

## ОТЗЫВЫ О КНИГЕ

**К**нига Кима Александровича Брейтбурга и Валерии Вячеславовны Брейтбург называется «Мюзикл: искусство и коммерция». Трудно дать более точное, острое, актуальное и провокационное название раскрытию насущной для российского театра проблемы. Проблемы вечного соперничества коммерции и искусства. Высокого и низкого. Массового и элитарного. В последние десятилетия в российском театре постановки спектаклей в жанре мюзикла приобрели невероятную популярность. Причина данного процесса, на мой взгляд, связана не с социальными или вкусовыми изменениями пристрастий публики, интересующейся театром, а всеобщей вовлечённостью в систему общемировой культуры. Повышение количества доступного и разнообразного культурного продукта влечёт за собой повышение конкуренции не только с точки зрения идеи, уникальности, исполнительского мастерства, но и с точки зрения популярности и получения прибыли от создаваемого произведения. Ответ на злободневный вопрос — кто сейчас покровительствует искусству, кто делает выбор, и кто платит за конечный результат — знают авторы книги.

Ким Александрович Брейтбург — заслуженный деятель искусств РФ, знаменитый музыкальный и театральный продюсер, автор успешных мюзиклов, музыки для кино и телевидения. Песни Кима Александровича Брейтбурга пользуются популярностью и любимы несколькими поколениями зрителей. Имея в своём творческом арсенале невероятно успешный опыт в сфере шоу-бизнеса, он достоверно знает все тонкости создания «хита» и принципы восприятия «массовым» зрителем музыкального и театрального искусства.

Валерия Вячеславовна Брейтбург — кандидат искусствоведения, доцент кафедры эстрадно-джазового пения факультета «Музыкальное искусство эстрады» РАМ им. Гнесиных, уникальный специалист, совмещающий в своей профессиональной деятельности знания и умения в сфере музыкального руководства в создании мюзиклов, вокальной и театральной педагогики.

Книга «Мюзикл: искусство и коммерция» читается с большим интересом, доступна и легка для чтения, насыщена примечательными и разнообразными цитатами. Она производит яркое впечатление в силу удачно созданной композиции: формирование глав и параграфов выверено и точно; освоен очень большой пласт специализированной театральной

и искусствоведческой литературы. Для меня является очевидным, что книга возникла в результате многолетних размышлений, кропотливого отбора материала, наблюдений авторов (продюсера, композитора, педагога) над важнейшим процессом создания мюзикла в России, основанном на анализе мирового и собственного опыта. Труд К. А. Брейтбурга и В. В. Брейтбург является максимально полным собранием принципов, методик и наглядных конкретных примеров. Точно отобраны и сформулированы термины, необходимые для работы постановочной команды в жанре мюзикла, ранее не публиковавшиеся и не систематизированные в России.

Первая глава книги начинается словами Джулиана Вулфорда: «Невозможно создавать великое искусство, пока не поймёшь, как это искусство создавалось в прошлом, даже если после этого будешь работать в собственной своеобразной манере». Этой фразой высказана суть отношения авторов к жанру мюзикла и служению театру, их стремление к воплощению идеала «искусство мюзикла».

В книге уделяется огромное внимание анализу мирового опыта по созданию мюзиклов от замысла до воплощения, разбору творческих ситуаций, нюансов репетиционного периода. Предлагаемые теоретические положения максимально полно и наглядно демонстрируют возможность их применения для создания конкурентоспособного уникального российского мюзикла. Прослеживается историческая последовательность, взаимосвязь и необходимость изучения художественной значимости и коммерческого успеха мировых шедевров в жанре мюзикла.

Книга К. А. Брейтбурга и В. В. Брейтбург напрямую предназначена для практиков театра, действующих актёров, режиссёров, продюсеров, театральных менеджеров и директоров театров. Она может принести пользу студентам вокальных факультетов консерваторий, театральных институтов, изучающим мастерство актёра, режиссуру и сценографию. Её также с удовольствием прочтут многие любители жанра мюзикла.

Книга затрагивает животрепещущие проблемы сценического мастерства артиста и режиссёра в мюзикле. Она точно фиксирует результаты теоретических и практических исследований в системе организации производства мюзикла в условиях современного российского репертуарного театра, открывает новые горизонты для творческого и коммерческого развития жанра в России.

*Алла Чепинова,  
режиссёр-постановщик  
Государственного академического Мариинского театра,  
кандидат искусствоведения,  
доцент кафедры вокального искусства и оперной подготовки  
Московского государственного института музыки им. А. Г. Шнитке*



Книга Кима и Валерии Брейтбургов, которую вы сейчас держите в руках, на мой взгляд, является одной из самых ярких и значимых работ о мюзиклах, когда-либо издававшихся в России. В подтверждение этому могу привести несколько аргументов.

