда было равнозначно добровольному отказу от советского гражданства. Но Рыбников все-таки выиграл су-

---

[1] Великие мюзиклы мира. Популярная энциклопедия. С. 484.
[2] Там же. С. 457—459.

дебную тяжбу, и через три года получил деньги за проданные пластинки. Еще одна победа над режимом! Как потом вспоминал композитор, после этой тяжбы он заработал репутацию человека несговорчивого, неуправляемого, не подчиняющегося каким-либо правилам.

Первая, доленкомовская версия «Юноны и Авось» во многом отличается от нынешней, канонизированной. Существуют определенные разночтения в текстах либретто, вызывающие несколько иное осмысление и образа Резанова, и философской идеи спектакля. Таким образом, можно говорить о двух самостоятельных версиях рок-оперы — менее известной и канонизированной. Рыбников называл рок-оперу «Юнона и Авось» особым российским видом музыкального спектакля, родившегося в семидесятые годы, спектаклем для поющих драматических актеров. В многочисленных интервью композитор подчеркивал, что в случае „Юноны и Авось" речь идет не о копировании западных образцов, а о феномене русского мюзикла.

Если Ленкомовская версия начинается с хоровой партии и музыкальной реплики Первого сочинителя («Бьют двенадцать годов, как часов / Над моей терпеливою нацией, / Есть апостольское число, / Для России оно — двенадцать…»[1], то оригинальная рыбниковская версия открывается монологом Резанова, значительно сокращенным в ленкомовском варианте. Этот монолог герой произносит непосредственно перед отплытием в Америку:

«Господи, услышь мя, господи.
По морям бушующим я плыву без компаса.
Я зову без голоса, пучинам отданный:
— Родина, услышь меня, услышь мя, Родина.
И летят покойники и планеты по небу:
«Кто-нибудь, услышь меня, услышь мя, кто-нибудь…»[2]

Первый сочинитель в первоначальной версии назван первым солистом. Это существенно меняет значение, которое в рок-опере отводится хору. В античных трагедиях хор являлся воплощением судьбы, грозного голоса богинь-Мойр. В «Юноне и Авось» церковный хор символизирует Провидение, Божью помощь, а Сочинитель — это тот, кому дано переписывать судьбы. Все, что произносит Первый сочинитель в ленкомовском варианте, в оригинальной рыбниковской версии является диалогом первого и второго солиста.

Несколько иначе в оригинальной версии выглядит зонг «Бьет двенадцать годов, как часов». Для удобства дальнейшего анализа приведем его полностью.

Первый солист:
Восемьсот двенадцатый год
Даст ненастья иль крах династий?

---

[1] Цит. по: Великие мюзиклы мира. Популярная энциклопедия. С. 484.
[2] Интернет: www. musicals.ru

Будет петь и рыдать народ
И еще, и еще двенадцать…

Второй солист:
История — ты стон
Пророков, распинаемых крестами!

Первый солист: О. Родина, ты была близорука
Второй солист: Они сойдут с крестов,
взовьют еретиков кострами…
Первый солист: Когда казнила лучших сыновей,
Себе готовя худшую из казней

Второй солист: Безумствует распад,
Но все-таки виват!
Профессия рождать
Древней, чем убивать[1].

Последние четыре строки, правда, присутствуют и в ленкомовском варианте, но их произносит Сочинитель, а не Хор, что весьма существенно. В первоначальном варианте рок-оперы действие разделено на две части — Россия и Америка.

Русские сцены рок-оперы посвящены сцене отпевания жены Резанова, затем местом действия становятся апартаменты графа Румянцева и трактир. Тройственность происходящего и наложение одного мотива на другой создает многоуровневое пространство, троемирие. Интересно, что в своей книге «Мнимости геометрии» отец Павел Флоренский связывает троемирие с троичностью бытия.

В первоначальном варианте рок-оперы на плавание Резанова благословляет сама Казанская Божья матерь. Благословением Казанской Божьей матери завершаются «русские» сцены рок-оперы. Это благословение мы процитируем полностью:

«Вечен Божий свет.
Сладок Божий свет.
За тобой слежу я с небес.
Будь благословен.
Будь благословен.
Не страшись любви своей…
Дева святая,
Матерь Божия,
За тебя молюсь я одна…»[2]

---

[1] Интернет: www. musicals.ru
[2] Там же.

Во второй, американской, части первоначального варианта рок-оперы усиливается мистическая линия, связанная с «ангелом Сан-Франциско» — Кончитой. Автор либретто переносит действие в поселение монахов серафического ордена Франциска Ассизского, святого, являющегося небесным покровителем города. В калифорнийской теме появляется испанская мистическая линия, католическая мистика, которой в русской теме соответствует мистика православная.

Интересно, что «Белый шиповник» в первоначальной версии рок-оперы исполняют на испанском языке, и поет эту трогательную песенку жених Кончиты, Фернандо. В первоначальной версии рок-оперы присутствует сцена любовного объяснения между Консепсьон и Фернандо, предшествующая появлению Резанова. Более яркой и драматичной является последняя ария Резанова. Приведем ее полностью:

Резанов:
Устал я ждать и верить устаю,
Когда взойдет, Господь, что ты посеял…
Нам не постигнуть истину твою,
Нам даже в смерти не найти спасенья…
Нас в срамоте застанет смертный час,
И отвернутся ангелы от нас…
Я удивляюсь, Господи, тебе,
Поистине, кто может. Тот не хочет…
Тебе милы, кто добродетель корчит,
А я не умещаюсь в их толпе…
Как небо на мои дела плевало,
Так я плюю на милости небес…
Я пуст, я нищая падаль,
Себя я утратил…
Создатель! Создатель! Создатель![1]

Ленкомовский вариант финального монолога Резанова не так пронзителен и трагичен:

Я умираю от простой хворобы,
На полдороге к истине и чуду,
На полдороге, победив почти,
С престолами шутил, а умер от простуды,
Прости, мы рано родились, желая невозможного,
Но лучшие из нас срезали с полпути,
Мы — дети пол-дорог,
Нам имя — пол-дорожье,

[1] Интернет: www. musicals.ru

Да и была ль она, дорога впереди?
Прости меня свобода и Россия,
Не одолел я целого пути…[1]

Согласно ленкомовскому варианту, Резанов едет за разрешением на женитьбу, а до этого его и Кончиту обручает православный священник. В оригинальной версии Кончиту соединяет с Резановым хор матросов. В первом варианте Резанов губит Кончиту, во втором — нежно любит. Губительное начало, характерное для облика Резанова, спрятано и замаскировано, антигерой превращается в героя.

