



Е. Ю. АНДРУЩЕНКО

*Ростовская государственная консерватория (академия)
им. С. В. Рахманинова*

УДК 792.722

СТАЦИОНАРНЫЙ ТЕАТР МЮЗИКЛА В СОВРЕМЕННОЙ РОССИИ

Оценивая развитие отечественной массовой культуры на рубеже XX–XXI веков, специалисты единодушно отмечают в качестве доминирующей музыкально-театральной тенденции стремительный рост популярности мюзикла. Указанный жанр сегодня широко востребован и любим российской аудиторией, что подтверждается результатами социологических опросов последних лет. Так, на протяжении 2004–2006 годов в России наблюдалось ощутимое возрастание числа мероприятий в сфере легкожанрового музыкального театра (включающего оперетту, музыкальную комедию и мюзикл) – от 16 до 20% ежегодно [5, с. 91]. Свыше половины зрителей, посещающих детские театры в Москве, отдавали предпочтение мюзикам среди музыкально-театральных жанров [7, с. 105].

Ярко выраженная склонность мюзикла к синтезирующим взаимодействиям (полисюжетным, полижанровым, полистилевым) и свойственный последнему беспрецедентный универсализм постановочных решений оказываются весьма привлекательными для музыкального театра наших дней. Об этом, характеризуя проблему соответствующих жанровых «микстов», пишет отечественный исследователь: «Между оперой и мюзиклом разыгрывается своеобразная игра, которая даёт возможность расширения музыкально-сценического пространства и создания на “пограничной территории” экспериментальных, хотя и не всегда художественно однозначных опусов. Что есть сегодня рок-опера, опера-фарс, фолк-опера? Не движение ли по проложенным мюзиклом маршрутам?» [2, с. 245].

Важно и то, что современный мюзикл представляет собой арт-проект, для которого характерны многообразные сопряжения смелых творческих экспериментов, оригинальных концепционных замыслов, художественных открытий с подробнейшими финансово-экономическими расчётами, с детально разработанной «стратегией успеха», опирающейся на

глубокий анализ социокультурной ситуации и динамики отечественного и мирового шоу-бизнеса. При этом, учитывая объёмы спонсорских вложений (речь идёт о миллионах, порой – о десятках миллионов долларов, инвестируемых в конкретную постановку), квалифицированный продюсер изначально уделяет особое внимание организационной составляющей данного проекта, эффективности его менеджмента и т. д. Вот почему разработка, апробация и совершенствование прогрессивных постановочных технологий не только является «краеугольным камнем» успешного развития мюзикла. Накапливаемый данным жанром практический опыт находит применение в других сферах отечественного музыкального театра.

Итак, неуклонно возрастающий интерес широкого круга профессионалов к современным российским проектам в области мюзикла представляется вполне закономерным. Актуальность соответствующих изысканий, предпринимаемых театроведами, культурологами, экономистами, музыковедами, не вызывает сомнений. Мы полагаем, что аналитическое осмысление важнейших тенденций, связанных с упомянутыми проектами, позволит выявить общие «формулы» эффективного менеджмента применительно к легкожанровому музыкальному театру 2010-х годов. Стремясь найти подтверждение обозначенной гипотезе, рассмотрим недавние опыты создания стационарных трупп мюзикла в российских условиях.

Проекты, о которыхйдёт речь ниже, – тема для специалистов далеко не новая. Высказывания о возможности и желательности создания в России стационарных театров мюзикла периодически звучат из уст «заинтересованных лиц» – композиторов и продюсеров, театроведов и артистов «легкожанрового ампула» – ещё с конца 1990-х годов. До недавнего времени эти высказывания мало чем отличались от благих пожеланий, лишь в некоторой степени связанных с реальным положением дел в соответствующей сфере музыкально-театрального рынка. Иногда

стихийные диалоги о стационарном театре мюзикла возникали под впечатлением от успешных (и в коммерческом, и в художественном плане) постановок, якобы свидетельствующих о скором превращении конкретной труппы или продюсерского центра в общероссийский «форпост» упомянутого жанра. В качестве показательных примеров здесь могут быть названы как оригинальный отечественный мюзикл «Норд-Ост» (авторы – А. Иващенко и Г. Васильев), так и сетевая версия бродвейского спектакля «Красавица и Чудовище» (А. Менкен и Т. Райс). Впрочем, прогнозы такого рода в силу различных причин не находили подтверждения.