Во-первых, трудно найти в нашей стране более известных и успешных людей на этом поприще, причастных к созданию и постановке настоящего популярного «кассовых» мюзиклов, осуществлённых в условиях репертуарных театров. Во-вторых, их видение рабочих проблем, постановочный опыт, теоретические суждения и выводы, сделанные по описываемой проблематике, абсолютно профессиональны. В-третьих, едва ли отыщется на книжных полках книга, где в столь сжатой форме раскрыта история, искусство создания и технология осуществления успешных проектов в жанре мюзикла, как в мире, так и в нашей стране. Под одной обложкой собраны все наиболее значимые события, имевшие место в истории мюзикла с начала его существования и до наших дней! В-четвёртых, это ещё и разбор, и анализ причин, по которым ваш мюзикл может наткнуться на подводные камни. А значит, эта книга необходима как некий технологический профессиональный инструмент. В-пятых, в-шестых и в-седьмых, содержание этой работы полезно и интересно всем, кто так или иначе связан с мюзиклом: директорам театров, продюсерам, режиссёрам, композиторам, драматургам, актёрам, художникам, студентам творческих вузов и т. д. Уверен, они найдут в ней много нового для себя. Но! Большое количество фактического материала, живой образный язык наверняка привлекут и более широкую аудиторию читателей.

Естественно, для меня как драматурга интереснейшим оказался раздел, посвящённый написанию либретто. Авторами проделан огромный труд по типизации сюжетов и героев на примерах мюзикловых хитов за всё время существования жанра, вычленены малейшие нюансы поиска идей и детально рассмотрены все стадии сочинения истории, которая могла бы покорить в дальнейшем подмостки. И всё это с учётом специфики именно мюзикла, со взглядом с обеих сторон рамп. Увлекательнейшее чтение.

Учебные материалы и пособия такого рода на русском языке на сегодняшний день практически отсутствуют, и я уверен, что жизнь многих авторов, познакомившихся с книгой Кима и Валерии Брейтбургов, с этих пор существенно облегчится. Особая моя благодарность за разбор музыкальной драматургии номеров с учётом архетипов персонажей. Оказаться внутри процесса — дорогого стоит.

Немаловажным оказалось для меня и знакомство с разделом о режиссуре мюзикла. Почти незнакомый для меня мир. Уверен, что буду

перечитывать эти главы не раз с карандашом в руках — и каждый раз открывать что-то новое. Авторы открыто делятся опытом продюсирования постановок в России и проводят сравнение с аналогичным опытом в мире. То есть книга станет настольной для тех, кто стремится доказать, что создаваемый вновь спектакль при определённых условиях может стать успешным, в том числе — успешным в коммерческом отношении. А каковы эти условия, вы сможете узнать, прочитав эту книгу, как это сделал я. Настоятельно рекомендую!

*Евгений Муравьёв,  
драматург, поэт*



Удивительное путешествие: от идеи спектакля до его премьеры — вот что вас ждёт в этой книге!

Уникальность её состоит в том, что она вобрала в себя огромное количество недоступной на русском языке информации, связанной с жанром мюзикла, переосмысленной авторами и вмонтированной ими в контекст существующей отечественной театральной школы. Здесь вы найдёте специфические знания, касающиеся постановочного процесса, приёмов режиссуры, актёрской техники, секретов менеджмента театральных постановок — словом, всего того, что является основой профессионального подхода к созданию *коммерчески успешного* мюзикла.

Это издание станет прекрасным подспорьем для повышения квалификации преподавателей, посвятивших себя театральной педагогике в музыкальном театре. Книга затрагивает проблематику театрального образования, а также заставляет задуматься о поиске новых форм и идей в данной области.

В числе важных преимуществ этой книги можно отметить уникальную возможность взглянуть на музыкальный театр не только как на вид искусства, но и как на бизнес. Этому аспекту уделяется особая роль в воспитании актёра на Западе, в России же эта тема пока нова и часто окрашена негативом. К сожалению, такая реакция обусловлена именно отсутствием понимания коммерческого музыкального театра в целом, представление о специфике которого во многих отношениях даёт эта книга.

Главная ценность работы Кима и Валерии Брейтбургов — уникальное собрание знаний и опыта. Уверен, что каждый найдёт в книге что-то новое именно для себя. Для некоторых это будет увлекательное путешествие в закулисы, а для других — практическое пособие для более детального и глубокого понимания своей профессии.