Итак, через десять лет после написания поэмы «Авось», через шесть лет после написания музыки и через три года после скандально известной премьеры рок-оперы в Музее икон спектакль «Юнона и Авось» появился на сцене Ленкома. Плодом творческих усилий Рыбникова и Вознесенского заинтересовался Марк Захаров.

В 1955 г. Марк Захаров успешно закончил актерский факультет Государственного института театрального искусства, работал актером в Пермском областном драматическом театре, затем актером в Московском театре имени Гоголя, был актером и режиссером Московского театра миниатюр (1960—1964), режиссером Московского театра сатиры (1965—1973). Знаменитый «Кабачок «13 стульев» — телевизионный спектакль, в котором принимали участие актеры Московского театра миниатюр и Театра Сатиры, появился не без участия Марка Захарова. Последний факт весьма примечателен, поскольку именно в режиссуре «Кабачка «13 стульев» нашли воплощение многие идеи знаменитых кабаре «серебряного века» русской культуры.

На сцене театра Ленком состоялась премьера первого русского мюзикла, зонг-оперы «Звезда и Смерть Хоакина Мурьеты». Захарову суждено было стать одним из создателей русского мюзикла как художественного феномена. Ярчайшим сценическим воплощением русского мюзикла как самостоятельного эстетического явления стала «Юнона и Авось». В 1981 г. рок-опера «Юнона и Авось» была поставлена на сцене Театра имени Ленинского комсомола. В постановке использовались принципы театра масок: маска как зеркальный вариант безликого рока в начале спектакля, маска как символ власти и маска как Золотой телец, воплощение жажды золота, владеющей людьми.

«Надетая маска прирастает к лицу...»[2], — писал Андрей Белый. В культуре XIX века маска была символом лицемерия и неестественности. В «игровой» эпохе модерн маска превратилась в неотъемлемый атрибут культуры, в ее навязчивую тень. Иногда маску путали с ликом, и следствием этого был душевный и духовный разлад.

Мечтая о сакрализации жизни, о божественных чертах, которые должны проступить сквозь материальную оболочку, многие «жрецы» русского модерна отказались от реалистического театра XIX ст. и увлеклись принципом

---

[1] Великие мюзиклы мира. Популярная энциклопедия. С. 457—459.
[2] *Белый А.* Символизм как миропонимание. М.: Республика, 1994. С. 158.

«масочности», использованным в итальянском театре дель арте. Символисты переоценили возможности маски, занимающей промежуточное положение между ликом и личиной.

В античном и средневековом театре маска являлась, к примеру, выражением присутствия сверхъестественной силы — «инстинкта театральности», о котором писал Н.Н. Евреинов. Актер, надевший маску, как будто терял свою человеческую природу и заменял ее другой, игровой. В «Юноне и Авось» от имени всесильного государства к Резанову обращается человек в золотой маске, символизирующей, вероятно, власть Золотого Тельца над душами людей. Человек в золотой маске пытается петь, но в его пении отсутствует гармония, напротив, трижды повторенная фраза «Мудрый граф, вы глядите вдаль. / Но мудрее нас Государь…»[1], — напоминает арию Смерти из «Звезды и Смерти Хоакина Мурьеты».

Не менее символична фигура Пылающего Еретика, символизирующего магию всепожирающего огня (в первой постановке эту роль играл Виктор Раков), восходящая к средневековым мистериям. Пылающий еретик достает огонь из огромного глобуса — шара земного, как будто извлекает страсть из недр человеческой души. Собственно говоря, «странный бред» Резанова, его кощунственная любовь к Божьей Матери — это своего рода ересь, вызванная страстью, горящей в душе графа. Пылающий еретик является, вероятно, одним из сценических двойников Резанова.

Резанов верит и не верит одновременно. Герой молится Казанской Божьей матери и одновременно видит в ней женщину с вишневыми глазами. Он одновременно и в аду, и на Земле, он — посредник между миром безликих Масок и миром людей. Для героя важнее всего, что «свобода потеряла первородство», и поэтому новая раса нуждается в землях Нового Света.

Резанов мечется по свету, не знает, куда плыть, его внутреннее и внешнее движение беспорядочно. Интересно, что во время исполнения Романса офицеров Резанов стоит так, будто он — корма корабля, бороздящего океан жизни. Корабли «Юнона» и «Авось» — воплощение не находящей покоя души Резанова. Недаром на приеме у губернатора он говорит о себе: «Мне сорок лет. Нет бухты кораблю. / Позвольте, ваш цветок слезами окроплю»[2].

Согласно христианской символике, «жизнь в этом мире подобна штормовому морю, через которое мы должны вести наше судно в гавань. Если нам удастся противостоять соблазнам, оно может привести нас к вечной жизни»[3]. Именно так писал Блаженный Августин. В христианском символизме Церковь уподобляется Кораблю Спасения, а человек, не находящий внутреннего покоя, кораблю, разбитому бурей. Для того, чтобы достигнуть рая, человеку нужно научиться плавать в мире страстей. «Кстати неслучайно крыша (храма или дома) похожа на корабль, — справедливо утверждает Х.Э.