Ситуация радикальным образом изменилась весной 2011 года, когда российские средства массовой информации опубликовали сообщения о предполагаемом открытии в Москве нового Театра мюзикла. Отечественная аудитория был представлен руководящий триумвират театра – художественный руководитель М. Швыдкой, генеральный продюсер Д. Смелянский, генеральный директор А. Попов, огласившие коллективную «декларацию о намерениях». Речь шла о создании крупнейшего в стране специализированного театрального центра, осуществляющего регулярные постановки мюзиклов. При этом основательность выполненной подготовительной работы удостоверялась и договором об аренде сценической площадки, заключённым с администрацией прославленного ДК имени Горбунова, и намеченным репертуаром (способным заинтриговать самую разнообразную публику), и продуманным графиком спектаклей. Демонстрируя уверенность в собственных силах, руководство Театра мюзикла вначале даже назначило официальным днём премьеры 21 октября, невзирая на опасную близость другой даты – торжественного открытия сезона в Большом театре. (Затем, правда, возобладала осмотрительность, и премьерный показ в Театре мюзикла был перенесён на 21 декабря.) Неудивительно, что развёрнутой PR-кампании нового театра сопутствовала весьма оживлённая полемика в прессе. Комментаторами высказывались полярно противоположные оценки данного проекта – от приветствий энтузиастов до сомнений в достаточной компетентности вышеназванного «триумвирата», выражаемых скептиками.

Стремясь отразить весь спектр суждений по этому поводу, журнал «Музыкальная жизнь» подготовил специальный выпуск (2011, № 5), посвящённый судьбам мюзикла в России. Центральное место в соответствующей подборке материалов отводилось беседе главного редактора журнала Е. Езерской с М. Швыдким. Среди освещаемых проблем, что представляется особенно интересным, фигурировал и выбор оптимальной стратегии нового театра (в художественном, организационном, экономическом аспектах). Е. Езерская обозначила магистральные тенденции в сегодняшнем развитии отечественного театра мюзикла –

«композиторскую», «проектную», «национальную» и «симбиоз с репертуарным театром» [11, с. 8].

«Модель» театра, соответствующая первой тенденции, характеризуется доминированием творческих идей определённого композитора, имеющего имя, автора нескольких широко известных мюзиклов, составляющих основу репертуара данной труппы. Таковы, по мнению Е. Езерской, Музыкальный театр «Творческая мастерская Алексея Рыбникова», «Театр мюзикла» С. Намина, «Музыкальный театр национального искусства Владимира Назарова». «Проектную модель» в чистом виде репрезентирует театральная компания «Стейдж Энтертейнмент» под руководством Д. Богачёва, ориентирующаяся на бродвейские антрепризные технологии. «Национальная модель», реализуемая продюсерской компанией «Маскарад» А. Иващенко (преемницей аналогичной компании «Линк», осуществившей постановку «Норд-Оста»), обуславливается приоритетной ролью традиций отечественной художественной культуры в репертуарной политике и, отчасти, в постановочном процессе. Наконец, заключительная тенденция определяется взаимодействиями упомянутых бродвейских технологий с традиционными схемами функционирования отечественных репертуарных музыкальных театров. Наиболее известными примерами подобного симбиоза служат Петербургский музыкальный театр «Карамболь», театр «Московская оперетта» и Свердловский театр музыкальной комедии [11, с. 8].

Естественно, при ближайшем рассмотрении данный опыт классификации стационарных театров мюзикла оказывается весьма уязвимым. Прежде всего, в цитируемом перечне тенденций произвольно чередуются различные критерии оценки – художественный (репертуарный) и организационно-экономический. Следует напомнить, что «национальная модель» театра мюзикла изначально опиралась (и опирается ныне, хотя и в меньших масштабах) на бродвейские технологии, что «Норд-Ост» вообще является первым российским мюзиклом, в полном объёме эксплуатирующим указанные технологии (см.: [1]). Верно и то, что «проектная модель» гипотетически вполне применима в условиях «композиторского» театра, если таковым композитором выступает, скажем, Эндрю Ллойд-Уэббер.

Далее, фактические репертуарные «акценты» вышеуказанных театров зачастую не совпадают с предполагаемой тенденцией. В частности, «композиторская модель» более-менее точно выдерживается лишь «Творческой мастерской Алексея Рыбникова». В. Назаров, судя по репертуару возглавляемого им театра, в последние годы лишь изредка выступает в роли композитора, ограничиваясь аранжировками и «музыкальными редакциями» разнообразного материала – фольклорного и авторского. А. Иващенко, реализуя «национальные» проекты (к примеру, в сезоне 2010/2011 годов – «Обыкновенное чудо» Г. Глад-

кова и Ю. Кима), вовсе не избегает зарубежного репертуара, коль скоро в ближайших планах компании «Маскарад» уже значится один из классических бродвейских мюзиклов. Далее, в репертуарной политике Музыкального театра «Карамболь» или Свердловского театра музыкальной комедии из года в год усиливаются «композиторские» тенденции, что признают и художественные руководители названных театров – И. Брондз и К. Стрежнев [3, с. 33–34]. Новейшие постановки «Стейдж Энтертейнмент» (например, «Звуки музыки») Р. Роджерса и О. Хаммерстайна-младшего), как отмечают рецензенты, уже нельзя назвать «чистой калькой с западного оригинала» [9, с. 59].