*Артём Лысков,  
артист театра и кино,  
преподаватель кафедры Мастерства актёра  
Театрального Института имени Бориса Щукина,  
член Американской Бродвейской Ассоциации Актёров Сцены  
(Actors Equity Association),  
член Американской Гильдии Актёров Кино (SAG-AFTRA)*



Уже в антракте премьеры мюзикла «Дубровский» (авторы — Ким Брейтбург и Карен Кавалерян) в воздухе повисли вопросы — поначалу немые, а потом прозвучавшие в зале и обрушившие соцсети: что это было? Откуда привезли эту труппу? Кто они? Наши? Нет, не может быть, точно наши?! Так даже околотеатральная публика реагировала на работу труппы театра, в которой после традиционного для постановщиков кастинга появился лишь один новичок. Это небывалая за всю 75-летнюю историю Музыкального театра Кузбасса сенсация — более 60 аншлагов подряд (их могло быть и больше, но помешала пандемия). Огромная заслуга в этом принадлежит Киму и Валерии Брейтбургам, написавшим не только, на мой взгляд, интересную, но и знаковую книгу. Похоже, что такой книги, вобравшей в себя огромный исследовательский материал по истории мирового и российского мюзикла, честный современный взгляд и оценку места мюзикла в сегодняшнем театральном процессе, далеко не всегда совпадающую с общепринятой точкой зрения, у нас ещё не было. А разделы, посвящённые продюсерской деятельности, постановочным процессам и их анализу, могут служить практическим пособием — учебником для молодых деятелей театра различных специальностей. Вся важность этих разделов в том, что это не теоретические предположения, а бесценный многолетний опыт успешной продюсерской и постановочной работы, обеспечивший непреходящий коммерческий эффект. Правы авторы, утверждающие, что пора преодолеть химеры девяностых, когда коммерческий успех в театре обеспечивался либо обращением к тёмным сторонам жизни, либо бессодержательной плоской развлекательностью. Я прочитал рабочую рукопись этой книги с огромным удовольствием. Несмотря на почти сорокалетний стаж работы в театре, мне всё было интересно ещё и потому, что я был свидетелем двух замечательных постановок мюзиклов «Дубровский» и «Голубая камей» в нашем театре и имел счастливую возможность наблюдать за работой «группы Брейтбурга». Видел, как трудно и сложно пришлось втягиваться труппе в совершенно новый для себя стиль и ритм репетиционного процесса, шедшего именно так, как описано в книге. Понял, что всё получится, когда Валерия, недовольная каким-то кусочком репетиции, пробормотала: «Не уйдём из театра, пока не сделаем как надо...»

Прочитайте книгу — и вы, как и я, получите удовольствие.

**Владимир Юдельсон,**  
*директор и художественный руководитель*  
*Государственного музыкального театра*  
*Кузбасса им. А. К. Боброва,*  
*заслуженный работник культуры РФ*

## ОТ АВТОРОВ



елание написать эту книгу  
у нас возникло неслучайно.

Начав заниматься созданием и постановкой мюзиклов, мы очень быстро ощутили острую нехватку информации. Причём книг о различных актёрских школах, принципах работы режиссёра в драматическом театре, методах подготовки драматических актёров и соответствующих театру драмы актёрских тренингах существует достаточно. В меньшей степени заявлены аналогичного типа работы в области музыкального театра. В представлении большинства авторов академической школы музыкальный театр — это прежде всего опера и балет, а затем уже следуют оперетта и мюзикл как более «лёгкие жанры» музыкального театра. И о методиках постановок конкретно мюзиклов и специфике работы актёров именно в мюзиклах литературы на русском языке существует ничтожно мало. Нам приходилось общаться со многими режиссёрами-постановщиками мюзиклов, актёрами музыкальных театров, и мы с удивлением обнаружили, что, несмотря на вполне солидные дипломы российских высших театральных учебных заведений, знания их обладателей о мюзикле, о природе этого вида музыкального театра либо очень поверхностны, либо отсутствуют вовсе. И это не их вина. Просто учебные заведения готовят в первую очередь режиссёров и актёров музыкальных театров, нацеленных на высокое академическое искусство. Мюзикл к элитарному искусству не относится по определению, а значит, в процессе преподавания ему уделяется время совершенно недостаточное для получения студентами глубоких знаний.



Молодых режиссёров у нас в театральных вузах учат тому, что музыкальный коммерческий театр (или в нашем случае — *общедоступный в смысле восприятия театр*) и настоящее искусство несовместимы. Это означает, что любой молодой режиссёр, который хочет прослыть настоящим творцом и большим художником музыкального театра, попадает в психологическую ловушку. Всеми силами он стремится к тому, чтобы его постановки ни в коем случае не казались коммерческими, развлекательными. Вы думаете, что хаотичность, бессмысленность или старание показать жизнь в чёрном цвете, жизнь, в которой ничего невозможно изменить, — это их глубоко выстраданное отношение к реальности?