---

[1] *Белый А.* Символизм как миропонимание.
[2] Там же.
[3] Энциклопедический словарь символов. М.: АСТ, 2003. С. 396.

Керлот. — Этот смысл всегда выражает желание преступить пределы существования — путешествовать, преодолевая пространство, к другим мирам»[1].

Что же ищет в плавании по морю страстей граф: лучшей судьбы, счастья, любви или самого себя, свою ангелическую сущность? «Земли новые — табула раса. / Расселю там новую расу. / Третий мир без деньги и петли…»[2], — восклицает мечтатель-граф.

Однако вместо забот о расселении новой расы Резанов занимается Российско-американской торговой компанией, подсчетами сукна и прочих товаров. Новый свет, тихую, благодатную гавань он обретает только в сердце «ангела Сан-Франциско» — Кончиты. Однако, не веря в высшую, неземную любовь, герой заклинает ангела стать человеком, открывает девичьим векам Кончиты «запретнейший свет». Именно потому, что Кончита и Резанов преступают некий запрет, цветок их любви сравнивается с белым шиповником, а затем в руках у ангела-Кончиты появляется плеть, символизирующая земные страсти.

Вместо того, чтобы подняться к высшему, ангелическому миру и очистить его светом свою метущуюся душу, Резанов заставил ангела спуститься к нему, грешному человеку, и затем обрек Кончиту на многолетнее страдание. Герой не внимает мольбам Кончиты взять ее с собой («Возьми меня, возлюбленный, с собой! / Я буду тебе парусом в дороге, / Я буду сердцем бурю предвещать…»[3]). Тем самым он вновь возвращается в «океан страстей» и покидает ненадолго обретенный рай.

В последней, предсмертной арии Резанов поет: «Принесите мне карты открытий / В дымке золота…»[4]. В последние минуты герой вспоминает не о покинутой возлюбленной, а о том, что умирает на полпути, но остается верным своей «авантюрной планиде». Обратного пути к раю и «ангелу Сан-Франциско» для Резанова нет. Поэтому такой безысходностью веет от гениального романса «Ты меня на рассвете разбудишь…».

Однако без гениальной игры Н.П. Караченцева представить ленкомовский спектакль невозможно. М.А. Захаров долгое время доверял эту роль только Караченцеву, и Николай Петрович играл ее без дублера. Кроме того, Караченцев был в спектакле режиссером-репититором, в обязанности которого входило проведение репетиций по сохранению в спектакле первоначального блеска. Во многом благодаря усилиям Караченцева балетно-мимические и балетные массовки спектакля сохранили свою первоначальную эффектность и высокий уровень мастерства.

«Граф Резанов в исполнении Николая Караченцева, — пишет Ирина Агапова, — яркий и харизматичный образ путешественника, романтика и авантюриста, человека мужественного, волевого, в то же время ранимого и умеющего любить. Созданный им образ настолько гармоничен, что тем более не случайным кажется фатальное совпадение имен и отчеств героя и акте-

---

[1] *Керлот Х.Э.* Словарь символов. С. 258.
[2] Великие мюзиклы мира. Популярная энциклопедия. С. 457—459.
[3] Там же.
[4] Там же.

ра»[1]. По мнению большинства критиков, не менее возвышенным оказался и образ Кончиты в исполнении Елены Шаниной и затем — Анны Большовой. В первоначальном, рыбниковском варианте рок-оперы роль Кончиты исполняла дочь Алексея Львовича Рыбникова.

Роль Пылающего еретика, а также жениха Кончиты Фернандо Лопеса перешла от Александра Абдулова к Виктору Ракову, который исполняет ее не менее блестяще. 3 февраля 2002 г. незаменимый Резанов — Н.Н. Караченцев — в 800-й раз вышел на сцену. Это юбилейное выступление было особо отмечено публикой. Не верилось, что когда-нибудь роль Резанова будет исполнять кто-нибудь другой. Однако сейчас в спектакль ввели Дмитрия Певцова.

Отдельного анализа заслуживают костюмы ленкомовского варианта «Юноны и Авось». Как известно, театральные костюмы — еще одна, необыкновенно важная грань эстетики спектакля. В эпоху модерн, тяготевшую к художественному синтезу, костюмы и декорации считались не вспомогательным элементом театральной эстетики, а ее важнейшей составляющей. Лучшие художники объединений «Мир искусства» и «Голубая роза» работали над костюмами и декорациями для оперных постановок Мейерхольда и балетов Дягилевской антрепризы. Их работы частично вошли сегодня в экспозицию Театрального музея им. Бахрушина и по праву считаются шедеврами мирового искусства.

Эстетическая традиция «серебряного века» сделала костюм одним из основных направлений сценографии. Костюмы, в которых играют герои рок-оперы «Юнона и Авось», отличаются особой выразительностью, эстетической насыщенностью. В этом заслуга художницы по костюмам Валентины Комоловой. Так парадный мундир Резанова восходит к эстетике парадного портрета XVIII в., символизирует славу Российской империи. Костюм утонченного, нарциссоподобного Фернандо Лопеса выдержан в холодной тональности. Бальное платье Кончиты — светское, в духе парадного портрета. Страстную ноту в образ героини вносит испанская шаль, которую героиня набрасывает на плечи в сцене прощания.

Те, кому посчастливилось видеть первые постановки «Юноны и Авось», помнят белый шелковый платок, который повязывал на голову возлюбленной Резанов. Так повязывали платки замужние русские бабы где-нибудь в Рязанской губернии. Запомнился зрителям и веер Кончиты, перья которого больше походили на усеянные изумрудами иглы.