Допустимо полагать, что подобное «избегание» схематических рамок вообще свойственно живому творческому процессу в динамично развивающейся жанровой сфере отечественного мюзикла. Но следует учитывать и другое: для осуществления большинства современных проектов в указанной сфере требуются весьма солидные капиталовложения, «камерная» ветвь мюзикла (культивируемая, например, театром С. Намина) сегодня располагается на периферии зрительских и слушательских предпочтений. Поиск источников финансирования в условиях сравнительной малоразвитости российского коммерческого театра выглядит крайне затруднительным, гарантии прибыльности для потенциальных инвесторов – явно недостаточными. Пытаясь минимизировать финансовые риски, отечественные продюсеры всё чаще используют различные формы «симбиоза» не только на репертуарном уровне. Современные исследователи констатируют широкое распространение механизма так называемой ко-продукции: «...своего рода объединения частного и государственного капиталов. То есть независимый продюсер... и бюджетное учреждение... объединяют свои ресурсы для создания спектакля. Как правило, независимый продюсер вкладывает деньги в постановку, а театр предоставляет здание, ремонт которого осуществляется за счет бюджетных средств, персонал... который получает зарплату из бюджета, и т. д. ... В России подобная схема финансирования театральных проектов весьма распространена и, надо признать, вполне эффективна» [10, с. 43].

При этом возникает необходимость соблюдения «баланс» различных составляющих, на что указывает генеральный директор «Московской оперетты» В. Гартаковский: «... мюзикл как проект... подразумевает специфическую эксплуатацию в рамках репертуарного театра. Репертуарный спектакль идёт два-три раза в месяц, мюзикл-проект занимает минимум две недели непрерывного проката. И здесь уже работает принцип “театра в театре”. У мюзикл-проектов в нашем театре своё администрирование, и режиссёрское управление, и свой пиар-отдел. Их сотрудники занимаются только этим проектом, который отнимает у них столько же времени, сколько, к примеру, 15 названий у остальных сотрудников театра ... Сегодня...

процесс взаимодействия и сосуществования проектов и репертуарных спектаклей уже отрежиссирован и отрепетирован до мелочей» [8, с. 36–37].

Успешные опыты апробации подобного «симбиоза» в отечественной музыкально-театральной практике с надлежащим вниманием были изучены руководством нового Театра мюзикла. Стратегия его деятельности, излагаемая М. Швыдким и А. Поповым, представляется чрезвычайно интересным образцом целенаправленного многоаспектного взаимодействия принципов репертуарного театра и проектной антрепризы. Как отмечает М. Швыдкой, «мы решили соединить коммерческий проект – это 8 спектаклей в неделю до тех пор, пока ходит публика, с репертуарной моделью – это по 3 новых названия в год, что позволяет обеспечить постоянную публику. Коммерческим мы называем наш проект ещё и потому, что не можем брать ни копейки из госбюджета, пока я нахожусь на государственной службе. Поэтому бюджет нашего театра складывается из привлечённых от спонсоров или инвесторов средств, а значит – эти деньги со временем надо будет отдавать. Экономии, мы надеемся, даст частичное использование организационной модели... репертуарного театра: в нашем театре будет постоянный творческий коллектив, в который войдут постановочные цеха, оркестр и артистический ансамбль, исполняющий роль хора, солистов на замену, кордебалета. Минимизировав таким образом штатные затраты и обеспечив за счёт репертуарной перемены спектаклей интерес публики, мы сможем выйти... на доходность, которая позволит постепенно отбивать расходы на создание и прокат мюзиклов» [11, с. 8].

Впрочем, есть основания полагать, что государство все-таки оказывает определённую поддержку новому театру и будет её оказывать впредь, стимулируя спонсорскую активность со стороны крупных коммерческих структур, в которых государство является мажоритарным акционером. К примеру, уже в начальный период подготовительной работы Театр мюзикла получил спонсорскую поддержку со стороны Сбербанка (см.: [4]). Безусловно, учитывается и позитивный опыт «Норд-Оста» – проекта, получившего при содействии мэрии Москвы «социальный» статус и, благодаря этому, льготный беспроцентный кредит, существенную скидку (порядка 50%) на рекламные услуги в столице и т. д. [10, с. 44].