В подавляющем большинстве случаев это совершенно не так! Держаться за тёмную сторону жизни — это скорее дань моде, стремление противопоставить себя не только коммерческому музыкальному театру, но и просто классическому традиционному театру. Это желание нарушить правила, обратить на себя внимание, почувствовать себя свободным от чужого влияния. Но попытка добиться того, чтобы тебя считали другим, особенным, ещё не означает истинного творчества.

Да, коммерческий театр во многом консервативен, даже несколько наивен со своим неиссякаемым оптимизмом. Но и другой театр, альтернативный коммерческому, если вдуматься, не менее наивен — только уже в проявлениях пессимизма и негативного отношения к реальности. А ведь в действительности правда искусства располагается где-то посередине.

Хорошие композиторы и создатели лучших либретто мюзиклов выражают свои идеи не в виде прямых рациональных положений, характерных для людей науки или философов. Они умеют свои идеи спрятать внутри захватывающей эмоциональности искусства, предвидеть нюансы зрительской реакции. Но для того чтобы это сделать, помимо обладания талантом, необходимо глубоко чувствовать окружающий мир и его реалии, находить в жизненных ценностях нашего времени новые оттенки и создавать ту художественную форму, которая выражала бы собственную интерпретацию и понимание значимости этих ценностей.

Создавая новое сценическое произведение, в частности, в жанре мюзикла, необходимо помнить, что помимо выражения режиссёрской точки зрения хорошо было бы учитывать возможную эмоциональную реакцию публики. Без участия аудитории любой творческий акт в искусстве оказывается бессмысленным.

Театр музыкальный или театр драматический по большому счёту всё равно развлекает. Известный советский режиссёр и театральный педагог Борис Покровский, работавший в основном с серьёзным оперным репертуаром, будучи главным режиссёром Большого театра СССР, в то же время говорил: «Жизнь научила тому, что театр должен развлекать и, развлекая, помогать жить, понимать жизнь, ориентироваться в ней. Мы в театре бываем такими мудрыми и серьёзными, стесняемся развлекать и смешить, не тренируем в себе и в артисте умение это делать. Речь идёт не об облегчении искусства, а о возврате театру одной из важных его граней»<sup>1</sup>.

Театр создаёт для зрителей новые, *вымышленные* авторами миры, насыщенные событиями, мыслями и страстями героев. Всё это в целом (не только мюзиклы, не только эстрадные шоу) — искусство развлечения, повод привлечь внимание публики, удержать его и оправдать это

---

<sup>1</sup> Покровский Б. А. Ступени профессии / Б. А. Покровский. М.: Всероссийское театральное общество, 1984. С. 238.

внимание. Люди тратят свою энергию и бесценное время в надежде на то, что из происходящего на сцене они вынесут либо новое осмысление жизни и полезное для себя эмоциональное ощущение, либо новый эмоциональный опыт, либо и то, и другое. И эта жертва с их стороны, помимо потраченных денег, особенно ценна в наше время, когда столько внешних обстоятельств конкурируют между собой, требуя внимания каждого человека. Возвращаясь к бытованию мюзикла в России, можно с уверенностью сказать, что теперь, когда мы имеем широкий спектр новых работ в жанре мюзикла, исследующих всевозможные темы, проблемы восприятия жанра аудиторией стали бесконечно более сложными во всех отношениях. Но даже при этом (и это — наше глубокое убеждение) **главенство эмоциональной реакции** над психологической или интеллектуальной сложностью по-прежнему должно оставаться целью вновь создаваемых произведений, относящихся к этому жанру. Что особенно важно понять, адресуя их **массовой аудитории в России**, у которой тип восприятия музыки и искусства в целом — прежде всего **эмоциональный**. (Такой тип публики известный музыкальный критик и социолог Теодор Адорно (*Theodor Ludwig Wiesengrund Adorno*) определял как «эмоционального слушателя»). Если мюзикл теряет зрителей после пятого показа — значит, это плохой мюзикл, как бы его ни хвалила критика. У нас нет другой массовой аудитории — она такая, какая есть, и не считаться с ней, с её потребностями и вкусами, значит противопоставлять себя самой сути существования жанра — максимально демократичного и связанного ментально в нашем случае прежде всего с российским массовым зрителем.