Костюмы к «Юноне и Авось» — совместная работа создателей спектакля, художницы по костюмам Валентины Комоловой и Пьера Кардена, знаменитого французского модельера, влюбленного в русский театр настолько, что в артистических кругах семидесятых его часто называли «красный Кутюрье». Сам Карден признавался в интервью на Русском радио, что театр всегда был его «главной любовью, как скрипка Энгра»[2].

---

[1] Ирина Агапова, Маргарита Давыдова. Николай Караченцев. С. 144.

[2] Интервью с Пьером Карденом на радиостанции «Эхо Москвы», октябрь 2003 г., эфир Ольги Бычковой.

Пьер Карден — хозяин парижского театра «Пространство Кардена» (“Espase Cardin”), на сцене которого блистали Марлен Дитрих, Марина Влади, Марсель Марсо, Жерар Депардье и другие великие артисты. Карден называет себя главным продюсером театра, в ведении которого находятся не только костюмы, но и постановочная часть. В 2003 г. Карден привез в Москву два мюзикла «Безумство Дали» и «Тристан и Изольда».

В качестве костюмера и сценографа Пьер Карден работал с такими постановщиками, как Висконти, одевал Майю Плисецкую, блистательную балерину, которую и поныне считает своей музой. Одевал Карден и актеров Ленкома, участвовавших в рок-опере «Юнона и Авось».

Парижским и нью-йоркским гастролям мюзикла ленкомовские актеры тоже были обязаны Пьеру Кардену. Французские премьеры спектакля были сыграны на сцене его театра «Эспас Карден». В день первой премьеры актеров осыпали… орхидеями, так велико было восхищение их игрой. Более 10 лет Карден финансировал гастроли мюзикла по всему миру, а сеть кафе и ресторанов «Максим», хозяином которых тоже являлся Карден, актеры шутливо называли «наша домашняя столовка»[1].

Более того, именно благодаря вмешательству Кардена состоялся показ рок-оперы на российской сцене. Как известно, Карден высоко ценил поэзию Андрея Вознесенского. В 1981 г., после разгрома редакции «Метрополя», репетиции «Юноны» на ленкомовской сцене были приостановлены. Единственным местом, где можно было услышать фрагменты рок-оперы, был подпольный московский клуб, куда и пригласила Кардена, приехавшего накануне в советскую столицу, Зоя Богуславская, жена Андрея Вознесенского.

Именно тогда Карден, который и по сей день считает «Юнону и Авось» лучшим мюзиклом мира, поклялся, что рок-оперу узнает весь мир и, не задумываясь ни минуты, пригласил труппу «Юноны и Авось» именно с этим спектаклем, еще не видевшим московской премьеры, на гастроли в Париж. Напору Кардена вынуждены были уступить партийные чиновники, многие из которых тогда, пользуясь служебным положением, тоже одевались у Кардена. Сам же великий модельер и продюсер утверждает, что дружит с московскими актерами и режиссерами «со времен мадам Фурцевой» [2].

Андрей Вознесенский подробно рассказывал впоследствии о всех тех препятствиях, которые чинили выходу спектакля советские чиновники. “Поставить тогда рок-оперу было абсолютно безперспективно. Несколько раз московское управление КГБ запрещало. Впервые вдруг на сцене религия. Но самое главное — политика. Воссоединение с Америкой. И вот эта фраза — “свобода потеряла первородство””[3], — так безрадостно оценивал перспективы постановки “Юноны и Авось” на сцене Ленкома автор либретто.Однако

---

[1] Там же.

[2] Интервью с Пьером Карденом на радиостанции «Эхо Москвы», октябрь 2003 г., эфир Ольги Бычковой.

[3] Великие мюзиклы мира. Популярная энциклопедия. С. 477.

постановка состоялась. Как считает Вознесенский, произошло это благодаря таинственной, мистической истории.

Вознесенский и Захаров поехали в московскую Елоховскую церковь. Затеплили три свечи перед образом Казанской Божьей Матери. Купили три образка Богородицы, которые подарили Караченцеву, Шаниной и Рыбникову. Наутро спектакль разрешили. „Это как в „Юноне и Авось" после вмешательства Божьей Матери дают добро поездке, — рассказывал впоследствии Андрей Вознесенский, — Помните да? Так что это мистическая история. Мистика продолжается. В нашей стране особенно"[1].

Рок-опера "Юнона и Авось" в постановке Марка Захарова стала знамением эпохи. Эпохи, которая, подобно графу Резанову, застыла "на полдороге к истине и чуду". Однако финал спектакля символизировал не только крушение надежд Резанова, но и вечность, неизбежность движения человеческой души к гармонии.

Заслуживает особого внимания и сценография Олега Шенциса в „Юноне и Авось". Благодаря символичным мизансценам, особой эстетизации сценического пространства рок-опера „Юнона и Авось" напоминает об операх-мистериях эпохи модерн, о блестящих оперных проектах В.Э. Мейерхольда, музыкально-драматических спектаклях театра В.Ф. Комиссаржевской и Студии на Поварской. Марку Захарову удалось соединить воедино великолепное музицирование актеров, изысканную, символичную пластику, светомузыку и пиротехнические эффекты.

Еще в самом начале сценического пути "Юноны и Авось" критики отмечали удивительное сочетание традиций западной рок-музыки, русских церковных песнопений и драматичной любовной коллизии. Критики советской эпохи предрекали постановке долгий и тернистый путь. Теперь этот путь можно назвать долгим и славным.

Ярким обрамлением сценического пути "Юноны и Авось" стала история, случившаяся в американском городке Монтерей в 2000 г. Как известно, Кончита де Аргуэльо приняла постриг в католическом монастыре в Монтерее, так и не дождавшись Резанова. И вот, 28 октября 2000 г., в Красноярск, где "на полпути к истине и чуду" умер граф Резанов, американские туристы привезли горсть земли с могилы Кончиты.