«Если же говорить о подходе к формированию репертуара, – продолжает М. Швыдкой, – то здесь мы полностью расходимся с репертуарным театром: у нас не будет ни доминирующего композитора, ни доминирующего режиссёра. Мы постараемся познакомить наших зрителей с лучшим, что есть в мире мюзикла, адаптируя материал ко вкусам сегодняшней русской публики. Это во-первых, а во-вторых, попробуем создать национальный мюзикл, который будет отличаться от американского и английского. И в этой

части творчества наши возможности неограниченны» [11, с. 8].

А. Попов дополняет сказанное: «Мюзикл – это жанр технологический. Каждый день менять декорации, сложный свет, спецэффекты – задача просто неразрешимая. Вот отыграли десять дней – два дня на то, чтобы убрать декорации одного спектакля и поставить для другого. Десять дней играем другой спектакль – два дня пауза и ещё десять дней играем третий ... В этом ритме мы собираемся работать уже через год, когда создадим все запланированные спектакли» [6]; «...то, что мы решили сделать, – это попытка создания постоянной мюзикловой площадки. <...> Нам кажется, что создание гибрида из русской репертуарной традиции и бродвейского постоянного проката – это история многообещающая» [4].

Разумеется, делать какие-либо серьёзные выводы относительно характеризующих стационарных проек-

тов сейчас было бы преждевременным. Отечественное музыкально-театральное дело на рубеже 2000–2010-х годов представляется труднопредсказуемой сферой, особенно в организационно-экономическом плане. Из-за этого вдохновляющие творческие замыслы сплошь и рядом не выдерживают столкновения с реалиями российского арт-рынка. И всё же следует заметить, что российский мюзикл переживает ныне поучительную метаморфозу. Предшествующий этап накопления продуктивного опыта сменился многообещающими поисками в области взаимодействия, «симбиоза» и, возможно, синтеза исконных отечественных и привнесённых зарубежных традиций. Будем надеяться, что отмеченные поиски приведут к созданию высокоталантливых спектаклей в жанре мюзикла, удивляющего нас «всемирной отзывчивостью» и способностью обогащаться красками различных национальных культур.

ЛИТЕРАТУРА

1. Андрущенко Е. Проблемы отечественного музыкально-театрального менеджмента в переходный период (на примере жанра мюзикла) // Образование и наука – основной ресурс социально-экономического развития в третьем тысячелетии: сб. науч. тр. – Ростов-на-Дону: ИУБИП, 2003. – Ч. 2. – С. 273–279.
2. Баева А. Опера // История современной отечественной музыки: в 3 вып. – М.: Музыка, 2001. – Вып. 3: 1960–1990 / под ред. Е. Долинской. – С. 186–256.
3. Брондз И. Мюзиклов много, искусства – мало // Музыкальная жизнь. – 2011. – № 5. – С. 33–34.
4. В Москве появится Театр мюзикла (материалы пресс-конференции) [Электронный ресурс]. – URL: <http://www.itar-tass.com/c30/132242.html>.
5. Культура России: 2001–2006: информационно-аналитический сборник / под ред. М. Швыдкого. – М.: ГИВЦ Роскультуры, 2007.
6. Новости мировых мюзиклов (сентябрь 2011) / Радио России [Электронный ресурс]. – URL: <http://www.radiorus.ru/news.html>.
7. Синёва Е. Исследование аудитории театра для детей // Музыкальное и театральное продюсирование. Российский и зарубежный опыт: сб. ст. – М.: Арт-менеджер, 2008. – С. 103–108.
8. Тартаковский В. «Симбиоз» жанров возможен // Музыкальная жизнь. – 2011. – № 5. – С. 36–38.
9. Чебоксарова Л. Как фон Траппы фашистов обманули [о московской постановке мюзикла «Звуки музыки»] // Музыкальная жизнь. – 2011. – № 10. – С. 59.
10. Чебоксарова Л. Стационарные мюзиклы – честный частный театр // Музыкальная жизнь. – 2011. – № 5. – С. 43–45.
11. Швыдкой М. «Любая культура воспринимает лишь то, что готова воспринять» / беседа вела Е. Езерская // Музыкальная жизнь. – 2011. – № 5. – С. 7–11.

Андрущенко Елена Юрьевна

кандидат искусствоведения,
и. о. доцента кафедры музыкального менеджмента
Ростовской государственной консерватории
им. С. В. Рахманинова