Александр Таиров<sup>1</sup> писал: «Конечно, театр должен быть понятен более, чем какое бы то ни было другое искусство. Если вы не поняли книгу, вы можете остановиться на той или иной странице, перевернуть её назад, перечитать книгу через два дня. Театр должен убедить зрителя в данный спектакль, в данный вечер; зритель не может возвращаться назад. Чтобы искусство было народным, оно должно быть понятным. Но будучи понятным, оно не должно равняться на самых отсталых зрителей»<sup>2</sup>.

Предсказать популярность того или иного произведения невозможно. Когда талантливые авторы пишут плохо, это значит, что они либо стали жертвами ложной концепции, которую не в силах художественно обосновать, либо находятся во власти собственных эмоций. Когда талантливые авторы пишут хорошо, то объяснение этому одно: они желают вызвать эмоциональный отклик у публики.

<sup>1</sup> Таиров Александр Яковлевич (1885–1950) — известный советский и российский театральный актёр и режиссёр. Создатель и художественный руководитель Камерного театра (1914–1949), народный артист РСФСР.

<sup>2</sup> Таиров А. Я. Записки режиссёра об искусстве театра. СПб.: Лань; Планета музыки, 2018. С. 250.

Оригинальность произведению обеспечивает сочетание формы и содержания, то есть точный выбор темы и ярко индивидуальный принцип её художественного воплощения. Оригинальность не может быть воспринята как эксцентричность. Желание любым способом отличаться от других так же бессмысленно, как и покорное следование установившимся канонам.

Чередую спонтанное творчество и его последующий анализ, творческий импульс и логическое размышление, творец шлифует и совершенствует своё произведение. Качество этой работы зависит от уровня профессионализма того, кто её производит. Настоящий мастер никогда не подчиняется первому порыву; он осознанно действует, используя своё мастерство, чтобы достичь единства интуиции и логично выстроенного замысла. В то же время лишь настоящий профессионализм и владение ремеслом обеспечивают художнику свободу подсознания.

Также важно, чтобы вновь созданное сценическое произведение для музыкального театра было правильно подано в рекламе. Точное «позиционирование аудитории» позволит людям, пришедшим в театр, быть определённым образом настроенными, находиться в ожидании удовлетворения определённой эстетической потребности. Здесь крайне важно точно определить жанровую принадлежность или даже вид театра.

В России мюзикл принято называть жанром, хотя, на наш взгляд, это не совсем точное определение. В американской классификации существует шесть основных разновидностей театра: традиционный театр (драматический), музыкальный театр, опера, балет, театр кукол и пантомима. В российской традиции опера, балет, мюзикл, оперетта — все эти *различные формы* театрального искусства в совокупности называют *музыкальным театром*, что приводит к путанице и порой дезориентирует аудиторию.

Для нас *музыкальный театр* — это прежде всего *мюзикл и оперетта*. *Музыкальный театр* в нашем понимании — это *форма театрального искусства*, где музыка, хореография и *драматический театр* находятся в органичном единении, где актёры *говорят*, поют и танцуют.

*Жанры* в театральном искусстве — это комедия, драма, мелодрама, трагедия, трагикомедия, фарс, водевиль, бурлеск и т. д. — в зависимости от формы и содержания. Все перечисленные *жанры* органично находят своё выражение в рамках *музыкального театра*, равно как и в других *формах* театрального искусства. Кроме того, мюзиклы имеют собственную, так сказать, «внутреннюю» терминологию в определении их принадлежности к тому или иному *типу мюзикла*.

И всё же, считаясь с отечественной традицией, мы вынужденно говорим о том или ином произведении, написанном для музыкального театра: «Это произведение написано *в жанре мюзикла*», — хотя с таким *понятием* как «*жанр мюзикла*» мы внутренне не согласны.

У мюзиклов (и это наше глубокое убеждение) есть своя специфика постановочного процесса и принципиальные особенности работы актёров в процессе подготовки ролей. Приёмы режиссуры в опере, драматическом спектакле и мюзикле отчасти схожи, но в то же время имеют множество отличий и особенностей. Жизнь сценических персонажей в мюзикле значительно отличается от жизни персонажей в опере, где нет разговорных эпизодов, и в корне отличается от драматического спектакля, где нет музыки, пения и танца как основных приёмов художественной выразительности. Как правило, драматургия мюзикла, с одной стороны, значительно скомпрессирована, а с другой стороны, хоть и развивается динамично, но имеет остановки действия: в эти моменты герои поют о своих личных чувствах и переживаниях. Известно высказывание Стивена Сондхайма<sup>1</sup>, который сравнивал драматический спектакль с поездом-экспрессом, а мюзикл — с пригородной электричкой, следующей по маршруту со всеми остановками. Удержать целостность, добиться максимального эмоционального воздействия на аудиторию — согласитесь, в этих условиях (условиях пунктирного развития действия), которые диктуются самой спецификой мюзикла, задача отнюдь не простая. Разговорные сцены здесь переходят в пение, возможно — в танец, а затем сценическое действие вновь возвращается к речевым диалогам. И эти переходы должны быть максимально сглажены, эстетически и художественно оправданы и к тому же совершенно естественны в их восприятии аудиторией.