Шеф полиции города Монтерей, Гарри Браун, взял горсть земли с могилы Резанова, чтобы развеять ее над прахом Кончиты. Таким образом произошло символическое воссоединение влюбленных. Впрочем, души их встретитились гораздо раньше. "Ты поборешь всемирное зло. Я свечу оставляю в окне"...

---

[1] Великие мюзиклы мира. Популярная энциклопедия.

4. Ярчайшее сценическое воплощение русского мюзикла — «Орфей и Эвридика» А.В. Журбина

Идея создания собственного, русского мюзикла медленно созревала в недрах русской культуры брежневской эпохи. К этому стимулировали западные мюзиклы, информация о которых просачивалась сквозь все официальные запреты и препоны. Впрочем, отечественные музыканты видели в мюзикле некое родовое понятие, в которое входят и рок-опера, и зонг-опера.

Понятия рок-музыка, рок-опера, рок-культура в семидесятые, да и в последующие годы в СССР, а впоследствии и в России, имели не только музыкальное, но и социальное значение. Рок-музыка ассоциировалась с социальным протестом, первые русские мюзиклы были представлены публике как рок-оперы или зонг-оперы. Сам же термин «рок-опера» принадлежит, как известно, основоположнику этого жанра музыкальной культуры Питу Таушенду, лидеру рок-группы «Зе Во». Именно этот коллектив в 1969 г. выпустил альбом «Томми», на обложке которого впервые было обозначено название нового жанра — «рок-опера». Не слышавшие «Томми» советские меломаны считали, что первая рок-опера — это мюзикл Уэббера «Иисус Христос — суперзвезда».

Первой отечественной рок-оперой (или первым отечественным мюзиклом) можно считать «Орфея и Эвридику» Александра Журбина. Сам композитор определял мюзикл как англо-американскую версию музыкального спектакля, но при этом упорно именовал «Орфея и Эвридику» рок-оперой, поскольку именно эта дефиниция более всего объясняет специфику жанра. До создания первой в истории России рок-оперы Александр Владимирович Журбин пробовал себя в разных, полярных музыкальных жанрах — от эстрадных песен до симфоний.

А.В. Журбин родился в Ташкенте, закончил Ташкентскую консерваторию по классу виолончели, затем учился в институте им. Гнесиных в Москве и в аспирантуре Ленинградской консерватории. С 1990 г. Александр Владимирович Журбин живет и работает в Нью- Йорке, где в 1992 г. создал первый и единственный русско-американский мюзикл «Блуждающие звезды» по мотивам одноименного романа Шолома Алейхема. Сейчас на счету композитора шесть опер, шестнадцать мюзиклов, три балета, более двух тысяч песен, музыка более чем к полусотне фильмов, более того, Журбин — организатор ежегодного Фестиваля русских фильмов в Америке.

Соавтор Журбина по «Орфею и Эвридике» — Юрий Георгиевич Димитрин — занимается не только практикой, но и теорией либретто: жанра, в котором работает с 1966 г. Димитрин написал более 50 пьес для музыкального театра. Работая над «Орфеем и Эвридикой», Юрий Григорьевич создал первое в истории отечественного оперного искусства либретто к рок-опере, фак-

тически написал первую в истории русской музыкальной культуры рок-пьесу.

История Орфея, легендарного фракийского певца и поэта, получила множество сценических интерпретаций. Одно из самых известных оперных произведений на сюжет этого удивительного эллинского мифа принадлежит Глюку. Опера «Орфей и Эвридика» была создана Глюком на рубеже эпох рококо и классицизма, в 1762 г., в тот период, когда традиционная опера-концерт была вытеснена и заменена музыкальной драмой.

В «Орфее и Эвридике» Глюка хор — не вспомогательная вокальная сила, а действующее лицо спектакля. И музыка, и либретто оперы у Глюка были подчинены сценичности будущего оперного спектакля, его театральной целостности. Оперная реформа, осуществленная Глюком, не могла не заинтересовать русских символистов, считавших хор основной движущей силой мистериального театра будущего.

Поэтому далеко не случайно то, что известный театральный режиссер и экспериментатор в области пластики, музыки и сценического решения постановок Всеволод Эмильевич Мейерхольд в 1907 г. обратился именно к теме Орфея и Эвридики. Мейерхольд использовал ставшую к тому времени классической музыку Глюка, но либретто, постановка и режиссура «Орфея и Эвридики» находились в контексте эстетических принципов эпохи модерн.

Для сценографии «Орфея и Эвридики» в интерпретации Мейерхольда и Головина был характерен принцип коллажного существования эпох. Просцениум и первые два плана были отданы XVIII в., а глубина сцены — античности. В результате публике предоставляли редкую возможность взглянуть на античную трагедию в зеркале галантного восемнадцатого века. В то же время сквозь двоемирную концепцию спектакля просвечивало некое третье пространство — эпоха модерн, провозгласившая одним из своих главных эстетических принципов путешествие по временам и культурам.

В либретто Юрия Димитрина от глюковского и мейерхольдовского сюжета остались лишь тщательно выписанные аллюзии, ассоциации, намеки. Сохранена лишь формальная схема: любовь героев, разлука, попытка Орфея вновь обрести Эвридику, его возвращение к жизни без любимой и, наконец, вечное воссоединение. Но эта схема была переосмыслена, она рождала новое, четвертое пространство — пространство XX в.

В пьесе не так много действующих лиц: четверо главных — Орфей, Эвридика, Фортуна и Харон, трое героев второго плана — певцы, которые состязаются с Орфеем. Необыкновенно важен для эстетики спектакля хор Вестников, воплощающий волю судьбы. Персефона недвусмысленно названа Фортуной, тем самым роком, в фатальность которого можно верить или не верить, но присутствие которого мы ощущаем постоянно. Правда, димитринские Вестники не предупреждают героев об опасности, они лишь констатируют волю судьбы.

В либретто Димитрина не жестокий рок уводит от влюбленного Орфея его Эвридику, он сам меняет любовь на славу. Слава в спектакле названа Фортуной. Она искушает и предостерегает героев рок-оперы:

«Я — ваша слава.
Добейтесь меня.
Я слава, слава,
Своенравная птица.
На чье захочу я плечо опуститься?
Силки расставляйте, сладкой песней маня.
Бойтесь меня, но добейтесь меня…»[1].

Здесь необходимо уточнить, что, согласно древнегреческой мифологии, Фортуна — символическая персонификация счастья. Первоначально это была богиня-оракул, которая стала впоследствии греческой Тихе — судьбой — и олицетворяла переменчивое людское счастье. Фортуну часто изображали с корабельным рулем или рогом изобилия в руках, а иногда — с крыльями, распростертыми по ветру[2].

Птица же традиционно была символом души людской или ангелом[3]. Единственная птица, которую можно назвать своенравной и которую нужно бояться, стимфалийская. Стаю этих птиц спугнул Геракл на пути в Аид. Таким образом, соединение в одном персонаже светлого и темного начал с устойчивой доминантой начала темного, заставляло зрителей ощутить незримое присутствие Аида (ада).

Это авторское решение было созвучно одной из концепций театра эпохи модерн. В частности, Н.Н. Евреинов, замечательный режиссер и один из идеологов театральной эстетики серебряного века русской культуры, утверждал, что «смысл театра как таковой лежит вовсе не в красоте. Он вырастает из инстинкта куда более первичного. Вся история человечества тому свидетельство. Потребность игры, перевоплощения, выхода из себя на многие тысячелетия определила сознание моральное и эстетическое. Театр — предэстетичен. Как чувство самосохранения … Мое искреннее убеждение, что мир преобразится через актера и через его волшебное искусство»[4].

Не даром так долог был поиск темы для будущей рок-оперы. Продолжался он до тех пор, пока Ю. Димитрин не заявил А. Журбину: «Сегодня на обсуждении одна тема, и у тебя не хватит духа ее отвергнуть. Это Орфей и Эвридика». Первая сцена оперы была необыкновенно простой и в то же время гармоничной. «Ты слышишь, замер шар земной, / Едва пропел я наши имена», — восторженно говорил влюбленный Орфей. Когда же Эвридика трижды повторила: «Любимый мой! Любимый мой! Любимый мой!», — талант Орфея засиял еще ярче. Поэт пел, как никогда хорошо, потому что любовь укрепила его божественный дар:

---

[1] Цит. по: Великие мюзиклы мира. Популярная энциклопедия. С. 387.
[2] Энциклопедический словарь символов. С. 918.
[3] *Керлот Х.Э.* Словарь символов. С. 424.
[4] *Маковский С.* На Парнасе Серебряного века. М.: Наш дом; Екатеринбург: У-Фактория, 2002.С. 361.

«Небес неподвижен слой.
И голос мой парит над тишиной.
Мой чудный дар сердца людей напевом поражать
Отныне будет лишь тебе принадлежать.
Эвридика, Эвридика, Эвридика.
Хочешь, начну я петь,
И травы сплетутся в зеленый венок…
Хочешь, начну я петь,
И ветер ляжет у наших ног,
И спустится белая птица тебе на ладонь.
Когда поет Орфей, резвится певчий бог,
И песня — легкокрылый конь —
Несется, несется в поднебесье…
И голос ветра в тишине мне часто шепчет вновь и вновь:
«Орфей, Орфей, пока жива в тебе любовь,
Ты бессмертен. Ты — бессмертен».
Я бессмертен»[1].

Это песня влюбленных Адама и Евы, которые теперь носят имена Орфея и Эвридики, это песня о божественном даре певца и божественной силе любви, которые равны. У идиллии Орфея и Эвридики нет временных и пространственных рамок — она бессмертна.

Но Орфей — человек, а люди несовершенны. Хор, который, как правило, является в античной трагедии символом божественной власти и небесной гармонии, начинает искушать влюбленных. Хор играет в мюзикле роль «змея-искусителя». Именно хор начинает искушать Орфея: «Близится! Слушайте!» Эти два слова как будто распадаются на тысячи звуков, оглушают, терзают героя.

«Близится! Слушайте!
В завтрашний полдень начнется великое
Состязание певцов.
И победителя ждет
Золотая лира….», — объявляет хор.

Орфей не в состоянии противиться искушению славой. Эвридика не спорит с возлюбленным, она лишь благословляет его песней. С этой песней обрадованный Орфей спускается на Землю, чтобы выиграть состязание. Об одном просит Эвридика, идти, не оглядываясь, иначе он навсегда потеряет свою любовь. Но хор продолжает искушать героя:

«Если б каждому из нас
В мерцающий надежды час
Сказали тихо губы:

[1] Цит. по: Великие мюзиклы мира. Популярная энциклопедия. С. 388.

«Иди, любимый мой, дерзай
По Млечному Пути шагай
И обо мне не думай…»
О, если б каждый мог в пути
Твой голос, женщина, найти
У края вдохновенья,
Твой голос трепетный:
«Иди, тебя зовет твой гений,
Всю землю твой согреет дар,
Что мне одной обещан…»
Как дорожили б мы тогда
Любовью наших женщин…
Их уста говорят: «Не гляди назад!»,
А глаза говорят, а глаза говорят:
«Если любишь меня — оглянись!»[1].

Что же получает Орфей взамен любви? С героем состязаются три певца. Он — четвертый, фактически сам себя распинающий во имя славы людской, которая мимолетна:

«Отели, фанфары, банкеты,
Роскошные женщины
(О, какие роскошные женщины!)
Страстно манят их обнаженные плечи…
Раки! Омары! Трепанги!
И устрицы, устрицы, устрицы…»[2]

Во второй части мюзикла Орфей неизменно окружен фанатами. В одном из вариантов либретто герой сравнивает поклонников с трутнями. В самом деле, они лишь поглощают то, что делает певец, цинично восклицая: «Мы — твоя тень, ты — наше солнце…»[3].