Книга, которую вы сейчас держите в руках, конечно, не может претендовать на всеобъемлющее освещение аспектов мюзикла как явления: исторических предпосылок его возникновения, специфики его создания и реализации (постановки), режиссёрских принципов работы с актёрами, собственно актёрских подходов в работе над своими ролями. Нам лишь хотелось изложить в литературной форме некоторую часть своего опыта, накопленного в течение более чем десятилетней активной постановочной деятельности во многих *репертуарных* театрах.

Мы хотим поделиться знаниями, почерпнутыми из различных источников — вполне доступных российских и гораздо менее известных зарубежных — имеющих непосредственное отношение к нашей практике. Наши мысли и те вполне профессиональные положения, которые нашли отражение в этой книге, вероятно, могут показаться спорными некоторым специалистам, имеющим отношение к музыкальному театру в России. Многие из того, о чём мы будем говорить, никогда не обсуждалось, — это, если хотите,

---

<sup>1</sup> Стивен Джошуа Сондхайм (*Stephen Joshua Sondheim*) родился 22 марта 1930 года — американский композитор и автор текстов; известен его более чем полувековой творческий вклад в историю музыкального театра. Сондхайм получил премию «Оскар», восемь премий «Тони» (больше, чем любой другой композитор), восемь премий «Грэмми», Пулитцеровскую премию, премию Лоуренса Оливье, Президентскую премию США 2015 года и Медаль Свободы (США).

театральная идеология *не российского* музыкального театра. За более чем полуторавековую историю мюзикл обрёл в западной практике свою профессиональную терминологию. У этой формы музыкального театра на сегодня существуют собственные традиции и своеобразные художественные эталоны в музыке, драматургии, поэтических текстах, сценическом оформлении спектаклей, свои специфические режиссёрские постановочные подходы и не менее специфические приёмы актёрской игры, пения и танца.

Мы постараемся, насколько это будет возможно, системно изложить наше видение создания *коммерчески успешного* мюзикла, а также постановочного и репетиционного процесса, связанного с реализацией такого проекта в условиях российского репертуарного театра.

Думается, что за музыкальным театром в России большое будущее. Всё больше и больше произведений, обозначенных как «мюзикл», появляется в афишах российских музыкальных и драматических театров. Кроме прочего, у мюзикла огромный коммерческий потенциал, что особенно важно в ситуации, когда *государственное финансирование* провинциальных театров в России с каждым годом сокращается.

Итоги размышлений и накопленный практический опыт в осуществлении постановок, апробированные методы организации процесса постановки мюзиклов и их дальнейшей эксплуатации, приёмы работы со штатными актёрами репертуарных театров и актёрами, вновь набранными в результате специальных прослушиваний в состав исполнителей того или иного мюзикла, нашли отражение в нашей книге.

Поэтому большинство примеров, приведённых далее в различных главах книги, связаны, прежде всего, с теми постановками, в которых мы принимали непосредственное практическое участие.

Надеемся, что эта информация будет полезной не только для начинающих продюсеров, режиссёров и актёров мюзиклов. Она может быть интересна и тем профессионалам, которые, несмотря на большой творческий опыт, не утратили интереса к своему делу.

Хотим обратить внимание читателей на то, что в конце книги есть раздел приложений, в котором содержатся, в частности, «Краткий словарь театральных понятий и терминов» с указанием соответствующих иностранных слов, а также «Указатель имён», упоминаемых в тексте, с предельно краткими биографическими данными.

Это сделано для того, чтобы несколько облегчить особо заинтересованным читателям дальнейший поиск информации.

*Ким и Валерия Брейтбурги*

# ГЛАВА 1

## ОБ ИСТОРИИ МЮЗИКЛА

Невозможно создавать великое искусство, пока не поймёшь, как это искусство создавалось в прошлом, даже если после этого будешь работать в собственной своеобразной манере<sup>1</sup>.