Символичность происходящего на сцене была предельной: так, согласно режиссерскому решению Марка Розовского, Орфей был словно распят на микрофонных стойках. В глубине сцены, на длинных нитях, было подвешено золотое руно, служившее экраном для фантастических орнаментов, которые создавал на нем художник по свету и конструктор уникальной световой аппаратуры Петр Пчелинцев.

Нити символизировали связь с невидимым кукловодом-судьбой, на роль которого претендовали основные маски, называвшие себя героями, -Фортуна и Харон. Особый интерес вызывал «бессловесный» герой — Певческий Бог, который сначала был окружен микрофонным частоколом, а потом впрягался

---

[1] Великие мюзиклы мира. Популярная энциклопедия.
[2] Там же.
[3] Цит. по: *Гинзбург-Журбина И.* Без поблажек. М.: ИД «Хроникер», 2004. С. 110.

в тележку Фортуны. Эту роль исполнял мим Олег Сергеев, считавший, как, впрочем, и Марк Розовский, что образ Певческого Бога напоминает о поэзии О.Э. Мандельштама.

Стихи Мандельштама в эпоху создания мюзикла воспринимались в контексте диссидентского движения. Несомненно, имя Мандельштама было более чем знакомо автору либретто «Орфея и Эвридики» — Юрию Димитрину. Во всяком случае, знаменитые мандельштамовские строки «Когда Психея-жизнь спускается к теням…» могли стать источником образа Певческого Бога («Когда Психея-жизнь спускается к теням / В полупрозрачный лес вослед за Персефоной, / Слепая ласточка бросается к ногам / С стигийской нежностью и веткою зеленой…»)[1].

Ласточка, как и голубь, считались атрибутами богини любви — Афродиты. Древние говорили: «Ласточка питается, не сидя, а в полете, так и человек должен искать небесное»[2]. Слепая ласточка — это игрушка, марионетка в руках Персефоны (Фортуны). Стигийская нежность заставляет забывать земное, а зеленая ветка напоминает об Эвридике и ее любви.

На состязании певцов Орфей знакомится с Хароном. Сначала Харон всего лишь комментирует происходящее, но затем, когда стихает прославляющий победителя хор, мы, внимая монологу Харона, узнаем, что Орфей — лишь один из немногих, которые, в жажде завоевать весь мир, потеряли себя.

«Еще один юнец, с горы сбегая
И душу обнажая на бегу,
До полной немоты не замечает,
Что ждет его Харон на берегу…
Реки неторопливое движенье
Не спросит у него, о чем он пел,
Какие одержал он пораженья,
Какие он победы потерпел…»[3], — говорит Харон.

Как ни парадоксально, но Орфей обязательно должен превратиться в Харона. Во всяком случае именно таким было режиссерское решение Владимира Подгородинского: молчаливые спутницы Фортуны — фурии — облачают Орфея в черный сюртук Харона. Когда же увенчанный славой, но душевно опустошенный герой возвращается к Эвридике, она не узнает Орфея, голос и любовь которого потеряны навсегда. История Орфея и Эвридики является символом непобедимой власти рока, для которого Харон и Фортуна — такие же игрушки, как Орфей и Эвридика. Девизом спектакля становятся слова: «Ты прав, скиталец, клятвы глупы, / Слова раскаянья пусты, / И только жертвенный поступок / Еще бы мог тебя спасти…»[4].

---

[1] *Мандельштам О.* Стихотворения, переводы, очерки, статьи. Тбилиси: Мерани, 1990. С. 100.
[2] Энциклопедический словарь символов. С. 448.
[3] Цит. по: Великие мюзиклы мира. Популярная энциклопедия. С. 390.
[4] Там же. С. 392.

Кольцевая композиция оперы заставляет хор вновь соблазнять славой слабых духом. Хор (Вестники) обращаются к публике со следующими словами:

«Близится! Слушайте!
В завтрашний полдень начнется великое …
Кто там твердит, что песня умирает?
Нажимайте кнопку и слушайте!
Счастье за полцены!»[1].

Журбин и Димитрин назвали «Орфея и Эвридику» зонг-оперой. Прием зонгов был заимствован Димитровым у Бертольда Брехта, именно поэтому во избежание неприятностей поэт предложил заменить пугающее слово «рок-опера» политически нейтральным «зонг-опера». Прокоммунистически настроенный Бертольд Брехт в то время жил и творил в ГДР, стало быть, термин «зонг-опера» был идеологически оправдан.

Впрочем, именно зонговость «Орфея и Эвридики» оказалась одной из главных находок мюзикла. «Вестники, поющие зонги, выглядят зачастую едва ли не ярче иных «нарочито типизированных» действующих лиц, а прекрасные хоровые фрагменты многие считают едва ли не самыми впечатляющими в опере», — утверждают авторы энциклопедии «Великие мюзиклы мира[2].

Зонг как театральный термин означает песню, которая выводит сценическое повествование на новый, отчасти ирреальный уровень. Именно зонги с их ирреальностью привлекли в семидесятые годы Ю. Любимова, главного режиссера Театра на Таганке. Эстетика зонгов была использована в постановке «Добрый человек из Сезуана».

Для постановки рок-оперы, естественно, нужна была труппа. Ею стал популярный в то время эстрадный коллектив «Поющие гитары». Может быть, именно поэтому «Орфею и Эвридике» уделяют сейчас незаслуженно мало внимания. Конечно, «Поющие гитары» и «Ленком» — вещи несравнимые, но по степени эстетической значимости «Орфей и Эвридика» не уступают «Юноне и Авось».

Партию Орфея долгое время исполнял Альберт Асадуллин. За эту партию Асадуллин был удостоен дипломов многих крупных международных музыкальных конкурсов. Его имя было занесено в энциклопедию джаз, поп- и рок-музыки, в которую вошли имена выдающихся композиторов XX века, в том числе Бернстайна и Уэббера.

Здесь следует уточнить, что в мировой истории оперного искусства партию Орфея традиционно исполняли или женщины (в опере Глюка на русской сцене партию Орфея блистательно пела Полина Виардо), или певцы-сопранисты. Когда в постановке Мейерхольда партию Орфея исполнил Собинов, это стало переворотом в оперном искусстве. Согласно древнегрече-

---

[1] Великие мюзиклы мира. Популярная энциклопедия.
[2] Там же. С. 395.

ской мифологии, голос у Орфея был высокий, серебристый, как будто ангельский. Стало быть, исполнять партию Орфея могли артисты с соответствующей фактурой голоса.

В свое время Асадуллин пришел на прослушивание, чтобы пробоваться на роль третьего певца. Однако Журбин предложил Асадуллину петь именно Орфея. Причем незаурядный драматический талант Альберта Асадуллина помог ему получить заслуженную награду.

Авторы «Орфея и Эвридики» создали философское, мистическое произведение, действо, участники которого, подобно Орфею, прошли нелегкое испытание судьбой и славой. Вот как вспоминал об этом А. Журбин: «Я боялся, что моя судьба будет судьбой Орфея, а потом как-то преодолел это, и, кажется, нашел выход. Есть гораздо более важные и ценные вещи, чем внешние атрибуты славы, богатства и успеха. Поэтому я и живу спокойно. Царство божие внутри нас…».[1]

Мюзикл “Орфей и Эвридика” выдержал множество сценических интерпретаций. Одной из самых интересных была интерпретаци Альберта Асадулина, который решил попробовать себя в качестве режиссера. Асадулин сохранил в неприкосновенности сюжетную линию “Орфея и Эвридики”, но изменил музыкальную стилистику спектакля. В его интепретации музыкальные аранжировки были оформлены в стиле техно, а костюмы актеров сшиты из ультрасовременных тканей “электрических” цветов.

В режиссерской версии Асадулина Харон был похож не на корифея эллинских певческих состязаний, а на ультрасовременного ди-джея. Этот Харон почти не пел, он лишь управлял ходом состязания, был посланцем и наместником птицы-славы. Асадулин сфокусировал зрительское внимание на паре Фортуна-Харон, оттенявшей лирический дуэт Орфея и Эвридики.

На музыку „Орфея и Эвридики” были поставлены четыре балета, в том числе и в Санкт-петербургскома малом оперном театре. Для всех сценических версий знаменитого мюзикла костюмы создавала Алла Коженкова — известный театральный художник. Коженкова оформила более 360 спектаклей, премьеры которых состоялись в России, Японии, США и других странах мира.

Балет Николая Боярчикова по мотивам “Орфея и Эвридики” был поставлен на сцене Пермского театра оперы и балета в 1978 г., затем совершил триумфальное шествие по ряду оперных театров (Харьковский, Самаркандский и др.). В 1979 г. мюзикл “Орфей и Эвридика” поставили на сцене Музыкального театра в Братиславе. Фрагменты “Орфея и Эвридики” вошли в спектакль петербургского Мюзик-холла “Безумный век” (постановка Л. Рахлина). Одной из самых ярких сценических интерпретаций “Орфея и Эвридики” была постановка театра “Рок-опера”, выдержавшая более 70 представлений в России и за рубежом.

В 1980 г. фирма „Мелодия” выпустила пластинку с записью мюзикла, а в 1998 г. А. Журбин издал в США двойной компакт-диск, в который вместе с

[1] Цит. по: *Гинзбург-Журбина И.* Без поблажек. С. 100.

восстановленной записью “Орфея-75” вошли “Два портрета” — музыкальная композиция на слова “Орфеев” серебряного века русской культуры — В. Хлебникова и М. Цветаевой.

В заключение хотелось бы сказать, что “Орфей и Эвридика” Журбина и Димитрина представлял собой яркое сценическое и музыкально-литературное воплощение русского мюзикла, о феномене которого мы уже говорили выше. В интерпретации Журбина и Димитрина русский мюзикл стал музыкально-поэтическим театром, действом мистериального порядка, глубоко философским явлением.

В качестве одного из первых русских мюзиклов зонг-опера Журбина и Димитрина представляет собой интереснейший объект для анализа. Этот анализ мы и попытались осуществить.

Конечно, зонг-опера Журбина и Димитрина заслуживает подробных монографических работ, которые, бесспорно, будут написаны. Нас же интересует путь развития русского мюзикла как феномена — от “Орфея и Эвридики” до “Юноны и Авось”. Путь этот был долгим и славным и, конечно, он не завершен. Многие обретения и победы русского мюзикла еще впереди. И мы обязательно станем их свидетелями.

Андрей Александрович Бахтин

ЖАНРОВАЯ КЛАССИФИКАЦИЯ
МУЗЫКАЛЬНО-ДРАМАТИЧЕСКИХ СПЕКТАКЛЕЙ
(опера, балладная опера, оперетта, водевиль,
мюзикл, поп-мюзикл, рок-опера, зонг-опера)

Монография

Подписано в печать 20.09.2005
Формат 60x90/16. Усл. печ. л. 3,25.
Тираж 1 000 экз. Заказ № 701

Издательство «Палеотип»
Лицензия ИД №05916 от 28 сентября 2001 г.
125167, Москва, Ленинградский пр., д. 54а, оф. 43
E-mal: paleotyp@mail.ru

Отпечатано в Производственно-издательском комбинате ВИНИТИ,
140010, г. Люберцы Московской обл., Октябрьский пр-т, 403
Тел.: 554-21-86