Джулиан Вулфорд<sup>2</sup>

**Д**ля того чтобы правильно оценить существующее в нашей стране положение, связанное с созданием, постановкой и прокатом мюзиклов, необходимо хотя бы вкратце осветить историю этого *вида музыкального театра*. Российскими исследователями написано довольно много работ (это преимущественно научные диссертации, освещающие те или иные проблемы музыкального театра), в которых история мюзикла нашла своё довольно подробное отражение. Поэтому мы не считаем нужным в этой книге очень глубоко погружаться в эту тему. При желании читатель найдёт интересующую его информацию в работах других авторов, в том числе тех, что указаны в списке литературы, который дан в конце этого издания. Однако коротко историю мюзикла мы всё же обязаны затронуть, так как наше собственное видение этой истории повлияло на выводы и умозаключения, определившие наши подходы к созданию мюзиклов, их сценическому воплощению и дальнейшей эксплуатации в прокате.

Мюзикл, как известно, возник в США. И на то были особые причины. Эмигранты, прибывавшие в Соединённые Штаты из разных уголков света, создавали среду, которую сейчас принято называть мультикультурной. В течение длительного времени в этой стране смешивались культуры различных народов, что в конечном итоге породило такой феномен, как **мюзикл**.

Однако для того, чтобы разобраться в истоках возникновения мюзикла, требуется небольшой экскурс в историю культуры разных стран и континентов.

---

<sup>1</sup> *Julian Woolford. How Musicals Work. UK, London: Nick Hern Books, 2013. P.5*

<sup>2</sup> Джулиан Вулфорд (*англ. Julian Woolford*) — британский театральный режиссёр, драматург, педагог и писатель.

### § 1.1. ПРЕДПОСЫЛКИ ВОЗНИКНОВЕНИЯ МЮЗИКЛА В ЕВРОПЕ И СОЕДИНЁННЫХ ШТАТАХ АМЕРИКИ

Середина и конец XIX века ознаменовались в Европе серьёзными социальными потрясениями. Великая Французская революция и события, последовавшие за ней, отразились на общественном сознании, способствуя развитию демократических идей в литературе, музыке и театральном искусстве. Культурный котёл, в котором перемешивались фольклор, этническое искусство европейских наций и авторская профессиональная музыка, вмещал в себя ещё и так называемую «городскую музыку», или *trivial music* — как её часто именуют на Западе. В нашей отечественной традиции такую музыку и принадлежащие к ней виды произведений обычно называют «лёгким жанром». Появление этого вида искусства было подготовлено целым рядом явлений культурной жизни в истории Европы, которые параллельно с основными путями развития музыки, то есть профессиональным композиторским творчеством, развивавшимся при дворах высоких вельмож и при церкви, существовали в «культурном андеграунде» и принадлежали мещанской, светской и достаточно демократической среде.

Сюда можно отнести искусство мейстерзингеров, создавших собственные, далёкие от профессиональных, каноны для сочинения своих произведений, и трубадуров, воспевавших идеальную любовь вопреки существовавшим в то время официальным традициям и запретам. Творчество жонглёров и менестрелей, наполненное «идейной вольностью» и свободой, по сути, бывшее основой светской музыки средневековья и представляющее собой образец массовой «популярной» музыки той эпохи, характеризовалось доступными формами и способами музыкального выражения, что вообще очень свойственно «лёгкому жанру» более позднего времени.

Существовали и другие жанры, не вписывающиеся в «официальную» культуру. Это «уличная музыка» — песни, серенады, танцы, которые уже в эпоху Ренессанса были очень популярны и даже появлялись в рукописных сборниках, составленных «аранжировщиками». Ярмарочные театры и интермедии придворных постановок также использовали «лёгкую музыку» для создания праздничной и непринуждённой атмосферы.

Все эти явления, не связанные с профессиональным композиторским творчеством (и в то же время не связанные напрямую с фольклором), во многом неоднородные и изменяющиеся с течением времени, оказали огромное влияние на становление не только массового искусства более поздней эпохи. Они вошли в культурное наследие, ставшее источником многих образцов профессионального искусства — музыкального и театрального, и в том числе, выдержав испытание временем, послужили

столетия спустя возникновению таких *музыкально-сценических форм*, как эстрадное искусство, оперетта и **мюзикл**.

В Западной Европе (в частности — в Италии) для странствующих актёров — гистрионов, существовавших в эпоху Ренессанса, было характерно умение петь, танцевать, рассказывать истории, показывать акробатические трюки. Для них, как и для публики, прежде всего было важно не «что», а «как». За счёт высокого мастерства, строя своё искусство на пустяках, достигая неожиданных эффектов самыми простыми действиями, гистрионы создали в Европе богатейшую актёрскую школу, которая славилась в течение многих столетий.

Особо следует сказать о комедии дель арте (*comedia dell'arte*) — итальянском театре масок, существовавшем с середины XVI и до конца XVIII века, в котором коллективное творчество бродячих актёров, сопряжённое с импровизационным созданием игрового текста, было не связано с каким-то определённым авторством пьесы. Актёры заимствовали сюжеты из старинных комедий, брали за основу удобную для себя фабулу из любых источников, часто компилируя и дополняя самостоятельно некий сюжет (*soggetto*), и разыгрывали полученную таким образом схему театрального действия (*scenario*). Зафиксированного литературного текста спектакля в большинстве случаев не существовало. Текст каждой роли всецело зависел от умения актёра импровизировать (*all'improvviso*).

Все роли, оставаясь внутренне очень подвижными, внешне были закреплены за определёнными категориями театральных типов, носящих как театрально-литературный характер, например «любовники» (*innamorati*), так и характер народных балаганных шутовских масок. К такому разряду персонажей, в частности, относились «цанни» (*zanni*) — комические слуги, среди которых Бригелла и Арлекин, Буратино и Тарталья, Пульчинелла и Труффальдино. На самом деле известно несколько сот (!) названий итальянских комических типов.

Такие персонажи народных балаганных кукольных представлений, как Пьеро (*Pierrot*) во Франции, Петрушка в России и Панч (*Punch*) в Англии, имеют к итальянскому театру масок, который иногда также называли *comedia all'improvviso*, непосредственное отношение — они во многом обязаны ему своим происхождением.

Влияние тетра *comedia dell'arte* заметно сказалось на развитии не только площадного народного театра, но и профессионального театрального искусства в разных странах, включая Россию.

Нужно отметить, что в театре *comedia dell'arte*, так же как в искусстве гистрионов, использовались и музыка, и танец, и элементы акробатики. Песни часто исполнялись под лютню или небольшой по составу музыкальный «оркестр». Однако музыка не носила в этом случае профессионального характера и, так же как и пьеса, не имела определённого авторства.

Как отмечал историк театра Константин Миклашевский<sup>1</sup>, «тогда как литературный театр был стеснён принципами классического стиля и, процветая главным образом при дворах, мог не заботиться о куске хлеба, то есть о хороших сборах, — *comedia dell'arte*, наоборот, ни минуты не могла забыть о том, что ей надо давать публике максимум удовольствия при минимальных затратах. Поэтому не могло быть речи о каком-либо априорном театральном каноне. Мольеров принцип «*je prends mon bien où je le trouve*»<sup>2</sup> есть, в сущности, принцип итальянских комиков: всё негодное, скучное, перестававшее нравиться, отбрасывалось без пощады, а всё, могущее пригодиться и увеличить занимательность спектакля, немедленно приобщалось, будь то новость или забытая старина»<sup>3</sup>.

В XVI–XVII столетиях вследствие развития нотопечатания в Европе стали возникать первые издательские фирмы. В связи с этим теперь уже *профессиональные композиторы* с целью заработка стали всё больше и больше обращать внимание на «лёгкий жанр», так как тиражи, пропагандирующие подобное творчество, стали неуклонно расти. Музыка для лютни и песенный жанр пользовались повышенным спросом. Таким образом композиторы того времени впервые столкнулись с элементом коммерции в искусстве.

В эпоху, предшествовавшую окончательному формированию классицизма, в Германии и Австрии получили широкое распространение оркестровые сюиты и музыка для балов и городских празднеств, песни — сольные и хоровые, музыка для танцев.

Издатели, театральные и концертные антрепренёры, занимающиеся своим делом на коммерческой основе, в послереволюционной Европе приобретают всё больший вес в организации культурной жизни. Широко распространяются в виде нотных сборников салонные фортепианные пьесы и романсы, упрощённые переложения оперных арий, вальсы для городских танцплощадок и домашних празднеств, марши для духовых оркестров.

Таким образом, к XIX веку сформировалось и получило дальнейшее развитие направление музыки и искусства в целом, стремящееся к развлекательности, облегчённости, комедийности, адресованное, прежде всего, среднему классу, нашедшее понимание в среде новых буржуа и материальное покровительство у банкиров и рантье. Формы «лёгкого жанра» пришли в музыкальный театр, нашли своё выражение в широко

<sup>1</sup> Миклашевский Константин Михайлович (1885–1943) — русский театральный артист и режиссёр, историк театра. За свою книгу об истории театра «Комедии дель арте» был удостоен почётного отзыва Императорской Академии Наук в 1915 году.

<sup>2</sup> «Хорошее не грех и позаимствовать» (фр.).

<sup>3</sup> Миклашевский К. М. Театр итальянских комедиантов / К. М. Миклашевский. СПб.: Лань: Планета музыки, 2020. С. 35.

Конец ознакомительного фрагмента.

Приобрести книгу можно

в интернет-магазине

«Электронный универс»

[e-Univers.ru](http://e-Univers.ru)